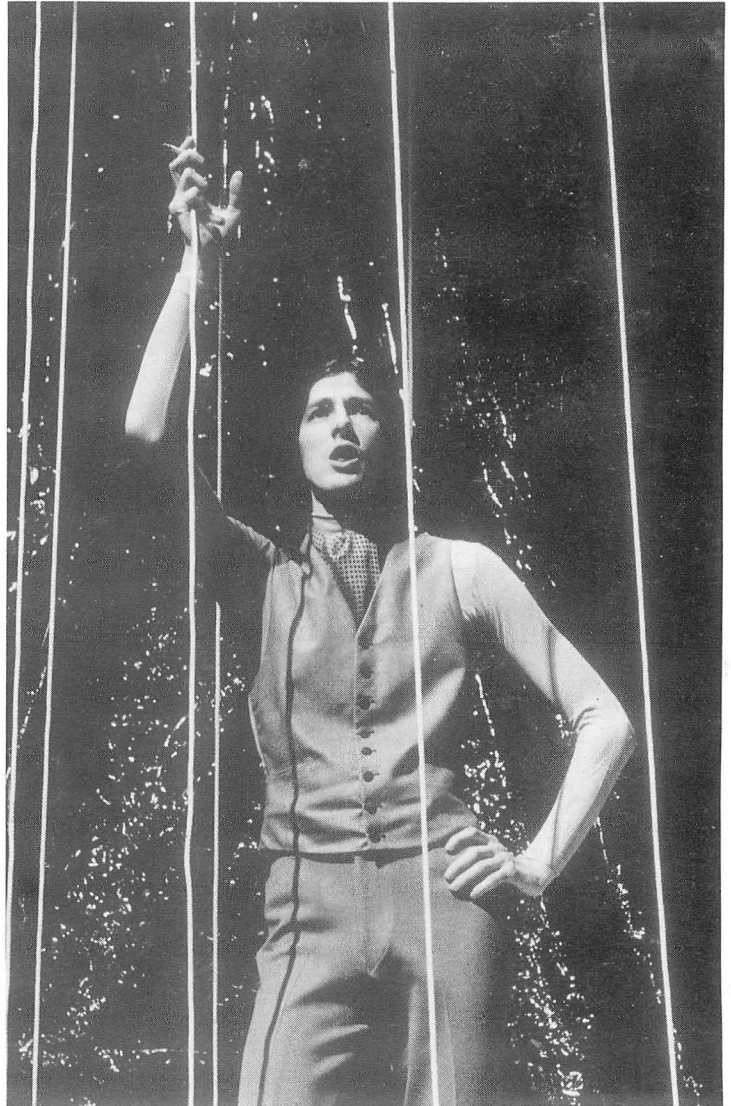


L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales

19
20

**Esthétiques
nouvelles**



L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales

19
20

Esthétiques nouvelles



L'Annuaire théâtral

Comité directeur :

André G. Bourassa, éditeur, Dép' de théâtre, UQAM <bourassa.andre_g@uqam.ca>.
Marie-Christine Lesage, secrétaire, Dép' des littératures, U. Laval <rochefor@lanzen.net>.
Marcel Fortin, trésorier, Collège de Valleyfield.
Jacynthe Baribeau, Dép' de psychologie, Université Concordia <baribea@vax2.concordia.ca>.
Francine Chaîné, Dép' des arts visuels, Université Laval <francine.chaine@arv.ulaval.ca>.
Gilbert David, UQAM <gdavid@odyssee.net>.
Raymond Pagé, Dép' de français, UQTR <raymond_page@uqtr.quebec.ca>.
Lucie Robert, Dép' d'études littéraires, UQAM <robert.lucie@uqam.ca>.

Comité consultatif :

Vivien Bosley, Université d'Alberta, Edmonton <vbosley@gpu.srv.ualberta.ca>.
Marvin Carlson, Université de la ville de New York (CUNY), USA.
Jean-Marc Larrue, Collège de Valleyfield.
Jean Cléo Godin, Université de Montréal <godinjc@ere.umontreal.ca>.
Bernard Lavoie, Université d'Ottawa <k22401@er.uqam.ca>.
André Loiselle, Université de Regina <loisella@meena.cc.uregina.ca>.
Yannick Mancel, Université de Lille et Théâtre de la métaphore, France.
Timothy Conway Murray, Université Cornell, Ithaca, USA <tmcl@cornell.edu>.
Leanore Lieblein, Université M^cGill, Montréal <lieblein@engah.lan.mcgill.ca>
Jonathan Rittenhouse, Université Bishop, Lennoxville <jrittenh@arus.ubishops.ca>.
Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris III, France.
Nicola Savarese, Université de Lecce, Italie.
Claude Senninger, U. du Nouveau-Mexique, Albuquerque, USA <claudema@unm.edu>.
Gilbert Turp, Centre des auteurs dramatiques (CeAD), Montréal.
Renate Usmiani, Université Mount St. Vincent, Halifax.
Rodrigue Villeneuve, UQAC et compagnie Les Têtes heureuses.
Anton Wagner, Université York, Toronto <wect@vm1.yorku.ca>.
Jonathan M. Weiss, Collège Colby, Watertown, USA <jmweiss@colby.edu>.

Publié deux fois par année par la

Société québécoise d'études théâtrales, c.p. 459, Outremont, Q^c, H2V 4N3.
Cotisation annuelle à la SQET, 45\$; étudiants et retraités, 25\$; bienfaiteurs, 100\$.

Typographie : Jean Laflamme, Éditions Maxime enr., Montréal.

Adresse de la revue (soumission d'articles) : Dép' de théâtre, Université du Québec à Montréal, c.p. 8888, succ. «A», Montréal Q^c, Canada, H3C 3P8. Télécopieur : 987-7881.

Distribution : Diffusion Liber T inc., 681, rue Principale, Laval, Q^c, Canada, H7X 1E2.
Tél. : (514) 689-6044. Télécopieur : 689-2669.

Abonnement : gratuit pour les membres de la SQET; dans les autres cas, voir la dernière page.

ISSN : 0827-0198

printemps-automne 1996

S O M M A I R E

ENTRÉE DE JEU

André Bourassa : *Esthétiques nouvelles* 5

ARTICLES

Carrie Loffree : *Recherche de et sur l'imaginaire: l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral* . 7

Gilbert Turp : *Le «troisième lieu de la théâtralité». Essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance* . 24

Claude Boily : *L'acteur et l'expérience de la conscience* 72

Serge Ouaknine : *Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre* . . . 83

Bernard Lavoie : *Base-ball et théâtralité: du jeu sportif à l'événement spectaculaire* 107

Christiane Gerson : *Jeu de l'acteur et théâtralisation* 117

André Courchesne : *Critères et mesures du succès des artistes et des compagnies subventionnés pour tourner au Canada* 131

Patrick Schmitt : *Le Clown noir. Stratégies de représentation et développement d'une culture majoritaire dans une Amérique d'avant la guerre de Sécession* 172

ÉTUDES DE TEXTES

Luc Brien : *De l'égrégoire dans «Les Oranges sont vertes»* 183

Jean-François Huot : *Analyse de l'animalité dans «Le Rose Enfer des animaux»* 188

Robert Casavant : *«Roberto Zucco» de Bernard-Marie Koltès* 195

CHRONIQUES

- Stéphane Zarov : *Les vingt-cinq ans du Black theatre Workshop de Montréal* 203
- Stéphane Zarov : *Ian Stephens (1954-1996). Mort d'un dramaturge en devenir* 207
- Jacques M. Clairoux : *George-Henry Robert, théâtrographe canadien* . . 209

RECENSIONS

COMPTES RENDUS (Marcel Fortin, coordonnateur) 217

- BARRAS, Henri, *Ginette Laurin. Profession: chorégraphe*, Montréal, Éditions Mnémosyne, Collection «Portraits d'artistes», 1995, 135 p. (Silvy Panet-Raymond).
- CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, 1995, 221 p. (Philip Wickham).
- DONOHUE, Joseph and Jonathan Weiss, eds. *Essays on Modern Quebec Theater*. East Lansing; Michigan State University Press, 1995, 254 p. (Anton Wagner).
- DUBÉ, Marcel, *Andrée Lachapelle entre ciel et terre*. Montréal, Éditions Mnémosyne, collection «Portraits d'artistes», 1995, 117 p. (Jean Cléo Godin).
- FÉRAL, Josette, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*. Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1995, 126 pages, ill. (Irène Roy).
- LAPORTE, Michel, et Mario BOUCHARD, *L'espace théâtral. Portrait de la création scénographique 1991-1994*, catalogue d'exposition. Montréal, APASQ, 1994, 47 p. (Dominique L'Abbé).
- LARRUE, Jean-Marc. *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Préface et postface de Dora Wasserman. Montréal, Éditions Jeu, 1996, 168 p., ill. (Leanore Lieblein).
- MALOUIN, Serge, *Histoire du théâtre à Sherbrooke, 1940-1968. De la fragilité à la permanence*, Sherbrooke, les Productions GGC et les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1994, 184 p. (Marie-Claude Leclercq).

BIBLIOTHÈQUE ACADÉMIQUE (Gilbert David, coordonnateur)

- Thèses et mémoires (proclamés en 1995) 247

COLLABORATEURS 273

ENTRÉE DE JEU

Esthétiques nouvelles

Pour les 20 ans de la Société québécoise d'études théâtrales.

Notre revue a publié ces derniers temps une série de dossiers qui ont été, si nous en jugeons par les échos qui nous sont parvenus, fort bien reçus. Je pense en particulier aux numéros 16 sur «L'Enfance de l'art», 17 sur «La leçon des archives», et 18 sur «Le regard du spectateur». L'honneur en revient surtout aux responsables de ces dossiers qui furent, respectivement, Francine Chaîné, Dominique Lafon, Josette Féral et Jean-Marc Larrue.

Ceci dit, le regroupement d'articles autour d'une même problématique a eu l'inconvénient de retarder la publication de très bons textes qui ne pouvaient facilement s'insérer dans les cadres établis. Leur parution ne s'en imposait pas moins pour qui voulait connaître l'état des recherches ou des réflexions de certains de nos collaborateurs. Elles consistent notamment ici en de nouvelles considérations esthétiques. C'est le cas des études sur le chaos créateur par Gilbert Turp, la conscience de l'acteur par Claude Boily, l'esthétique ronfardienne par Carrie Loffree, l'universalité du théâtre par Serge Ouaknine, la performance sportive par Bernard Lavoie et le clown noir par Patrick Schmitt. À cela s'ajoute une importante analyse du phénomène des tournées par André Courchesne.

Dans la section «Chroniques», nous publions une note de recherche de Jacques M. Clairoux sur Georges H. Robert. De plus nous inaugurons une section «Étude de textes» qui alternera, dans la mesure du possible, avec les «Études de spectacles». On y trouve des analyses éclairantes sur *Les oranges sont vertes* et *Le Rose Enfer des animaux* de Claude

Gauvreau, par Luc Brien et Jean-François Huot, et sur *Roberto Zucco* par Robert Casavant. Nous poursuivons également notre présentation des mémoires et thèses de l'année écoulée dont la sélection et celle des comptes rendus habituels ont été préparées sous la direction de Gilbert David, Marcel Fortin et Bernard Lavoie.

La Société québécoise d'études théâtrales a maintenant vingt ans. Elle a en effet été fondée le 26 mai 1976. Sa contribution principale aura sans doute été, jusqu'à maintenant, de promouvoir et soutenir l'inventaire et la diffusion de la réalité théâtrale québécoise — ancienne et actuelle —, de même que de participer à l'élaboration d'une nouvelle théâtrologie. Les membres de la Société ont en effet à leur actif des publications de plus en plus nombreuses qui souscrivent à ce double objectif, et il n'est pas étonnant qu'ils aient tenu à cette fin, malgré des coupures de subventions, à sauvegarder leur revue. Notre vision du théâtre se fait d'une façon de plus en plus raffinée, de plus en plus profonde, et je ne doute pas que les articles qui suivent, centrés pour la plupart sur de nouveaux questionnements relatifs à la poétique théâtrale, apportent des touches et des traits importants à la fresque dont nous n'avons jamais cessé de rêver.

André G. Bourassa

Couverture: Robert Gravel dans le rôle de Mougna (Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau), Théâtre du Nouveau Monde, janvier 1972. (Photo: Daniel Kieffer.) Robert Gravel, décédé le 12 août 1996 à l'âge de 51 ans, a été une figure marquante dans l'expérimentation théâtrale au Québec.

Recherche de et sur l'imaginaire:

l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral¹

Je ne sais pas faire de théâtre naturaliste, reproduire la réalité, ce n'est pas dans mes cordes. J'aime pratiquer un théâtre qui donne plutôt dans l'imaginaire...

J'aimerais qu'on découvre, par le jeu partagé avec une audience, un nouveau type de communication, fondée sur la curiosité, le désir, l'imagination...

Jean-Pierre Ronfard²

Depuis de nombreuses années déjà, on parle beaucoup de postmodernisme, tant au théâtre que dans les autres arts. Grâce aux travaux de nombreux chercheurs³, il est maintenant possible de dégager les caractéristiques de la postmodernité: œuvres impures, hétérogènes, fragmentées, hybrides, aléatoires, non linéaires, polysémiques, aux mises en abîme nombreuses, empruntant

¹ Je tiens à remercier Jean-Pierre Ronfard et Marthe Boulianne du Nouveau Théâtre Expérimental, qui m'ont offert très généreusement de leur temps. Toute ma gratitude également à Chantal Hébert et Gilbert David pour leurs conseils judicieux et à Jocelyne Côté pour son excellent travail de révision linguistique.

² Jean-Pierre Ronfard, «Contre le théâtre pour», *Jeu* 12 (1979.3), p. 251. C'est moi qui souligne.

³ Notons, entre autres, les écrits sur le postmodernisme de la chercheuse canadienne Linda Hutcheon qui lui ont gagné une renommée internationale. Cf., entre autres, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984). On pense aussi aux ouvrages de Ihab Hassan, comme *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Madison: U. of Wisconsin, 1982), pour ne donner que deux exemples.

allégrement tantôt à la «haute» tantôt à la «basse» culture, etc. S'il est facile de reconnaître, dans cette notion de postmodernité, bon nombre de caractéristiques du théâtre québécois depuis une quinzaine d'années, si cette notion est utile pour repérer des récurrences syntaxiques dans le langage scénique de plusieurs des praticiens du théâtre parmi les plus importants ici, rares sont les hypothèses quant à la signification de la nature postmoderne d'une partie importante de la pratique théâtrale québécoise des années 1980⁴.

Il n'est pas question, ici, d'analyser le phénomène de la postmodernité théâtrale de manière exhaustive. Nous espérons, toutefois jeter un peu de lumière sur la signification de ce phénomène, en examinant le travail d'un metteur en scène québécois postmoderne. Il s'agit de Jean-Pierre Ronfard, qui a fondé, avec Robert Gravel et Pol Pelletier, en 1975 le Théâtre Expérimental de Montréal (T.E.M.) puis, en 1980, avec Gravel, le Nouveau Théâtre Expérimental (N.T.E.)⁵.

Ronfard a mis, et met encore, en scène, au sein de ces compagnies, des spectacles impurs, hétérogènes, fragmentés, hybrides, aléatoires, non linéaires, polysémiques... bref, postmodernes. L'examen de l'esthétique de mise en scène de Jean-Pierre Ronfard et des plus importantes de ses caractéristiques suggère une interprétation de la postmodernité théâtrale, qui a influencé le travail de ce praticien⁶.

⁴ Signalons, parmi les études intéressantes sur le postmodernisme et le théâtre québécois, deux articles de Jean-Marc Larrue: «Postmodernité québécoise et la condition post-coloniale», dans *Veilleurs de nuit* 4, Éd. Gilbert David, Montréal, Herbes Rouges, 1992, p. 244-258; et «L'image dans tous ses états», dans *Tangence* 46, déc. 1994, p. 7-19.

⁵ Nous nous servirons de l'expression «Théâtre Expérimental» durant le reste de ce texte pour référer au Théâtre Expérimental de Montréal et au Nouveau Théâtre Expérimental, c'est-à-dire les deux compagnies montréalaises fondées et dirigées par Ronfard. Nous ne parlerons dans cette étude que des mises en scène réalisées par Ronfard au TEM et au NTE.

⁶ Notre but est de dégager les caractéristiques principales de l'esthétique de mise en scène de Ronfard. Nous citerons plusieurs de ces spectacles, mais sans vouloir épuiser le sens de toutes ses oeuvres. Louise Vigeant a fait des analyses sémantiques très poussées des oeuvres de Ronfard: à part ses nombreux articles sur le travail de ce metteur en scène, dont nous citerons plusieurs dans le

Recherche de et sur l'imaginaire

Comment décrire l'esthétique «ronfardienne»? Ronfard est connu des inconditionnels du théâtre innovateur à Montréal, en raison de ses spectacles *hétérogènes* dominés par une forte *expérimentation*. D'emblée, ce qui frappe dans l'œuvre de Ronfard c'est sa diversité. Cependant, une constante semble sous-tendre l'esthétique variée de cet artiste de la scène: *l'imaginaire*. Ronfard lui-même avoue «cherche[r] à aller au-delà du réalisme, à faire des spectacles où l'imaginaire est prépondérant, avec cette liberté que les structures de l'imaginaire nous permettent»⁷. Cette vision ronfardienne du théâtre implique que l'imaginaire doit prédominer autant sur le plan thématique que sur les plans structural et conceptuel du spectacle, c'est-à-dire, pour le Théâtre Expérimental, le plan de l'expérimentation. Comme le laisse entendre le titre du présent texte, Ronfard fait effectivement des recherches *sur* l'imagination (sa nature, ses limites, etc.), tout en étant en quête d'une expression *de* l'imaginaire, d'une expression donc éclatée, créatrice, libre. *L'hétérogénéité* manifeste de l'esthétique «ronfardienne» est-elle motivée par la recherche d'une forme d'expression gouvernée par l'imaginaire? *L'expérimentation* menée par ce créateur scénique, par laquelle il sonde les possibles de l'art théâtral, est-elle un moyen de repousser les limites de l'imagination? Ce sont là des hypothèses que nous essayerons de défendre ici.

L'hétérogénéité

L'hétérogénéité est sans doute l'une des caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Ronfard. Non seulement est-on surpris de la différence remarquable *entre* les divers spectacles mis en scène par Ronfard⁸,

présent texte, on pense à son excellent ouvrage, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Québec, Mondia, 1989.

⁷ Michel Beaulieu, «À la question: Jean-Pierre Ronfard», *Jeu* 3 (1976.3), 69.

⁸ Comparez, par exemple, *Les objets parlent*, créé en décembre 1986, à *Mao Tsé Toung ou soirée de musique au consulat*, créé seulement deux mois plus tard, soit en février 1987.

mais (et voilà ce qui est plus intéressant) on est également frappé par la diversité qui alimente chaque spectacle de *l'intérieur*. C'est cette «hétérogénéité interne» qui a incité Pierre Lavoie et Paul Lefebvre à décrire la fameuse *Vie et mort du Roi Boiteux* — que certains considèrent, non sans raison, comme le spectacle type de l'œuvre de Ronfard — comme «un patchwork de scènes elles-mêmes patchworks d'éléments d'une éclatante diversité rapaillés au cours d'une razzia inspirée sur le plus haut rayon de la bibliothèque, l'armoire du souffleur et les poubelles de l'Histoire»⁹.

Tout comme des «patchworks», les spectacles mis en scène par Ronfard rassemblent des éléments divers, par exemple, des sources d'inspiration différentes. *Corps à corps* illustre bien ce point; c'est un spectacle qui juxtapose un texte *conventionnel* (composé de dialogues et de monologues dans la langue orale courante), exploitant une thématique *familière et moderne* (les relations amoureuses difficiles) et une gestuelle *inattendue* (celle des arts martiaux), qui est étroitement liée à la très *ancienne* tradition orientale et qui est donc *étrangère* aux occidentaux.

Ronfard renforce encore le caractère hybride de ses «patchworks» théâtraux par des mélanges de genres ou de styles, en empruntant à au moins deux des genres ou styles suivants: la parodie, le carnavalesque, le baroque, la comédie, le grotesque, la tragédie, l'épopée, le réalisme, le didactisme, pour n'en nommer que quelques-uns. Ainsi, *Mao Tsé TOUNG ou soirée de musique au consulat* représentait deux univers différents, chacun relevant d'un style de représentation distinct: à l'avant-scène était reproduit un salon dans un consulat, emprunt au style *réaliste*, et l'arrière-scène figurait la Chine révolutionnaire de Mao, emprunt au style *épique*¹⁰.

⁹ Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, «Les entrailles du "Roi Boiteux"», *Jeu* 27 (1983.2), 122-123.

¹⁰ Louise Vigeant, «Mao Tsé TOUNG ou soirée de musique au consulat», *Jeu* 43 (1987.2), 157-159.

L'exemple par excellence du mélange de genres et de styles effectué par Ronfard est sans doute son *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, spectacle où, comme le titre le laisse entendre, on fait un survol de l'histoire du théâtre. Les diverses scènes de ce spectacle empruntent des éléments aux traditions aussi diverses que la commedia dell'arte, le nô japonais, et les théâtres antique, classique, brechtien, et même naturaliste «à la québécoise», pour ne nommer que quelques exemples.

Parler du mélange de genres et de styles que réalise Ronfard amène à parler de l'intertextualité car, en faisant ces mélanges, le metteur en scène «cite» les genres et les styles qu'il emprunte. Cependant, dans ses spectacles, Ronfard ne «cite» pas uniquement des styles et des genres; il cite aussi des objets (dans *Corps à corps*, le pôle de joute en bambou des arts martiaux devient le pôle vertical en métal que peuvent tenir les passagers qui restent debout dans le wagon du métro); des lieux (les sièges rouges de l'Expo-théâtre deviennent la mer Rouge que traversent Moïse et son peuple dans le *Roi Boiteux*)¹¹; des événements (la révolution chinoise est représentée à l'arrière-scène dans *Mao Tsé TOUNG*); des concepts (*Le temps qui court* était la contribution de Ronfard à une série de six objets expérimentaux qui tentaient de définir le concept du «spectacle expérimental»¹²); des personnages réels (comme Marilyn Monroe qui était constamment évoquée, si jamais présente, dans *Marilyn: Journal intime de Margaret Macpherson*) et fictifs, souvent mythiques (comme Orphée dans *La voix d'Orphée*); des textes dramatiques (Ronfard a fait des emprunts à la *Phèdre* d'Euripide, de Sénèque et de Racine dans *Autour de Phèdre*) et des textes littéraires (les fameux contes des *Mille et une nuits* étaient au centre du spectacle du même titre); etc. Ronfard va même aussi loin que se citer lui-même. En effet, dans *Précis d'une histoire générale du théâtre en 114 minutes*, il fait clairement référence à l'une des techniques de répétition qui précédait les représentations publiques du *Roi Boiteux*, en faisant jouer la dernière scène du

¹¹ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

¹² Pierre Popovic, «Variations - 6 objets expérimentaux», *Jeu* 54 (1990.1), 162.

Précis autour d'une maquette de l'espace scénique, les acteurs manipulant des objets qui représentent leurs personnages.

Un autre moyen par lequel Ronfard accède à l'hétérogénéité, et le dernier dont il sera question ici, est l'éclatement spatio-temporel. Ronfard crée une espèce d'hétérogénéité spatio-temporelle dans ses spectacles en fondant ses univers imaginaires sur des anachronismes et en y faisant voisiner des lieux qui ne sont pas, en réalité, situés les uns près des autres. Le meilleur exemple de cet éclatement (et de ce recollage) du temps et de l'espace se trouve dans le *Roi Boiteux*. Louise Vigeant rappelle que, dans cette œuvre, «Ronfard a créé un univers atemporel où Aristote, Brecht, Moïse et la papesse Jeanne [pour ne nommer qu'eux] apparaissent côte à côte, un univers sans géographie où l'Alaska et la mer Rouge sont des voisins, où des lieux réels et imaginaires existent les uns à côté des autres»¹³.

Comme le montrent les paragraphes précédents, les spectacles montés par Ronfard juxtaposent des éléments différents: des sources d'inspiration diverses, des genres et des styles distincts, des (inter)textes sans rapport évident entre eux, des personnages et des événements éloignés dans le temps, des lieux éloignés dans l'espace, etc., qui ne paraîtraient pas ensemble dans des contextes soi-disant «normaux». Si ces techniques de collage théâtrales sont autant de procédés associés à l'art postmoderne, comment expliquer cette prédilection de Ronfard? Quelle est la signification de ses collages hétérogènes?

Il semble que l'hétérogénéité de l'œuvre du metteur en scène ait pour but de permettre aux éléments habituellement éloignés de se rapprocher les uns des autres, de dialoguer, de se compléter même. Ainsi, dans *La voix d'Orphée*, un personnage metteur en scène actualisait le mythe d'Orphée et, dans *Corps à corps*, les traditions de l'Orient venaient compléter la modernité de l'Occident.

¹³ Louise Vigeant, «Jean-Pierre Ronfard: (Im)pure theatre», *Canadian Theatre Review* 50 (Spring 1987), 16. C'est moi qui traduis.

Cependant, les éléments que Ronfard juxtapose dans ses mises en scène ne sont pas toujours complémentaires. Par exemple, la juxtaposition de l'avant-scène réaliste et de l'arrière-scène épique dans *Mao Tsé TOUNG* servait à mettre en opposition la bourgeoisie et le prolétariat, l'Occident et l'Orient¹⁴. De même, dans *Précis d'une histoire générale du théâtre*, la juxtaposition des styles et des genres dramatiques divers, dont chacun illustre une définition différente du théâtre, causait des sérieux conflits. Les styles, les genres, et donc les définitions du théâtre s'entrechoquaient, chacun remettant en question la validité, l'efficacité, et le prétendu monopole sur la représentation théâtrale de chacun des autres.

Que les éléments qui peuplent les univers théâtraux de Ronfard se complètent ou qu'ils s'entrechoquent, la conséquence est la même: l'hétérogénéité des spectacles du metteur en scène donne à son théâtre une nature *impure*¹⁵, qui remet en question le réalisme qui a (trop) longtemps gouverné la représentation théâtrale et la vision du monde occidentales. En effet, on croit invariablement qu'il n'y a qu'une «réalité», unique et absolue. Le théâtre de Ronfard conteste cette idée, en faisant coexister dans ses univers fictifs plusieurs «réalités», parfois complémentaires, parfois contradictoires.

Si cette simultanéité d'existence de réalités multiples est une caractéristique fondamentale des œuvres «ouvertes» du postmodernisme, elle est également un élément important de l'imaginaire, comme en témoignent certaines définitions de l'imagination dans le *Petit Robert*: «faculté de [...] faire des combinaisons nouvelles d'images» et «faculté de créer en combinant des idées». Donc, en *créant* des spectacles hétérogènes où s'opèrent des *combinaisons inhabituelles* d'éléments divers, Jean-Pierre Ronfard crée une forme d'expression imaginative qui se rapproche beaucoup de la structure même de l'imagination.

¹⁴ Vigeant, «Mao», 156-159.

¹⁵ Ronfard s'affirme amoureux de l'impureté congénitale du théâtre, et il se défend comme suit: «Pour moi, l'essentiel n'est pas dans la pureté des signes qu'on émet mais dans la vie qui naît sur la scène. Et la vie, heureusement, est impure» («Le démon et le cuisinier: notes en vrac», *Jeu* 25 (1982.4), 39).

Il n'est donc pas surprenant qu'on ait déjà mesuré le succès du théâtre de Ronfard à sa capacité de toucher l'imaginaire des spectateurs. Alexandre Lazaridès explique cette idée comme suit:

La réussite d'un spectacle [...] dépend sans doute de la convergence de multiples facteurs en un point de rencontre dialectique, je veux dire unique et innombrable à la fois, puisqu'il se situe dans l'*imaginaire* de chacun, tout en définissant l'expérience plus ou moins identique d'un ensemble de spectateurs¹⁶.

Si l'hétérogénéité des spectacles mis en scène par Ronfard crée une expression de l'imaginaire qui remet en question l'expression dominante de la réalité, il est permis d'avancer que l'expérimentation à laquelle ses œuvres donnent lieu, en sondant les limites du théâtre, sonde les limites de l'imagination et de l'expression hétérogène de l'imaginaire. Cette hypothèse sera examinée dans la section qui suit.

L'expérimentation

L'expérimentation est évidemment la raison d'être du Théâtre Expérimental, compagnie qui vise, depuis sa fondation, la réalisation de créations absolues¹⁷, qui «posent des questions sur la nature même [...] de l'art théâtral» et qui «bouleversent les habitudes des réalisateurs et du public»¹⁸. Puisque Ronfard est codirecteur et cofondateur de cette compagnie, il n'est pas surprenant que l'expérimentation soit au centre de son esthétique théâtrale. En effet, Ronfard croit que l'expérimentation est nécessaire, car «la pratique vivante du théâtre impose de croire à la révolution permanente»¹⁹.

¹⁶ Alexandre Lazaridès, «Autour de Phèdre», *Jeu* 51 (1989.2), 180.

¹⁷ Car, d'après Ronfard, «[l]e désir du nouveau [...] est à la source même de l'activité expérimentale» («Vous dites expérimental?», *Jeu* 52 (1990.3), 47).

¹⁸ *Ibid.*, 46-47.

¹⁹ Jean-Pierre Ronfard, «Qu'est-ce que le théâtre?», *Études littéraires* 18.3 (hiver 1985), 231.

L'expérimentation théâtrale est tellement importante chez Ronfard que nous ne pourrions pas en faire une étude détaillée dans le cadre du présent texte. Nous traiterons donc ce sujet brièvement par une analyse succincte des caractéristiques des expériences de Ronfard qui semblent les plus marquantes, soit le hasard, l'«anarchie», la métamorphose de la relation scène-salle et, dans la quatrième et dernière catégorie, la mise en abîme, l'autoreprésentation et l'autocritique. Suivra une interprétation de la signification de l'expérimentation dans les mises en scène de Ronfard.

Ronfard a déjà dit vouloir «laisser ouvertes les voies de l'imprévu» au théâtre²⁰, en se plaçant dans des «conditions de fragilité plutôt que de force», en se livrant au hasard²¹ et en faisant une «ouverture à l'accidentel théâtral», c'est-à-dire à «tout ce qui empêche l'espace théâtral de se réfugier dans une imperméabilité au monde extérieur»²². Il reconnaît, avec beaucoup de regret, que les metteurs en scène contemporains ont tendance à exclure le hasard de leurs productions. Pour Ronfard, le hasard est «une des richesses congénitales de cet art éphémère qu'est le théâtre», et il croit que toute œuvre théâtrale modelée par le hasard reste ouverte «de telle sorte que chaque spectateur puisse idéalement recevoir ou prendre, dans ce qu'[on] lui montr[e], sa pièce à lui, en pleine liberté, suivant le flux imprévisible de ses émotions, de sa conscience et de son plaisir»²³. En d'autres mots, le spectacle qui laisse s'infiltrer le hasard parle plus facilement à l'imaginaire de chaque spectateur.

La pièce la plus caractéristique à cet égard est sans doute le *Roi Boiteux*, où le hasard intervient en deux temps distincts. Aussi constitue-t-il un bon exemple de cet aspect de l'expérimentation chez Ronfard. D'abord, en jouant une bonne partie de la pièce en plein air, en assurant la proximité des spectateurs et leur liberté de mouvement et en recherchant une atmosphère de fête, on a beaucoup

²⁰ Robert Lévesque, «Les mille et une nuits de Ronfard au NTE», *Le Devoir* (26 mai 1984), 29.

²¹ Ronfard, «Démon», 38-39.

²² Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

²³ Ronfard, «Démon», 38-39.

fait pour attirer des interventions du hasard *pendant les représentations* qui, elles, étaient marquées par ce que Lavoie et Lefebvre ont appelé l'«esthétique de l'accidentel»²⁴. Le style de jeu était conçu de façon à pouvoir intégrer les interventions du hasard. «Le jeu ne reposait visiblement pas sur des réglages précis, expliquent Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, mais sur une entente préalable du trajet à suivre que tous parcouraient avec l'énergie et l'inspiration du moment»²⁵.

Le hasard influençait également *les répétitions* du *Roi Boiteux*, qui étaient gouvernées par ce que Lavoie et Lefebvre encore ont appelé l'«esthétique de l'objet trouvé»²⁶, principe bien expliqué par ces derniers dans le passage suivant:

L'accidentel, ici, est lié à la nécessité. [...] [L]es moyens financiers étaient on ne peut plus réduits: il ne s'agissait pas de fabriquer, de commander [des accessoires et des costumes], mais de rapailler. De trouver ce dont on avait besoin. [...] Le hasard et la nécessité ont ainsi mené à une esthétique de l'objet trouvé dont on essayait d'utiliser les forces vives. Il ne s'agissait pas de fabriquer du théâtral, mais de théâtraliser ce qu'on avait trouvé de mieux²⁷.

Si l'«esthétique de l'objet trouvé» influençait les costumes et les accessoires du *Roi Boiteux*, elle influençait également l'évolution des personnages. Lavoie et Lefebvre disent que les «monarques [qui peuplent l'univers du *Roi Boiteux*], leur vie, leurs occupations, semblent avoir été rêvés par des gens pour qui leur quartier (l'Arsenal?), ce qu'on y trouve et la vie qu'on y mène, est la seule mesure de l'Histoire du monde». Cette idée guidait les comédiens dans leur interprétation des personnages qui, quant à eux, rappelaient les «enfants qui «jouent à» avec les moyens du bord. L'esthétique de l'objet trouvé suivait [donc] un double registre, celui des acteurs devant se débrouiller pour trouver ce dont

²⁴ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

²⁵ *Ibid.*, 129.

²⁶ *Ibid.*, 124.

²⁷ *Ibid.*, 123-124.

ils avaient besoin [en matière de costumes et d'accessoires] et celui des personnages qui rêvent à partir de ce qui est à la portée de leurs yeux»²⁸.

Le fait que Ronfard encourage l'intervention du hasard dans ses spectacles implique déjà qu'il n'aime pas que le théâtre soit assujéti à des règles strictes. Il n'est donc pas surprenant que Ronfard s'oppose aux règles et aux normes habituelles destinées à régir la représentation dramatique; son opposition fait sourdre et entretient l'«anarchie» théâtrale²⁹.

L'expérimentation de Ronfard est effectivement «anarchique» et sa définition du théâtre expérimental en est une preuve indubitable:

[U]n théâtre expérimental, pour guider son action, ses programmes, devrait commencer par faire une nomenclature de toutes les idées reçues, de toutes les normes du bon savoir-faire théâtral, et systématiquement les battre en brèche... Pour voir ce que ça donne³⁰.

Ronfard donne même une liste de ces normes et idées reçues, accompagnée d'une liste des spectacles du N.T.E. qui les contestent, comme pour prouver que sa troupe respecte cette définition du théâtre expérimental³¹.

Encore une fois, l'exemple du *Roi Boiteux* illustre bien mon propos. Dans la didascalie initiale de cette pièce, texte qui tente de transmettre au lecteur l'esprit des représentations montées par Ronfard, le metteur en scène écrit:

Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, *anarchiques*, barbares, *éloignés*

²⁸ *Ibid.*, 126.

²⁹ Je ne me sers pas de l'idée d'anarchie ici en référence à une idéologie politique quelconque, mais plutôt pour indiquer qu'il s'agit d'une forme d'expression dramatique qui s'oppose systématiquement aux conventions gouvernant l'acte théâtral.

³⁰ Jean-Pierre Ronfard, «Les mots s'usent. Usage. Usure», *Jeu* 52 (1990.3), 115.

³¹ *Ibid.*, 113-117.

*autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral — et qui l'étouffent*³².

Ainsi Ronfard s'assure-t-il qu'avant même de lire une seule réplique du *Roi Boiteux* le lecteur sait qu'il s'agit d'une œuvre «anarchique».

Tout comme il remet en question la nécessité de beaucoup de normes relatives à l'acte théâtral, Ronfard conteste vigoureusement les conventions gouvernant la relation scène-salle. «C'est à nous [les praticiens] d'inventer de nouvelles relations entre le public et le spectacle théâtral, dit-il. Il nous revient, dans notre fonction de travailleurs en théâtre, de placer cette recherche au cœur de nos préoccupations»³³.

Une des meilleures façons, d'après Ronfard, d'inventer des nouvelles relations entre la scène et la salle au théâtre est de faire des innovations dans le domaine de la configuration de l'espace. Et c'est justement ce que Ronfard a fait pour le *Roi Boiteux*. Dans ce spectacle, au moins cinq configurations scène-salle différentes ont été utilisées. Les parties I et V de cette pièce étaient jouées dans un espace de style élisabéthain, la partie III, dans un amphithéâtre qui rappelait le théâtre grec antique, la partie II, dans une aire de jeu en forme de croix, puis la partie IV, sur une scène à l'italienne qui se renversait pour la partie VI, où les spectateurs se retrouvaient sur la scène³⁴. Le *Roi Boiteux* était donc un spectacle qui exigeait beaucoup des spectateurs, car ceux-ci devaient se déplacer d'une aire de jeu à l'autre et ils étaient confrontés à une nouvelle relation scène-salle à chaque déplacement.

Le *Roi Boiteux* n'est pas le seul spectacle mis en scène par Ronfard qui soit exigeant pour le spectateur; en fait, tous les spectacles qu'il a montés au Théâtre Expérimental «interrogeaient et bouscullaient le spectateur, trop souvent indolent,

³² Cité dans Josette Féral, «Un texte en délire», *Pratiques théâtrales* 13 (automne 1981), 33-34.

³³ Ronfard, «Contre», 252.

³⁴ Louise Vigeant avec la collaboration de Lorraine Camerlain, «Les voyages d'ici à là et pourtant en ce même lieu», *Jeu* 27 (1983.2), 107-108.

satisfait de lui-même, confortablement assis sur ses convictions»³⁵. La pièce *Les objets parlent* était particulièrement provocante en ce sens, car le spectateur était obligé de s'engager dans un travail imaginaire actif et inhabituel. Il s'agissait d'un spectacle sans répliques et sans comédiens: il n'y avait que des objets qui bougeaient «seuls» (manipulés par des fils) ou qui étaient déplacés par l'équipe de production dans le noir entre les tableaux. Comme Ronfard l'explique particulièrement bien, «placé devant divers états successifs d'une salle de bains, [par exemple,] plus ou moins souillée, plus ou moins en désordre, [le spectateur] ne [pouvait] pas faire autrement que d'imaginer ce qui s'est passé»³⁶. Il est donc clair que Ronfard fait des efforts constants pour intégrer le spectateur au jeu ou, pour reprendre l'expression du metteur en scène, pour «introdui[re] dans le rapport au public la question de jeu»³⁷.

Comme le laisse entendre la définition du théâtre expérimental proposée par Ronfard et citée plus haut, ce metteur en scène est très conscient du processus de création qui entoure ses propres œuvres. En fait, l'autoréflexivité semble être une caractéristique essentielle du théâtre expérimental. Il n'est donc pas surprenant que les spectacles de Ronfard mettent l'accent sur le processus créateur que plusieurs procédés, dont la mise en abîme, l'autoreprésentation et l'autocritique, contribuent à mettre en valeur.

Un excellent exemple de *mise en abîme* est fourni dans *Autour de Phèdre*, spectacle sur les tâtonnements d'un metteur en scène, qui se prépare à monter un spectacle sur le mythe de Phèdre. Le personnage du metteur en scène commence le spectacle en délimitant, à l'aide d'un ruban gommé rouge, une aire de jeu à l'intérieur de l'aire de jeu qu'il habite; l'espace de jeu ainsi délimité est celui qu'occuperont les autres comédiens, qui interprètent des rôles de comédiens jouant les personnages du mythe. Durant le reste du spectacle, les comédiens-

³⁵ Pierre Lavoie, «Nouveau Théâtre Expérimental: le 5-10-15 de l'expérimental», *Jeu* 36 (1985.3), 117-118.

³⁶ Paul Lefebvre, «Le théâtre avec des si...», *Le Devoir* (6 déc 1986), C-8.

³⁷ Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel, Rencontre publique concernant *Tête à tête* (Montréal, Maison de la culture du Plateau Mont Royal, 18 oct 1994).

personnages se prêteront aux diverses propositions du metteur en scène, pour qu'elles prennent forme.

D'entrée de jeu, le spectacle *Autour de Phèdre* met en évidence le phénomène d'*autoreprésentation*, puisque Ronfard, qui met en scène le spectacle, joue le personnage du metteur en scène. Les pensées verbalisées par le personnage du metteur en scène sont de Ronfard et, selon toute vraisemblance, reproduisent devant les spectateurs le processus créateur par lequel il est passé en préparant *Autour de Phèdre*.

L'autoreprésentation, telle que la conçoit Ronfard au Théâtre Expérimental, appelle l'*autocritique*. Comme le fait remarquer Pierre Lavoie, «[i]l ne saurait être du ressort d'un théâtre expérimental de produire des spectacles gentils et anodins, mais plutôt, à chaque événement, de chercher à remettre en question le théâtre dans son essence même et dans ses rapports avec les autres arts et avec la vie»³⁸. En d'autres mots, le fait même de s'engager dans l'expérimentation théâtrale implique qu'il y a remise en question de l'efficacité des moyens de représentation dont dispose le théâtre. Or, lorsqu'un spectacle s'engage à revoir l'efficacité du théâtre, automatiquement il se soumet à un examen de son propre bien-fondé en tant qu'objet théâtral. Ce faisant, l'œuvre expérimentale non seulement effectue une remise en question du théâtre, mais elle se remet elle-même en question; il y a donc fusion de l'objet théâtral et de sa critique³⁹.

Codirecteur d'un théâtre *expérimental*, Ronfard doit donc nécessairement y mettre en scène des spectacles qui se servent des instances d'autocritique. Peut-être l'exemple le plus clair se trouve-t-il dans *Tête à tête*⁴⁰. Dans ce spectacle,

³⁸ Lavoie, «Le 5-10-15», 117.

³⁹ Ce dernier commentaire est inspiré d'un passage d'un article de Robert Dion sur l'utilité des théories de la postmodernité pour les chercheurs en littérature: «L'incorporation du projet théorique/critique au projet littéraire est [...] l'un des aspects dominants de la postmodernité: l'idée de l'œuvre et le commentaire sur l'œuvre tendent à devenir l'œuvre» («Une critique du postmoderne», *Tangence* 39 (mars 1993), 94).

⁴⁰ La pièce *Tête à tête* était mise en scène avec la collaboration de Robert Gravel.

deux amis qui ont fondé et dirigent ensemble un théâtre expérimental, Jean-Patrice (joué par Jean-Pierre) et Gilles (joué par Gravel), essaient de décider quel spectacle ils monteront la saison suivante. Comme on peut le deviner par ce bref résumé de l'intrigue du spectacle, *Tête à tête* déborde d'exemples d'autocritique; mais l'un d'eux est particulièrement éloquent à cet égard. Il s'agit de la scène où Jean-Patrice présente à son camarade un projet de spectacle, illustrant triomphalement son propos à l'aide d'une maquette — construite avec un soin évident — d'une scène plutôt irréalisable avec un plateau amovible. L'idée est hâtivement rejetée par Gilles, qui insiste sur le fait que le projet est trop conventionnel et n'a donc pas de place au sein d'un théâtre expérimental. En jouant cette scène, où il est facile de reconnaître certaines tendances (quelque peu exagérées) du metteur en scène qui a monté plusieurs spectacles plutôt conventionnels au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal, Ronfard s'autocritique: il met en évidence une contradiction apparente dans ses désirs de mise en scène (monter des créations contestataires par opposition à des pièces de répertoire conventionnelles).

En dépit du caractère résolument contestataire de toute l'activité théâtrale de Ronfard, tout survit aux expériences de cet homme de théâtre; mieux, tout en sort rafraîchi et encore plus fort, car tout y est constamment mis à l'épreuve. Ronfard, en effet, met en scène des spectacles «anarchiques», qui laissent intervenir le hasard, posent des défis aux spectateurs et remettent en question la représentation théâtrale ainsi que sa propre pratique. Bref, en s'engageant dans l'expérimentation, Ronfard poursuit sa recherche *de* l'imaginaire avec une recherche *sur* l'imaginaire, dont il sonde les limites de diverses manières.

D'abord, Ronfard rend ses spectacles extrêmement vulnérables, en laissant intervenir le hasard. Il vérifie, de la sorte, la qualité du langage théâtral qu'il privilégie et découvre que celui-ci est effectivement forte, car elle ne s'écroule pas, au contraire, elle fleurit, même dans des contextes où le contrôle exercé par les concepteurs est réduit au minimum et les interventions de «l'accidentel

théâtral»⁴¹ sont encouragées au maximum. Ensuite, Ronfard combat les contraintes imposées par les normes qui soutiennent l'édifice théâtral, en s'engageant dans des expériences de nature «anarchique». Mais l'art théâtral reste solide, bien que quelque peu transformé, en dépit des attaques «anarchistes» de Ronfard — ou peut-être grâce à elles... Ayant démontré que le théâtre est presque indestructible, Ronfard se tourne ensuite vers les spectateurs. Il les provoque et les met dans une position d'instabilité inhabituelle, en leur assignant un rôle imaginatif (et parfois physique) beaucoup plus actif que celui qu'ils assument au théâtre conventionnel. C'est ainsi que Ronfard teste l'imaginaire des spectateurs, qui semblent être en assez bonne forme, car même les spectacles les plus exigeants du metteur en scène ne les ont pas chassés de son théâtre. Enfin, Ronfard éprouve l'efficacité et la justesse de sa propre expression dramatique. Il met en évidence son propre processus de création, le soulignant à l'aide de mises en abîme et d'autres genres d'autoreprésentation, et l'exposant ainsi au jugement des spectateurs. Puis, Ronfard remet en question ses propres créations, à la vue de tous, en s'engageant dans l'autocritique.

Si l'intérêt pour les spectacles de Ronfard a pu persister pendant une vingtaine d'années, et s'il persiste encore, c'est d'abord parce que ce metteur en scène réussit à exprimer au moins une «vérité» qui touche le public québécois contemporain, et nous croyons que cette «vérité» est l'*imaginaire*. Ronfard recherche, à travers l'hétérogénéité, une expression de l'imaginaire, qui ressemble à l'imagination humaine par sa nature éclatée, hybride, créatrice, libre, etc. Ronfard explore donc les différentes manifestations de l'imaginaire, dont l'art imaginaire qu'est le théâtre, et il sonde la capacité de l'imagination du spectateur et l'efficacité de son propre langage de l'imaginaire, afin d'élargir les frontières de son expression théâtrale. Au lieu d'exprimer le conscient, le rationnel, le réel et le réalisme, Ronfard préfère exprimer l'inconscient, l'irrationnel, l'irréel et l'imaginaire, des aspects entièrement légitimes de l'expérience humaine, qui ont (trop) longtemps été relégués à la marge du discours dominant dans tous les secteurs.

⁴¹ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

Si Ronfard se laisse influencer par le postmodernisme dans sa recherche *de et sur* l'imaginaire, c'est précisément pour se débarrasser des lourdes conventions du réalisme et pour explorer la relativité de la réalité et, par conséquent la multiplicité des possibilités offertes par l'imagination. Il n'est pas surprenant qu'un praticien innovateur travaillant au Québec, où le réalisme et le naturalisme se sont enracinés fortement dans le milieu théâtral durant les années 1970, adopte une telle stratégie. Peut-être d'autres praticiens ont-ils été motivés par ce même besoin d'échapper du discours réaliste dominant. Il n'y a aucun doute que le théâtre québécois des années 1980 a été marqué par un détournement du réalisme: les pièces d'un Chaurette ou d'un Dubois, les spectacles d'un Maheu ou d'un Lepage, et l'intérêt croissant pour la nouvelle danse en témoignent éloquemment.

Que cette hypothèse quant aux motifs du recours au postmodernisme au théâtre québécois soit vraie ou non, elle semble bien expliquer l'esthétique de mise en scène de Jean-Pierre Ronfard qui, lui, a exploré à fond le domaine de l'imaginaire. Les propos percutants du metteur en scène devraient convaincre les sceptiques:

La grande utopie d'un théâtre expérimental est justement de faire du théâtre qui n'en soit pas. C'est-à-dire qui procurerait au public l'essentiel de la jouissance théâtrale: partager avec d'autres humains, dans un même temps et dans un même espace, le spectacle d'*une réalité imaginaire*, mais qui tenterait toujours de déborder des normes de la pièce de théâtre habituelle avec son attirail convenu de situations, de personnages, de dialogues, ses jeux normalisés de décor, de costumes, de lumière et de son, qui se contesterait lui-même, non par masochisme suicidaire mais par *débauche de l'imagination*⁴².

⁴² Ronfard, «Vous dites», 49.

Gilbert Turp

Le troisième lieu de la théâtralité.

Essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance¹

Introduction

Le type même d'un système dynamique complexe et donc, pour beaucoup de scientifiques, la pierre de touche de toute approche de la complexité, est le corps humain².

(James Gleick).

Genèse

La problématique sous-jacente à une pièce que je voulais écrire sur Spinoza se fondait sur une critique du moralisme: comment préserver sa liberté d'esprit dans une société où domine une morale (en termes contemporains: une rectitude politique) qu'utilisent les autorités en place pour se maintenir et qui sert de plate-forme vers le pouvoir à des groupes d'intérêt.

La vie de Spinoza me paraissait exemplaire à l'égard de cette problématique, ayant été lui-même constamment sur la corde raide face à un pouvoir inquisitorial religieux qui était en même temps un pouvoir politique. Rapidement,

¹ Extrait d'un mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

² James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Albin, 1989, 431 p.

cependant, mes lectures en vue du projet m'ont convaincu qu'il serait plus intéressant — du moins plus coloré, en termes de théâtralité — d'écrire une pièce non pas sur Spinoza mais d'après Spinoza.

Après son excommunication, Spinoza s'est retiré dans une mansarde et a passé les seize dernières années de sa vie à écrire l'*Éthique* sans rien publier, par prudence. On convient que seize ans dans une mansarde, avec une santé chancelante pour aboutir à une édition posthume suivie d'une renommée occulte qui a couvé jusqu'au vingtième siècle avant de s'embraser, ne constitue pas une matière très spectaculaire sur le plan dramatique. Et puis, je voulais éviter les scènes didactiques comme, par exemple, les longues discussions philosophiques entre Spinoza et Leibniz; ce qui, dans une pièce biographique, devenait assez incontournable.

Je me suis donc rallié à l'idée d'écrire non pas sur Spinoza mais enveloppé du bain philosophique où ma recherche n'a cessé de tremper. Il s'agissait désormais de poser à Spinoza le problème de l'affect et du désir dans le désert affectif contemporain. Cela a donné une pièce intitulée *Le Pur Chaos du désir*.

1. De Spinoza au chaos

L'éthique de Spinoza

Dans son *Éthique*, Spinoza s'attache aux affects et au désir afin de les libérer de la servitude en les débarrassant du poids de l'autorité morale. Il repense tout l'univers affectif non plus à partir du bien et du mal, qui ne sont pas des affects, mais plutôt de la joie et de la tristesse, qui sont les deux affects sous lesquels il partage les émotions et affections humaines. L'art de vivre n'est ainsi plus soumis à une morale imposée d'autorité, mais à un jugement éthique sur ce qui est bon ou mauvais pour soi, ce qui aide à vivre ou empêche de vivre, ce qui augmente ou diminue notre puissance d'agir.

Ce repérage affectif de notre vitalité constitue un saut de plan. Autant la morale se situe sur le plan de la transcendance, autant l'éthique se pose sur le plan de l'immanence. L'être moral se voue au dépassement de soi, tout son être aspire à un en-dehors, un au-delà. Ainsi, aspirer à la transcendance, c'est vouer son existence à l'échec parce que se dépasser soi-même est, d'un point de vue immanent, une absurdité. Pour se dépasser soi-même, il faudrait être hors de soi, ce qui est absurde; le seul hors de soi de l'immanence, c'est la mort. Cette impuissance à atteindre la transcendance dans l'en-soi de l'existence assure donc à l'autorité morale une mainmise absolue sur les âmes. Condamné à échouer, on se perçoit comme faible et faillible et on se résigne à croire qu'il vaut mieux se soumettre à l'infailibilité de l'autorité du pouvoir religieux qui nous fait espérer un au-delà qui rende supportable une vie fatalement vouée à l'échec.

L'éthique de Spinoza abolit la catégorie même de l'échec (on ne peut pas en soi échouer à vivre) et permet d'aller au bout de soi en tant qu'on existe et de vivre sa pleine puissance d'être, en soi. Le seul dépassement auquel nous convie Spinoza est le dépassement de nos servitudes. Chez lui, la liberté est un affect de joie.

Pour Félix Guattari et Gilles Deleuze, Spinoza est le «Christ des philosophes» par ce qu'il est constamment en train de devenir philosophe³. Le commentaire, ambigu du fait de la tension contradictoire sinon conflictuelle entre religion et philosophie par son rapprochement avec le Christ, s'éclaire par la notion même de devenir comme lieu de l'identité. Le Christ est constamment en train de devenir divin par son incarnation sacrificielle de la perfection morale (sacrifice qui passe par le corps, lieu d'accès à la connaissance du bien et du mal, siège du pouvoir religieux). Spinoza, de son côté, est constamment en train de devenir philosophe par l'exemplarité de son éthique du bien vivre; là où le passage obligé par le corps mène à la joie, et où la joie mène au saisissement de la vie dans son intégrité telle qu'elle nous enveloppe (ce qu'il appelle: la connaissance du troisième genre).

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 59.

Importance historique de Spinoza

L'éthique se présente comme un refus du sacrifice et de la soumission à la morale. Spinoza est le philosophe qui nous a le mieux éclairé sur l'importance de séparer l'Église de l'État, en associant démocratie à laïcité. Dans le monde juif, il fallut attendre 1972 pour qu'Israël — État d'une judéité laïque impensable au temps de Spinoza — le réhabilite et le libère de sa répudiation par les rabbins d'Amsterdam. Toute aspiration à la libération passe nécessairement par une critique de la religion en tant qu'autorité morale ou instance politique. L'*Éthique* de Spinoza est moins la science de la morale que la critique de la morale.

À cet égard, deux des meilleurs instruments de liberté de Spinoza sont premièrement son ironie, qu'il oppose au cynisme, et deuxièmement sa capacité de ruser avec le langage et de retourner les mots qu'utilise l'autorité en les chargeant de double sens⁴. Même à travers le langage, on voit comme sa méthode opère par saut de plan. Si bien que tout à coup, on se rend compte que le point de vue est déplacé, l'angle nouveau, la remise en question irréductible.

Par exemple, lorsque Spinoza parle de Dieu, il décrit un être dégagé de tout anthropomorphisme. Dieu est un concept de nature. Dieu n'a ni volonté ni sentiments, ni bien entendu un sexe ou une barbe. Il est la substance en soi qui nous enveloppe. Le corps et l'esprit sont une étendue et une pensée; et l'étendue et la pensée sont les deux attributs de la substance. Corps et esprit affectés sont l'âme qui enveloppe le désir. Les traces de ces affections de l'âme désirante s'impriment en nous comme imagination dans le cas des images que nous formons de ces affects et comme entendement dans le cas des idées que nous formons également des mêmes affects. Cette impression imaginaire, ces images, sont un premier genre de connaissance, et les impressions intellectuelles, les

⁴ Ironie et double sens qui ne simplifient pas toujours sa lecture. Ainsi, il conçoit l'ironie comme une joie. Mais il clarifie le sens de cette joie en la définissant comme l'affect qui augmente notre puissance d'agir. L'ironie est donc à l'opposé du cynisme qui mène à l'impuissance en privant qui en est affecté du désir même d'agir.

idées, sont du deuxième genre. Ces deux genres de connaissances créent des entendus et des imaginés inadéquats du monde en qu'ils ne nous donnent qu'une illusion de saisie mais ne la permettent pas, bien qu'ils demeurent vrais en Dieu, à savoir enveloppés d'une nécessité de nature.

Je reviendrai en détail sur ce concept d'enveloppement, il est absolument fondamental⁵.

Les deux dernières parties de l'*Éthique* vont en accélérant: la servitude puis la liberté. On se précipite littéralement sur le troisième genre de connaissance qui nous tombe alors dessus vertigineusement. L'opération se fait par chamboulement, chambardement, accélérant jusqu'à atteindre une telle vitesse qu'on ne peut plus la concevoir autrement que par une saisie. Cette vitesse, je l'imagine: le momentum d'énergie et de rythme de l'ours à l'instant où il se saisit d'un poisson dans la rivière. En ce troisième genre de connaissance, connaître c'est saisir.

Vers le chaos

Il me reste à expliquer comment, à travers Spinoza, je suis arrivé à la théorie du chaos.

Ce qui m'a mis la puce à l'oreille, c'est le fait que Spinoza intitule son traité: *Éthique démontrée selon l'ordre géométrique*. Cela, à première vue, semble une coquetterie cartésienne, car il devient vite évident que la structure de l'*Éthique* ne fonctionne pas dans une perspective géométrique.

⁵ Ainsi, tout ce que nous concevons nous enveloppe. Les personnages de ma pièce se trouvent enveloppés dans l'amour, le désir, la difficulté de vivre, tels qu'ils les conçoivent. Leur conception étant inadéquate parce qu'affectée de tristesse, ils ont le sentiment d'être prisonniers de l'impuissance qui les enveloppe. Toute l'action peut se décrire comme un effort désespéré de s'élancer vers la joie, de retrouver la dynamique du désir, de se libérer de la tristesse pour saisir sa propre vie dans l'existence et la nature, le monde et la substance.

Maints commentaires ont souligné l'étrangeté de cette apparente incohérence, généralement en haussant les épaules et en renonçant à y réfléchir, balayant la difficulté sous le tapis, sauf peut-être Gilles Deleuze⁶ que cette apparente inadéquation intrigue suffisamment pour l'alerter. Mais Deleuze, en 1981, n'a pas à sa disposition les instruments du chaos; cette théorie est encore maintenue en chambre close et soupçonnée de parfaite excentricité par le monde académique.

Le grand génie mathématicien Poincaré lui-même, dès les années 1920, avait entrevu certaines dimensions du chaos mais cela l'avait tellement terrorisé (comme Einstein à l'idée que Dieu puisse jouer aux dés avec l'univers) qu'il avait choisi de n'y pas aller voir plus avant, de peur d'être englouti dans ce qu'il risquait de découvrir.

Ayant lu, au hasard de la curiosité, des articles de vulgarisation sur la théorie du chaos et la notion de géométrie fractale, je suis allé voir de ce côté pour me rendre compte que la forme dite géométrique qui structure l'éthique est inadéquate, mais seulement sur le plan de la «géométrie euclidienne». Encore une fois, il fallait sauter de plan pour être saisi de l'adéquation soudaine de la géométrie de Spinoza avec la géométrie fractale dans la théorie du chaos. Dès lors, le lien s'établissait.

Le nom par lequel je désigne le chaos géométrique de Spinoza est «concept d'enveloppement». C'est un concept de pure immanence. Dieu enveloppe la nature, la nature enveloppe le monde, le monde nous enveloppe, et nous enveloppons l'idée du monde, de la nature et de Dieu. Notre existence enveloppe l'être-nature (la substance en soi qu'est Dieu) comme notre durée enveloppe le temps indéfini, dont l'étendue s'accroît vertigineusement en vitesses de plus en plus inouïes et in(dé)finies. Ainsi, il n'y a pas de limites déterminées à l'étendue, telle qu'elle se conçoit, enveloppée par notre pensée. Pensée et étendue, dans leur vertigineuse extension, sont indéterminables. Donc sans limites. Donc infinies

⁶ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*.

mais à l'intérieur de l'univers qui enveloppe l'étendue et du crâne qui enveloppe le cerveau qui pense. Cet infini par le dedans, cette intériorité du mouvement sans fin, constitue le dénominateur fractal à partir duquel Spinoza fonde sa géométrie.

Spinoza crée une spirale, de dynamique chaotique, à partir du concept de Dieu qui traverse cycliquement l'esprit, les affects, la servitude humaine et enfin la liberté humaine. Chacune des cinq parties de *l'Éthique* revient penser le tout dans toute son étendue mais sans jamais revenir au même plan; ainsi Dieu enveloppe l'esprit qui enveloppe les affects de tristesse et de joie qui enveloppent notre servitude et notre liberté suivant un principe d'autosimilarité et d'invariance d'échelle où se fait jour une infinité de dimensions et où on accélère de variations en variations jusqu'à l'indéfini de l'étendue et de la pensée qui sont la substance même de l'univers. Nous sommes ici tout contre le *Big Bang* et l'expansion de l'univers physique qui, de l'intérieur, fait reculer l'horizon indéfiniment⁷.

En devenant ainsi, trois siècles d'avance et par un simple saut de plan conceptuel, un fondateur occulte de la théorie du chaos, Spinoza établit un enveloppement temporel entre son histoire et la mienne. Il me donne accès à une éthique de pure immanence qui me débarrasse de toute illusion entretenue par servitude à une morale autoritaire. Je me retrouve libre dans l'enveloppement indéfini de ma propre définition, et libre de tout le temps du monde à l'intérieur même de ma propre durée.

En conclusion, un drôle de hasard, presque trop humain, alimente le lien qui se fait de Spinoza au chaos. Comme une application hasardeuse du principe

⁷ Ce lien est aussi confirmé par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Le second chapitre portant sur le plan d'immanence est une impeccable démonstration de la nature fondamentalement chaotique de la philosophie de Spinoza; chaos conceptuel aux aspérités singulièrement fractales qui «géométrise» le plan d'immanence où se posent concepts philosophiques, prospects scientifiques et affects artistiques. Ainsi, Deleuze qui, précédemment, laissait en plan l'intrigante question de l'inadéquation euclidienne de la géométrie philosophique de Spinoza, y revenait presque dix ans plus tard, muni des instruments du chaos dont nous disposons maintenant.

d'autosimilarité et d'invariance d'échelle. Si Benoît Spinoza est le fondateur philosophique du chaos, Benoît Mandelbrot en est un des fondateurs scientifiques. Les deux sont juifs laïcs, fils de réfugiés fuyant la persécution, l'un, l'Inquisition espagnole et l'autre, le totalitarisme nazi. Cette autosimilarité-là est proprement ironique, et joyeuse. L'histoire ne se répéterait donc pas, mais s'autosimilariserait en une arborescence infiniment variée qui permet une infinité de combinaisons et de liens possibles. Pas de condamnation à l'impuissance et au déterminisme d'une même histoire éternellement répétée aux conséquences prévisibles et catastrophiques, mais une libération devant l'infinité des conditions initiales de l'histoire, son imprévisibilité et donc notre puissance d'agir sur sa direction en l'affectant dans ses multiples dimensions.

De ce cadre théorique que me fournit l'*Éthique* de Spinoza et la théorie générale du chaos, je ne m'attarde — pour fonder mon hypothèse — qu'aux dimensions transposables en termes d'affects artistiques. Ces dimensions sont celles qui me semblent s'appliquer empiriquement à la pratique théâtrale, dans l'entraînement corporel et le travail d'énergie.

2. Le désir opère chaotiquement

Il nous atteint en des directions, des vitesses et des dimensions indélimitées qui se renouvellent indéfiniment en une variété incalculables d'affects.

Ce chaos du désir qui se fait en nous, de l'intérieur, permet une saisie. Et celle-ci constitue une expérience affective de l'immanence, dont la connaissance nous livre de multiples dimensions du temps et de l'espace, de multiples directions et vitesses de la pensée.

Une étendue indéfinie nous enveloppe. C'est dans cet enveloppement qui nous porte que nous découvrons notre puissance à saisir une connaissance. Ce que nous concevons nous enveloppe, nous portons ce par quoi nous sommes portés.

Ainsi, au théâtre, tout notre être est enveloppé d'un désir qui opère chaotiquement en nous, c'est-à-dire indéfiniment et par saisie de toutes nos dimensions affectives.

Et c'est ainsi que le chaos du désir devient une condition initiale à tout projet artistique, et le cadre conceptuel d'une éthique de l'artiste.

3. Le troisième lieu de la théatralité

Le concept d'enveloppement au théâtre

Vivre, c'est être affecté indéfiniment. L'art nous permettant de connaître une expérience affective, l'enveloppement au théâtre constitue ce que j'appelle le troisième lieu de la théatralité, par analogie avec le troisième genre de connaissance de Spinoza. C'est le lieu où la saisie affective opère. C'est un lieu chaotique, un champ d'énergie où une infinité d'affects circulent. C'est le lieu du désir, le lieu où la connaissance nous rentre dedans à même le corps.

À la limite, cela s'applique même à la lecture d'une œuvre théâtrale. Quand on veut dire qu'on comprend ou non une pièce de théâtre, on dit souvent: j'ai saisi ou je n'ai pas saisi. C'est en effet bien de cela qu'il s'agit.

Le chaos du désir opère de multiples façons en cours de conception et de production mais sans jamais revenir au même point. Le désir une fois opéré (affecté), devient opérant (affectant), produisant dans l'opération une nouvelle dimension, et cela va indéfiniment en se multipliant. L'énergie est circulatoire. Et la connaissance est affective en ce qu'elle est toute enveloppée de cette énergie mise à circuler. Une condition nécessaire à l'expérience affective de la connaissance par l'art est la traversée du corps par l'énergie.

Le passage par le corps

Les opérations de ce passage se produisent dans l'espace et dans le temps, dans le corps de l'acteur et dans son énergie telle qu'il la met à circuler, de même que dans le texte écrit et scénique, tel qu'il affecte le corps par son souffle et son rythme. Toutes ces opérations aux dimensions indélimitées se jettent dans le troisième lieu de la théâtralité⁸.

Le troisième lieu est donc un espace d'échappée qui traverse la surface des signes par ses dimensions fractales de corporalité, d'énergie et d'affects. Le troisième lieu chaotise le théâtre; plus de démarcation scène-salle mais une épaisseur commune, une connexion par interface, un feuilleté.

Et c'est précisément par les affects qu'il crée et fait circuler que le théâtre suscite cette épaisseur, produit un désir qui opère chaotiquement en nous — à la façon d'une intuition — et se déploie à partir d'un nombre considérable, voire incalculable, de conditions initiales. Celles-ci échappent à notre entendement et à notre mémoire par leur quantité et la vitesse avec laquelle elles nous affectent. C'est pourquoi cette expérience affective s'appréhende nécessairement par saisie, dans un lieu qui appartient en propre au temps de l'expérience artistique.

Le troisième lieu comme espace public

Un des aspects les plus riches du Kabuki, de sa «magie», de sa capacité à troubler, repose sur ce que les japonais appellent le «Ma»: l'espace entre, dans lequel ce qui est appelé à se passer va se passer. L'espace en tant qu'état. En japonais, on ne se dit pas «je t'aime» mais «il y a de l'amour entre nous»⁹. Au-delà de la stricte portée proxémique de ce «ma», cet espace est un espace réel, un champ d'énergie, un lieu d'investissement. Cet espace-entre est un plein,

⁸ Les deux premiers lieux étant la scène et la salle, tels que démarqués et signifiés par une sémiologie strictement euclidienne.

⁹ Je dois ces informations sur le théâtre au Japon à madame Martine Beaulne, metteuse en scène.

jamais un vide. Il y a reconnaissance du lieu-entre. Dans l'acte théâtral, les comédiens et les spectateurs déterminent ensemble ce qu'il va advenir dans ce «Ma». Les metteurs en scène sont particulièrement attentifs à laisser de la place autour des personnages, des points de fuite, des états générateurs de dynamique.

Brecht, lui, aurait dit: entre le public et nous, il y a l'espace du contrat. Le troisième lieu peut être perçu ici comme le lieu d'une négociation.

Platon aussi parle d'un troisième espace. La *Khora*, qui n'est ni l'espace de celui qui tient le discours, ni l'espace de la représentation mais un espace-plage, espace-empreinte sensible aux affects, qui retrace et enregistre; un espace-mémoire.

Le troisième lieu est donc le corps sensible où s'imprime tout affect théâtral. Le premier travail à faire lorsqu'on fait du théâtre est donc de susciter cette appartenance au troisième lieu en ouvrant dans la représentation une épaisseur qui puisse envelopper scène, salle, acteurs et spectateurs. C'est là que le théâtre prend son sens; car dans l'enveloppement du troisième lieu, ce qui se passe se passe pour tous; la communauté est rassemblée et concernée par ce qui se produit dans le champ énergétique.

L'enveloppement et le troisième lieu

À l'intérieur du théâtre, lieu physique fini, clairement délimité, l'épaisseur énergétique du troisième lieu se trouve donc à déborder indéfiniment du cadre architectural qui l'enveloppe. Cette notion d'un espace fini, qui enveloppe un espace infini qui le déborde, est au cœur du chaos.

Même chose avec le corps: notre chair, si limitée, enveloppe un désir et une énergie qui nous débordent infiniment. Mais c'est un infini par l'indéfini, une éternité par l'indéterminé. Il ne s'agit pas de l'éternelle perpétuité de la transcendance. Non, on ne transcende pas ici la durée limitée. Mais cette durée constitue le cadre à l'intérieur duquel on se renouvelle dans une pure immanence où le Temps in(dé)fini rayonne.

Enfin, cet enveloppement nous affecte en opérant son passage du conceptuel à l'affectif à travers notre corps. C'est cet affect qu'on décrit en parlant de la «magie» du théâtre, d'une pièce qui nous a «pris aux tripes», d'un moment de grâce où nous avons perdu toute notion du temps; c'est cet affect qui, lorsque nous évoquons le souvenir d'une représentation théâtrale qui nous a bouleversé, nous fait retrouver aussitôt l'exacte et présente sensation de ce saisissement¹⁰.

On note enfin que la sensation produite par cet affect appartient encore en propre au temps de l'expérience artistique, qu'elle est réactualisable à l'infini. Autrement dit, elle se pose sur le plan d'immanence dès son évocation. Le troisième lieu est strictement au présent; il constitue en propre une présence.

Au travail d'établissement de la ceinture énergétique du troisième lieu s'ajoute le travail de création d'affects nouveaux ou de formation à partir des affects déjà créés de nouvelles combinaisons, de nouvelles images, de nouveaux désirs. Actualisé, l'état de désir dynamise l'expérience théâtrale. En cela, le chaos est une puissance, une force dynamisante, un devenir de la création. Une joie.

4. Désir et affects

Qu'est-ce donc que le désir?

Le désir se conçoit ici comme un enveloppement de l'appétit et de la conscience.

L'appétit correspond au besoin, à la nécessité vitale: boire, par exemple, pour étancher sa soif. La conscience, elle, tire sa vitalité de l'imagination, qui elle-même tire sa puissance des affects. C'est l'été, les vacances, il fait beau, on

¹⁰ Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust définit cet affect comme une impression. Résonne, dans ce mot «impression», la sensation de l'empreinte, l'inscription.

est sur la terrasse, toute la douceur de ce tableau nous affecte, produisant un état de bien-être qui nous fait désirer augmenter ce bien-être. Quelque chose nous dit alors que boire un bon petit verre de vin blanc frais est plus satisfaisant que de boire un verre d'eau.

Le désir d'un verre de vin blanc frais ne vise pas tant à étancher un besoin biologique (nous rafraîchir et nous désaltérer) qu'à répondre à l'idée de soif dans notre conscience. Le désir est ainsi un besoin affectivisé, impliquant une certaine idée imaginaire qu'on se fait de nos propres appétits. L'affecté devient affectant, déclenchant une dynamique, un élan. Voilà le chaos déclenché. On a le *sentiment* qu'un verre de vin blanc frais sera plus satisfaisant qu'un verre d'eau.

Toutefois, notre entendement sait que le verre de vin ne répondra qu'inadéquatement au besoin; boire s'avère un désir paradoxal, compte tenu de la déshydratation qu'engendre l'absorption d'alcool. Si bien qu'en bout de ligne, boire augmente notre soif. Ce paradoxe complexifie le désir, le chaos s'emballe et ses opérations affectives s'accélèrent. Le désir du vin engendre une tristesse s'il s'accroche à l'illusion qu'il répond au besoin premier de boire, ce que notre conscience ne peut manquer de saisir au fond maintenant vide du verre. Il n'y a pas de joie dans l'illusion; notre imagination ne nous donne qu'une connaissance inadéquate de nous-même (et du monde). Mais ça ne s'arrête pas là, puisqu'on a toujours soif. Ne pas répondre au besoin d'étancher cette soif est mauvais pour le corps; le verre de vin aura pour conséquence pénible de diminuer notre puissance d'agir en nous donnant un mal de tête, en nous sapant l'énergie, en nous desséchant la bouche, en nous rendant distrait ou déconcentré. Satisfaire le désir sans répondre au besoin aura gâché la fête que nous nous faisons en imagination à l'idée de satisfaire notre désir. L'affect produit en sera un de tristesse.

C'est pourquoi, en termes d'éthique, veillant à satisfaire autant le besoin biologique que le désir dans l'imagination (le besoin affectif), il vaut mieux toujours commander une carafe d'eau avec le verre de vin.

Cet exemple comique démontre bien la façon dont l'éthique de Spinoza fonctionne. Le désir, en soi, n'est assujéti à aucune morale. Boire du vin n'est ni bien ni mal mais simplement plus ou moins bon, plus ou moins mauvais, selon l'usage qu'on en fait.

Le désir, du fait qu'il enveloppe appétit et conscience et s'associe comme une finalité à la nécessité de boire pour vivre, est substantiellement lié à notre condition et à notre vitalité. L'être humain désire parce qu'il cherche à se perpétuer.

On voit tout de suite comment Spinoza repense l'éthique non plus comme science de la morale mais comme critique de la morale. La morale prescrit, décrète. On est tenu de se soumettre à l'autorité qui définit ce bien et ce mal. Mettant à jour cette servitude, Spinoza retire aux autorités religieuses, gardiennes de la morale, tout pouvoir de contrôle sur le désir, et laïcise celui-ci en remettant la responsabilité de son sain usage à la personne humaine, à l'être désirant¹¹. L'éthique implique la prise en charge et la responsabilisation, comme moyen de se dégager de la servitude des passions et des appétits. L'éthique est un désir, un élan, un effort de l'être vers la liberté et son affect de joie.

L'éthique aujourd'hui est souvent confondue avec la déontologie; qui est au fond une morale puisqu'elle est codifiée et qu'on doit s'y soumettre. En outre, tout manquement à la déontologie entraîne une sanction venue d'un tribunal; le moindre exercice de liberté critique face à une déontologie prescrite engendre un processus inquisitorial où du simple soupçon on passe à la fabrication d'un mensonge qui, vite, prend une teinte d'assomption indiscutable puis d'un acte d'accusation.

C'est pourquoi, l'éthique pose la question du désir en regard de celle de la liberté. Le désir, selon l'usage bon ou mauvais qu'on en fait, nous libère ou nous

¹¹ Spinoza n'a pas été excommunié par les rabbins de Hollande pour rien. Après sa mort, les intégristes juifs recommandaient d'aller cracher sur sa tombe.

emprisonne; augmente notre puissance d'agir ou la diminue; contribue à notre persévérance d'être ou y nuit. Il départage nos affects en deux courants. Bon ou mauvais, le désir nous réjouit ou nous attriste. Tous les sentiments humains penchent du côté de la joie ou du côté de la tristesse. Un même événement affectera de façon diamétralement opposée deux êtres vivants.

Revenons à notre exemple du verre de vin. Deux assoiffés commandent. Hélas, pour des raisons improbables, le serveur annonce d'un ton désolé qu'il n'y a plus de vin blanc. Les deux assoiffés seront grandement affectés dans leur désir par cette nouvelle. Une privation entraîne une peine, un inconfort. Mais là où la liberté éthique joue, c'est dans l'effort, pour l'un et l'autre, d'agir sur le principe de réalité (ici, le manque de vin) de façon à entraîner l'affect produit dans le courant de la joie ou celui de la tristesse, d'user de l'affect affecté en affect affectant de telle sorte qu'il augmente la puissance d'agir ou la diminue. Il y a là un choix.

Disons que le premier réagit à la mauvaise nouvelle en se rabattant sur l'appétit, il commande un verre d'eau. Après avoir étanché sa soif et répondu au besoin, sa conscience se détachera de son appétit, et son imagination, du besoin. L'image du verre de vin blanc frais n'aura plus la même portée. L'illusion apparaîtra pour ce qu'elle est: une image relativisable. Il s'en sentira libéré. Si bien que le prochain verre de vin blanc qu'il boira aura toutes les teintes de la joie. Le vin n'est pas un besoin, c'est un plaisir; ce qu'on étanche par le vin, c'est un goût de la culture, un art de vivre. Plus de culpabilité, plus d'illusions, que du savoureux. Eh oui, c'est bon du vin et ça réjouit. Le miracle de l'eau changée en vin se comprend éthiquement comme saisie d'une connaissance du culturel. Boire du vin, c'est ingérer la terre où pousse la vigne, le travail humain de transformation, le génie particulier d'une culture millénaire.

Pendant ce temps, le second assoiffé réagit en niant son appétit au profit de la frustration de sa conscience. «Comment ça, pas de vin blanc!» Il soupire, fait attendre le serveur venu porter la mauvaise nouvelle, hésite à commander autre chose, il veut ce qu'il ne veut pas et ne veut pas ce qu'il veut, il devient indécis, il éprouve ce que Spinoza appelle le flottement de l'âme. Finalement, il

abandonne et quitte la terrasse de mauvaise humeur, ayant de plus en plus soif et se sentant de plus en plus frustré si bien que, s'il dénicher une autre terrasse, il se jettera sur le vin avec passion, le consommera sans jouir, sans goûter, faute de disponibilité affective. En conséquence, il risque d'en subir encore plus les désagréments dus au manque d'eau: déshydratation, mal de tête, baisse d'énergie, sentiment de culpabilité, perte d'estime de soi, impuissance, servitude à la passion. Il aura de son désir, une image de tristesse, voire d'esclavage.

Le désir comme force structurante de la créativité ne peut s'appuyer sur une tristesse. De même que le vin triste, ou la tristesse post-coïtale, constitue une perte de dynamisme chez l'être désirant, de même une pratique artistique qui mène à la tristesse se videra de sa dynamique et constituera une perte de sens.

Que sont les affects?

Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari sont amenés à se demander, aux fins d'une différenciation des approches de la connaissance: qu'est-ce que l'art? Ils en arrivent à ceci: l'art crée des affects (par rapport à la philosophie qui, elle, crée des concepts).

L'objet de l'art ne serait donc pas la création de formes, idées ou images, domaine des nécessités et du hasard, mais la création d'affects. Si une personne qui travaille à un projet artistique accepte cette position, ce qui est interrogé touchera en cours de processus à l'énergie, ses modes d'émission, de transmission, son rythme et sa circulation.

Mais voyons comment Spinoza définit l'affect:

J'entends par affect les affections du Corps par lesquelles sa puissance d'agir est accrue ou réduite, secondée ou réprimée, et en même temps que ces affections, leurs idées¹².

L'affect, chez Spinoza, enveloppe donc à la fois les sentiments, leur empreinte dans le corps, les sensations, l'énergie, sa puissance (plus, moins) et les idées. Il ne dissocie pas ici le corps et l'esprit. Le sentiment d'amour, la sensation physique d'aimer, l'énergie et les idées qu'aimer nous donne, tout cela est enveloppé d'affect.

Il ajoute à la suite de sa définition:

Si nous pouvons être la cause adéquate de l'une de ces affections, j'entends alors par affect une action; dans les autres cas, une passion¹³.

En théâtre, on dissocie souvent l'action de l'affect; on désigne celui-ci par sa dimension émotive. On dit toucher en sous-entendant émouvoir. Mais dans l'action d'affecter, c'est bien de toucher qu'il s'agit; la dimension corporelle est présente. Créer un affect est donc complexe en ce que cette action enveloppe de multiples dimensions. Toucher quelqu'un, c'est agir sur ses sentiments mais aussi sur ses sensations et ses idées; c'est entrer en relation avec l'autre dans un espace où l'énergie circule sans entrave.

L'affect est une activité essentielle de l'être. C'est une action de retentissement. L'affect retentit dans le corps, l'esprit, l'âme, l'entendement et l'imagination. Retentir est multidirectionnel, multidimensionnel. Le son résonne, l'énergie circule, l'affect retentit.

¹² Spinoza, *Éthique*. Paris, PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 1990, p. 157, définition 3, partie 3, des affects. Je tire mes citations de cette nouvelle traduction de l'*Éthique* par Robert Misrahi, qui me semble généralement la plus adéquate.

¹³ *Ibid.*

Spinoza postule que

le corps humain peut subir un grand nombre de changements et conserver néanmoins les impressions ou traces des objets, et par conséquent les images identiques des choses¹⁴.

On postule donc que le corps a sa propre mémoire, qu'il a, comme le sable, le pouvoir de conserver traces et impressions des affects qui l'ont parcouru. Le corps lui-même devient lieu de passages, la plage où l'on retrouvera les empreintes affectives. Évidemment, ce marquage du corps entraîne sa transformation. Affecté, il change. Le corps ne revient jamais à ce qu'il était avant d'être affecté. En cela, la reproduction propre au travail théâtral, est de l'ordre du témoignage ou de l'exposition d'empreintes, d'impressions et de traces. Le corps se représente comme foyer d'images.

Les affects affluent en deux «émotions» principales. La joie et la tristesse. Quelle que soit la chose qui nous affecte, elle tendra à nous rendre joyeux ou triste; c'est-à-dire nous affectera de sorte que cela augmentera ou diminuera notre puissance d'agir. La joie, en ce sens, rend actif; la tristesse, passif:

Notre esprit agit en certaines circonstances, et en d'autres il subit; en tant qu'il a des idées adéquates, il est nécessairement actif en certaines choses, et en tant qu'il a des idées inadéquates, il est nécessairement passif en certaines choses¹⁵.

Ce qui complexifie l'affect chez Spinoza, par rapport à une re-moralisation où la Raison remplacerait le bien et la Passion le mal, c'est qu'il accorde à la joie une puissance d'adéquation. Il accepte donc l'affect comme une force qui augmente notre capacité d'accueillir une connaissance. Si cette connaissance est inadéquate en notre esprit, en ce qu'elle ne se déploie que sur le plan de l'imaginaire ou que sur celui de l'entendement et n'assure aucune saisie de notre

¹⁴ *Ibid.*, Postulat 2.

¹⁵ *Ibid.*, Postulat 2, partie 3.

être dans son intégralité, elle est tout de même adéquate en Dieu; c'est-à-dire nécessaire, enveloppée de Nature. Elle est une étape vers le troisième genre de connaissance: cette saisie qui ne se conçoit que dans la puissance, le dynamisme, l'énergie libérée. De là, il découle que la joie est nécessaire à l'artiste. À la question de la finalité de l'art, on peut répondre par son immanence. La nécessité se rapporte davantage au devenir que la finalité, qui cherche une transcendance, comme si l'art existait en dehors de notre propre nature.

En définissant joie et tristesse par une augmentation ou diminution de notre puissance d'agir, il découle qu'une connaissance qui nous rentre dedans est une joie. Le passage par le corps de l'affect permet d'intérioriser un cadre conceptuel, d'en incorporer les dimensions, d'en faire des sensations. Le concept devient affect.

Cette donnée-là est centrale à l'action dramatique de la création pour laquelle ce texte a été écrit. Le cadre conceptuel, le fait que le lieu du Désir soit le Temps, risque de passer pour opaque, ou désincarné, à certaines sensibilités. Mais il faut bien comprendre que le processus d'intériorisation par lequel on donne chair aux idées se fait chaotiquement, de l'intérieur même de l'enveloppe conceptuelle du texte. Le Désir ne peut qu'opérer chaotiquement dans une telle immanence philosophique où il n'y a pas d'au-delà ni d'en-dehors. Ni référent, ni extériorité. Tout est contenu; tout est, par la traversée des corps, énergie.

Il faut cependant se garder de confondre la joie de Spinoza avec une quelconque idée de bonheur. Le bonheur étant à la merci des contingences, il serait plutôt, pour Spinoza, une passion, donc une tristesse. Les expériences douloureuses de l'existence peuvent nous mener à la joie, si ces expériences sont saisies adéquatement. Tout affect de douleur peut nous être bon ou mauvais selon qu'il augmente notre puissance d'agir ou la diminue. Tout comme le feu peut, selon l'usage qu'on en fait, être bon ou mauvais.

La joie n'exclut donc pas la douleur. La proposition d'éthique de l'artiste n'est surtout pas d'éviter les souffrances et autres affects douloureux, et encore moins d'éviter les sujets et thèmes souffrants. Cependant, il faut que l'art

permette à la douleur de rayonner vers la joie, que la tragédie crée un affect de joie, c'est-à-dire qu'elle augmente notre puissance d'agir, nous élance avec une force dynamisante, libérante et ne nous entraîne pas vers un obscurcissement de l'âme ou une paralysie de notre puissance d'agir. Cette éthique de la douleur joyeuse est un saut de plan par rapport à ce que la morale religieuse nomme les épreuves, envoyées par Dieu pour nous les faire transcender.

En théâtre, Shakespeare crée ce paradoxe continûment. Ses pièces historiques sont une joie en ce qu'elles nous éclairent sur le sens de l'Histoire et nous débarrassent de nos illusions, qui sont des servitudes. Une représentation de *Richard III* nous saisit de l'histoire. Le pouvoir devient relatif, il perd de son indiscutabilité, de son autorité.

On imagine bien comment, politiquement, la joie constitue une force énergisante au sein des mouvements de libération, quels qu'ils soient. On connaît dans la sphère du politique la puissance de l'ironie, par exemple, ou de l'affirmation de soi dans sa différence. De même, on voit l'effet emprisonnant plutôt que libérant des stratégies de tristesse (ressentiment, autovictimisation, moralisme, dogmatisme).

Le désir de s'épanouir se fonde nécessairement sur une joie d'être dans le monde, et l'avenir des mouvements de libération passe par leur capacité de se chaotiser sereinement, c'est-à-dire de retentir en de multiples dimensions. À leur nécessité, doit s'intégrer en leur propre corps, la complexité.

Au niveau artistique, le chaos du désir procède d'un même affect libérant, par son rayonnement multiplicateur (sa complexité) qui fait du corps le foyer des nécessités de la joie et de l'action. On a alors assez de puissance pour se libérer

de la gravité attractionnelle des finalités qui agissent comme des tristesses sur le travail¹⁶.

Spécification: désir et affects

Il est difficile de détacher le désir de l'affect. Pourtant, une spécification s'impose. Le désir appartient au monde de l'affect en tant qu'il est une sorte d'auto-affection. Spinoza le définit de maintes façons:

Le Désir est l'essence même de l'homme en tant qu'elle est conçue comme déterminée par une quelconque affection d'elle-même à accomplir une action¹⁷.

Il mentionne par ailleurs en plusieurs occasions que le désir est un effort. On comprend donc aisément comment cette définition du désir implique l'idée d'un élan. En ce sens, le désir est un affect en soi. C'est pourquoi, l'enveloppement de l'un par l'autre est quasi réversible. Affect et désir se plient, se répondent, se renvoient, jouent à être la doublure du manteau de l'autre. Affect et désir se réfléchissent. Toujours dans le livre 3: «Tout objet peut être, par accident, cause de joie, de tristesse ou de désir»¹⁸.

¹⁶ Les théoriciennes de l'art féministe ont, en anglais, un beau mot pour désigner l'effet libérateur de cette éthique de la joie: *empowerment*. Suivant cette théorie, l'art peut augmenter la puissance (*empower*) d'agir d'un corps collectif, dans ce cas, les femmes. Spinoza ajouterait à cela: dans la mesure où la communauté fonde son action sur un consentement. Cette idée du consentement est au cœur des mouvements de libération. Le consentement se porte garant de la légitimité du mouvement de libération. Le consentement ne doit toutefois pas être confondu avec le consensus. La différence est que le consensus nie l'adversité, la marginalité, l'altérité. Le consentement, lui, cherche à obtenir la reconnaissance même de l'adversaire; comme c'est le cas du mouvement féministe dont la nécessité est reconnue par celles et ceux qui ne se reconnaissent pas dans le féminisme ou s'y opposent, ou encore du mouvement souverainiste au Québec qui est également reconnu par les instances démocratiques de toutes tendances.

¹⁷ *Ibid.*, p. 206, Définition des affects 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 169, proposition 15.

Joie, tristesse et désir sont liés musicalement, rythmiquement, mais à la façon d'un contrepoint baroque¹⁹.

Avec pareille formulation, il semble que Spinoza pose le désir sur le même plan que la joie et la tristesse. Mais il s'agit plutôt d'une autosimilarité que d'un même. Affect et désir ne sont pas sur le même plan, mais leur plan respectif sont, en quelque sorte, équivalents en puissance. Leur égalité permettant de commercer ensemble, désir et affect coexistent en réseau en nous. Les distinguer nettement n'est pas facile car ils produisent ensemble, par frottement ou heurts, une énergie commune. Qui de l'affect amoureux ou du désir amoureux nous fait agir?

Et pourtant, dans le travail théâtral, il importe de les reconnaître et de les distinguer. Le désir est l'agent dynamiseur, son élan nous fait passer d'un état affecté à un état affectant. Il nous dirige au fil des affects, son effort vise une joie sans fin ni destination. Des multiples directions où nous entraîne le chaos du désir émergent les multiples dimensions du travail artistique.

«Now I want spirits to enforce, art to enchant»²⁰.

La joie dont nous enveloppe le chaos du désir est un enchantement, en ce sens que le chaos nous assure une pratique inépuisable de la variation. Le jeu de variation est essentiel à l'art. Nous jouons, de l'intérieur d'un cadre contraignant et très limité de thèmes, de récits, de préoccupations, d'images et de concepts, à un jeu dont les affects sont infiniment variés et le désir d'une énergie infiniment renouvelable. Cela fait de l'art une représentation humaine d'une manifestation essentielle de la vie. Qu'on songe seulement à la couleur des yeux qui, dans le cadre limité aux grandes catégories du bleu, du brun, du vert et du noir, arrive

¹⁹ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Le Pli est à Leibniz ce que l'enveloppement est à Spinoza. Il n'est pas étonnant que ces deux hommes aient cherché avec plus ou moins de bonheur à se rencontrer. L'image du manteau et de sa doublure se précise.

²⁰ Prospero, dans *The Tempest* de William Shakespeare.

à une telle variété de teintes qu'il ne se trouve pas deux êtres humains sur terre depuis le début des temps à avoir les yeux exactement de la même couleur. Tout comme il n'y a pas deux feuilles d'arbre identiques. Il y a toujours une quelconque singularité²¹, un comme tel de l'être, un en soi. Comment une telle finitude, une telle limitation individuelle peut-elle donner lieu à une telle abondance d'œuvres? L'observation d'une telle vitalité, d'une telle créativité est à elle seule un enchantement.

5. Éléments de la science du chaos

Ce que la nouvelle science appelle le chaos n'a plus rien à voir avec le chaos tel que les anciens, les sages et les religieux l'entendaient, et qui était synonyme de désordre, de confusion, de désorganisation, de magma originel avant que l'œil de Dieu ne s'ouvre en sa Création. Bref, le chaos scientifique n'est pas le chaos terrifiant du n'importe quoi. Cette définition est strictement morale et déguise une prise de contrôle autoritaire: en faisant du chaos un mal, on fait de l'ordre un bien.

Changeons de plan, sautons dans l'immanence. Le chaos en science se situe sur ce plan. La science n'est ni bien ni mal en soi, elle ne peut être que bonne ou mauvaise selon l'usage que l'on fait de ses puissances et de ses avancées²².

²¹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Agamben, comme tant d'autres philosophes contemporains, effectue un passage obligé par Spinoza, corroborant l'idée de Deleuze de Spinoza, Christ des philosophes, par l'incontournabilité chaotique de son devenir.

²² David Ruelle *Hasard et chaos*. L'auteur parle de l'a-moralité de la science. Il parle même d'a-responsabilité. Non qu'il tienne les gens de science pour des êtres immoraux, irresponsables ou insoucians, mais simplement qu'il constate que les catégories morales n'ont rien à voir avec la science. La science désire connaître, comprendre, saisir, un point c'est tout. Ce que nous faisons de ces découvertes n'est pas de son ressort.

Le triangle, la roue, le crâne et la sexualité

Prenons un triangle. Traçons dans ce triangle un autre triangle, dont les pointes arrivent au milieu de chaque segment du grand triangle. Nous avons donc dans le grand triangle quatre triangles. Prenons l'un de ces quatre triangles et traçons-y à l'intérieur un nouveau triangle qui en forme quatre autres, à l'intérieur desquels on peut encore une fois tracer de nouveaux triangles, et ainsi de suite à l'infini.

Un principe de la physique se réévalue dans le chaos, c'est la notion des causes mécaniques et finales. Si une roue a une forme ronde parce que la roue a pour fin de rouler, le cercle a aussi une cause mécanique. Cette distinction des causes mécaniques et finales appelle à la distinction à faire entre nécessité et finalité, immanence et transcendance.

Notre crâne, sphère parfaitement finie, contient un cerveau qui, déroulé, est incommensurable, donc beaucoup plus grand que le crâne qui le contient.

De même, notre sexualité, qui frappe assez tôt ses limites dans la vie adulte, enveloppe notre libido qui, elle, est une source d'énergie renouvelable à l'infini, c'est-à-dire, plus adéquatement, renouvelable de façon indéfinie, indéterminable.

Ce concept d'enveloppement de l'indéfini dans le fini trouve un écho évident dans toutes les sphères de la théorie du chaos qui traitent abondamment de l'indéfini, de l'indéterminé et de l'imprédictibilité. La science ne peut parler du chaos autrement qu'en l'abordant par la non-linéarité.

Géométrie fractale

Le phénomène des frontières tel que perçu par la géométrie fractale fait que ce qui semble apparemment une ligne est un espace, une zone. Entre deux couleurs, si bien démarquées soient-elles, le jeu de lumière crée des zones de fluctuations et d'échanges. La ligne frontière du rouge et du bleu devient un

échiquier de petites saillies bleues dans le rouge et de points rouges dans le bleu. Parfois même, on découvre entre le bleu et le rouge une zone jaune qui n'y était apparemment pas à une autre échelle. La véritable action de la lumière se déchiffre sur cet échiquier. Rien n'est jamais tranché dans le paysage fractal. Faute d'une connaissance adéquate de toutes les conditions initiales d'un phénomène, il devient impossible de déterminer où commence une chose et où s'arrête une autre. Où débute le bleu et où se termine le rouge. On ne peut plus tirer un trait entre les dimensions sans nier du même trait la complexité.

Les attracteurs étranges

Les attracteurs étranges de David Ruelle sont d'une extrême complexité. Je n'ai pas ici assez d'espace ni assez de compétence en physique, en dynamique des fluides, etc, pour expliquer comment les attracteurs étranges fonctionnent. Ils ont un effet d'attraction, mais leur chiffre n'est pas celui, par exemple, de l'attraction terrestre, qui est assez simple à concevoir. Mentionnons simplement ce qui nous est utile ici: le mode opératoire des attracteurs étranges constitue dans le chaos une puissance de joie qui rappelle l'effet dynamisant du désir en art. Ils orientent, donnent du sens à des dynamiques de dérive, qui semblent se mouvoir au hasard. Ils canalisent l'énergie. Le nom même que Ruelle donne au phénomène qu'il a exploré, sinon découvert, est pour moi une allégorie du désir. Car le désir est en soi un attracteur étrange. Le Désir attire une part de notre inconscient jusqu'à notre conscience, cela n'est-il pas d'une pure étrangeté?

L'immanence astrophysique

En astrophysique, la notion d'expansion de l'espace nous révèle qu'il n'y a pas d'en-dehors de l'espace, pas d'au-delà; le ciel n'est pas une voûte ni un toit. Mais un mouvement d'enveloppement. Évidemment, l'infinité des dimensions, la chaotisation absolue des trous noirs, les plages de régularité qu'on trouve à l'intérieur du chaos à l'échelle astrophysique sont autant d'épaisseurs dans l'immanence, celle-ci n'est pas une surface mais un feuilleté d'interstices. Le temps astrophysique lui-même s'enroule dans des dimensions interstitielles.

L'autosimilarité et l'invariance d'échelle

Ce principe d'autosimilarité prête à confusion en ce qu'il nous donne l'image d'une re-production d'un continuel même. L'entropie informatique a le même défaut de modélisation: on suppose une culture de l'indifférenciation assujettie au joug d'une économie de masse hégémonique. C'est le règne idéologique des médias où tout revient au même, à concentration des marchés, pensée unique et culture uniformisante. Les médias ne nous communiquent pas la variété infinie des images mais la fragmentation de la même image, la reproduction par émiettement. Une guerre ici, une guerre là, c'est toujours la même image de la guerre qui est reproduite. On introduit dans l'immanence une fatalité dénuée de nécessité et donc, de fondement.

Mais nous savons que le désir est inépuisable par son nécessaire chaos. Si le modèle chaotique scientifique tend vers la reproduction du même, c'est par inadéquation, insuffisance. Les modélisations fractales assistées par ordinateur sont encore trop approximatives et le demeureront sans doute. Mais notre expérience affective de la connaissance nous libère d'une telle réduction. Notre esprit peut distinctement et clairement concevoir une autoproduction de la vie dans son inépuisable variété. Une information est un savoir, pas une connaissance.

L'expérience affective de la connaissance nous libère d'une telle réduction.

Cet exemple exprime concrètement l'importance capitale du saut de plan que le chaos nous fait opérer. Là où l'on voyait des catégories déterminées limitant terriblement les possibilités de vie et par là contraignant nos possibles choix de mode d'existence, on voit maintenant une variété indéterminable de manifestations de vie. Le cause à effet devient la coexistence²³.

²³ Cette coexistence répond à l'hégémonisme du néo-libéralisme qui assujettit la culture à l'économie, en faisant de la concentration des marchés, la cause de l'uniformisation des cultures. Cette causalité est inadéquate. La culture et l'économie co-existent comme modes d'échange agissant en même temps.

Deleuze et Guattari expriment très bien la nécessité d'une pratique du saut de plan pour le philosophe, mais elle paraît également valable pour l'artiste:

Le temps philosophique est ainsi un temps grandiose de coexistence, qui n'exclut pas l'avant et l'après, mais les superpose dans un ordre stratigraphique.

Le plan d'immanence — de nature fractale — est aussi d'une spécification infinie. Spécification résultant des mouvements infinis. Le Plan s'auto-produit. Le Plan est «ce vers quoi la pensée se tourne»²⁴.

Quant à l'invariance d'échelle, son principe s'applique aisément à la géométrie de l'arbre, du paysage ou du chou-fleur. La forme d'un chou-fleur se retrouve à peu près telle quelle à toutes ses échelles. Une petite branche coupée de ce chou-fleur a à peu près la même forme que le chou-fleur entier. Une branche d'arbre reproduit à peu près le contour de ramification de l'arbre tout entier. De même l'oignon se ressemble à peu près à lui-même de pelure en pelure. Le chou-fleur, l'arbre, l'oignon obéissent à l'autosimilarité par invariance d'échelle. Cela donne toutefois des à peu près, des ressemblances approximatives. Il y a, encore une fois, toujours des variations quelconques, des différences irréductibles qui empêchent toute modélisation dogmatique. Quand on dit que c'est à peu près similaire, on prend acte de la dimension fractale de cet à peu près.

L'imprédictibilité

Le chaos est une structure très poreuse, qui permet des mouvements, directions et vitesses innombrables, et ce fait soulève un problème: comment une stratégie peut-elle être adéquate en situation d'imprévisibilité, si de toute façon on sait déjà qu'on sera déjoués puisque que les conséquences de ses actions ne sont *jamais* celles qu'on prévoit? Nos stratégies n'ont d'autres choix que d'intégrer la complexité pour s'adapter à la complexité.

²⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Extraits du chapitre second intitulé: «Le plan d'immanence», p. 40 et 58.

Pour prévoir le comportement d'un objet ou d'un phénomène, il faudrait pouvoir dresser la liste complète et exhaustive de toutes ses dimensions, de toutes ses données et de toutes ses conditions initiales. Cela est impossible. Le plus petit événement papillonne jusqu'aux autres confins de l'univers et bouscule un continent entier. Et c'est pourquoi, on se trompe nécessairement dans les prévisions d'ordre météorologique, comme on se trompe sur celles d'ordre politique et d'ordre économique.

Du chaos conceptuel au chaos affectif

En quoi le chaos invite-t-il au troisième lieu de la théâtralité? La théorie du chaos distingue des épaisseurs là où l'on avait coutume de distinguer des frontières, comme l'a démontré l'exemple des couleurs. La lumière opère par enveloppements jusqu'au vide des physiciens, c'est-à-dire non pas le néant mais la valeur zéro, la pure immanence, l'incalculabilité. De là peut se concevoir l'espace-entre: interstice, échappée et lieu de dérive du sens où les signes, à plat sur la surface, deviennent des affects dans le corps, se multiplient par ramifications fractales en multiples dimensions, pour enfin devenir énergie.

6. L'énergie au théâtre

Ce qui est en mouvement, c'est l'horizon même: l'horizon relatif s'éloigne quand le sujet avance, mais l'horizon absolu, nous y sommes toujours et déjà, sur le plan d'immanence²⁵.

Les œuvres d'art dégagent de l'énergie. *A fortiori*, les œuvres d'art théâtrales, qui se conçoivent et se réalisent en présence d'êtres humains par des corps vivants. Tout le monde est sensible à cette dimension — absolument immanente — de l'expérience artistique. La représentation théâtrale est

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

enveloppée dans un champ énergétique; tout ce qui y est produit, tout ce qui s'y passe, y est indissociablement lié.

Pour peu que certaines conditions soient réunies, l'énergie nous traverse. Nous la captons, la sentons, mais comment la mesurer? C'est là, il me semble, une des difficultés majeures de la théorie théâtrale.

Une condition pratique de l'immanence

C'est pourquoi j'aborde cette section sur l'énergie en termes empiriques, pratiques, par le travail d'entraînement de l'acteur qui repose sur l'énergie, la capacité d'être là, alerte, *allumé*, en état de jeu. On dit du comédien en jeu qu'il est *groundé*, qu'il *dégage*. Les exercices du comédien se concentrent sur la présence, la respiration, la résonance. Le comédien développe sa *puissance* à susciter, éprouver et exprimer des états; à vibrer, *rayonner*.

Je souligne ces mots d'usage courant dans le milieu théâtral car ils indiquent jusqu'à quel point le vocabulaire des praticiens repose sur une problématique de l'énergie: comment la produire, la faire circuler et la dynamiser. La réponse est, en toute invariance d'échelle, le corps.

Deux acteurs improvisent un jeu; une certaine énergie est produite, qui enveloppe les affects créés et les images exprimées. On observe aisément ce qui est produit par cette énergie, on *reçoit*, on capte, et tout le travail ultérieur vise fondamentalement à re-susciter cette énergie en laboratoire en réunissant toutes les conditions de son émission spontanée lors de l'improvisation initiale.

On n'y parvient évidemment qu'avec un décalage et par variations; on ne reproduit pas exactement, on ne rejoue jamais deux fois la même chose, car certaines des conditions initiales sont oubliées ou transformées en cours de route; de plus, il est pratiquement impossible de localiser avec une précision sûre la source de cette énergie dans notre propre corps. Les acteurs *sentent* cette énergie en eux, et peuvent la déclencher, mais si on leur demande de la situer, ils

répondent: c'est «quelque part par là, en dedans» en pointant une partie de leur corps²⁶.

D'un point de vue artistique, la non-reproductibilité de l'énergie dont il est question ici constitue un avantage par ses possibilités de chaos; le modèle chaotique permettant de concevoir une infinité de variations à l'intérieur du troisième lieu où agissent les affects artistiques, le désir de reproduire un jeu théâtral mène à une infinité de variations affectives, à une continuelle invention artistique.

Le champ énergétique qui enveloppe cette manifestation abolit toute démarcation scène/salle. Ce champ énergétique est une indispensable voie d'accès au troisième lieu. Ainsi, le théâtre, par son énergie est constamment *en train de* se jouer. C'est un état de recherche continu, un devenir, le lieu d'identité du travail artistique. La dépense énergétique enveloppe l'artiste, le rend obligatoirement actuel. Il est *en train de* faire du théâtre.

Le souffle ici est une source capitale d'énergie par sa double émission: la respiration et la voix. Ces émissions fonctionnent par circulation. Le souffle au théâtre est producteur d'affect. Il naît directement du corps humain, ses productions, perceptions et sensations. Si on découvre qu'en touchant telle ou telle corde, quelque chose vibre, et qu'après maintes manipulations de la corde, répétitions et vérifications, la vibration tient toujours, se remanifeste indéfiniment, se ramifie en variations, on accède à une connaissance, et ce, même si on ne sait rien. Cette connaissance est corporelle, elle échappe au savoir comme aux signes de la surface.

Dès que le souffle des acteurs s'active, il produit quelque chose qui renouvelle notre écoute. Il nous affecte. C'est pourquoi, la restitution du souffle d'une écriture est capitale dans un processus de création. Il ne s'agit pas de tout mettre en œuvre pour faire passer un discours, mais le rythme textué d'une

²⁶ La familiarisation avec les chakras est, à cet égard, un bon entraînement.

respiration, et partant, d'une énergie. Un des premiers apprentissages de l'acteur est d'envelopper sa technique vocale et sa diction de souffle. La diction crée une attente de discours si elle n'est pas portée par une respiration. Le souffle seul fait qu'on cesse d'attendre une parole pour se laisser atteindre par un affect. La jouissance s'associe ici à l'abolition de la démarcation entre diction, respiration, souffle, technique de voix et intégrité énergétique du corps. Cela contribue à faire du théâtre un art sereinement problématisé.

L'énergie révèle par ailleurs le grand risque du jeu que l'acteur court sur scène: celui d'ennuyer, d'être plat. À cette peur d'être plat s'oppose un désir d'énergie tel que l'acteur s'approprie le théâtre, tout le théâtre, à même le corps. Car ce qui est dépossédé dans la platitude, c'est le corps lui-même. La peur d'ennuyer suffit généralement à créer soit une paralysie, une impuissance à jouer, une tristesse; ou bien à produire une flambée d'énergie, un état de désir, une joie. Les acteurs parlent alors de leur instinct de survie. Ici, on dira plutôt nécessité de l'énergie, et de production d'énergie par le corps. Pour nous affecter, le théâtre doit franchir le seuil d'une chambre d'énergie où la dépense devient régénératrice, émise gratuitement, sans économie. Apparemment, il y a gaspillage, chaos, c'est trop, ça déborde, le flux est incontrôlé, il n'y a plus de destination prévisible, mais cette injection massive d'énergie produite par des corps humains vivants est indispensable à la mise en circulation, à l'investissement du troisième lieu. L'énergie ici, en nous enveloppant, nous solidarise à même le corps, dans une dimension de la connaissance qui échappe à tout savoir.

7. Le temps au théâtre

Le troisième lieu est aussi un espace temporel. Du fait que le désir opère chaotiquement et nous permet d'accéder à l'expérience affective de la connaissance, et que cela nous amène dans le plan de l'immanence, découle la conscience d'être enveloppé dans le temps.

Une pièce de théâtre de deux heures enveloppe une histoire qui s'étend sur deux jours, trois nuits, quatre saisons, cinq ans. Rien n'est plus facile au théâtre

que de donner une durée qui enveloppe des temps qui sautillent du passé au futur, étirent le présent du *flash-back* à la projection. Au chapitre de la durée, un temps extrêmement limité peut envelopper une durée plus longue. Cet enveloppement de la durée narrative par la durée de représentation se répercute aussi dans d'autres enveloppements où un temps plus *petit* contient un temps plus «grand». Représenter le répertoire, c'est s'envelopper d'un retour aux sources historiques de notre temps. Il est clair qu'au théâtre le présent enveloppe l'histoire. En outre, par un double retournement, le temps historique enveloppé est révélateur de la substance de notre actualité. Ce qui ressort de notre perception du passé est un discours sur notre temps. Comme si le théâtre nous révélait la doublure du manteau temporel que nous portons. Ce temps retourné est encore tout plissé de notre chair, la doublure est toute chaude de nous. La durée réelle du spectacle enveloppe une durée imaginaire qui s'étend aussi bien dans le passé que dans l'avenir. Il s'agit d'un présent affectif, d'une présence, d'un temps corporel.

Pour Spinoza, l'étendue est l'un des attributs de ce qui constitue la substance (Dieu), l'autre attribut étant la pensée. C'est dire que lorsque la substance du théâtre nous enveloppe le corps, elle nous enveloppe aussi l'esprit, sur un autre plan. Dans le troisième lieu, le théâtre devient une étendue pensante où s'actualisent diverses dimensions du temps: dimension d'antériorité du temps de conception, intériorité du temps de création, dimension transitive de la représentation, temps affectif, intime, dimension de la mémoire, durée fictive de l'histoire ou du récit, durée de la représentation, dimension immanente de la saisie comme intuition (l'instantanéité de l'acte théâtral dans son ici-maintenant), l'entre-temps²⁷. Toutes ces dimensions permettent de concevoir notre appartenance au temps dans son actualisation identitaire, c'est-à-dire son *être-en-train*, son devenir.

²⁷ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, notion d'événement-interstice: «Entre deux instants, il y a la consistance.»

De même, l'action du désir se passe dans le temps. Cette sensation d'enveloppement temporel, bien que passablement indéfinie et tout à fait irréductible, est aisément perceptible au théâtre.

Et c'est précisément le chaos qui permet au temps d'échapper à toute réductibilité par ses ramifications en multiples dimensions. Le temps infini, indivisible, se plie dans le temps fini, transitif, jusqu'à y être enveloppé tout entier. Il suffit parfois que le rideau se lève pour qu'aussitôt une sensation d'intemporalité nous enveloppe, nous baigne corporellement dans une éternité confuse, un infini de caractère indéfini. Nous nous sentons à la bonne place au bon moment, nous partageons un même affect sur le bon plan. Pendant un moment, nous éprouvons pour l'humanité une utopie de fraternité de pure immanence.

Du point de vue des affects, les dimensions immanentes et transitives du temps conditionnent notre expérience. L'instantanéité, l'éternité, le temps zéro nous traversent tandis que le temps comme trajectoire, durée, histoire se déroulant entre les trois points que sont l'exposition, le nœud et le dénouement, se pose en nous comme un horizon.

L'intériorité devient un affect; le temps intime, le temps de la mémoire, le temps de ce qui est éprouvé dans l'instant, le temps capté dans sa verticalité, les ruptures de chronologie qui structurent une multidimensionnalité de récit et la force scénique des «capsules»²⁸, tout cela nous atteint affectivement.

Quant au temps considéré comme durée, il permet à l'intériorité de s'extérioriser, opérant un passage de l'affect à l'effect²⁹, du temps intime au

²⁸ Sur les capsules, lire le *Temps zéro*, d'Italo Calvino. On songe aussi au *Gestus* chez Brecht où, à l'intérieur du cadre épique, l'on encapsule le temps historique dans une saisie des rapports sociaux.

²⁹ Par effect, j'entends les effets théâtraux (expression extérieure des affects intérieurs) dans ce que ces effets ont d'agissant, d'*effectif*. Cette notion d'effect renvoie évidemment à l'*Effekt* de Brecht, qui joue sur une dialectique affective du rapprochement et de l'éloignement. Tel que je le comprends,

temps social. L'affect dans le corps agit comme un effet dans le temps. Cette connaissance du temps social se plie dans sa doublure: le temps comme donnée économique. Par exemple: on n'a plus trois heures à consacrer à qui que ce soit de nos jours — sauf dans le cadre de nos activités professionnelles. À plus forte raison, on ne s'intéressera pas à l'histoire d'un personnage très longtemps — l'écriture doit contenir cette donnée de stricte économie temporelle dans sa durée même³⁰.

De là, découle qu'il est impérieux de distinguer le temps social du temps intime, celui des souvenirs, des sensations intemporelles, des rêves, rêveries, dérivés en esprit et réflexions. Ce temps intime s'il est affecté de joie trouve une force libératrice suffisamment grande pour nous dégager du temps social. On ne peut certes pas plus sortir du monde qu'on peut sortir de soi, mais on peut circuler de l'intime au social en un temps-interstice, un temps-échappée où nous avons une liberté de mouvement.

Toutes les dimensions du temps s'entrelacent à l'espace de la représentation théâtrale qui est également, comme on l'a vu, un espace multidimensionnel. Le troisième lieu est par son assemblée et sa mémoire doublement lieu de communauté.

le *Verfremdungs Effekt* brechtien, traduit très librement en français par distanciation, serait plus littéralement quelque chose comme: effect de rendre étrange(r).

³⁰ On ne s'attardera qu'ici au fait que le noyau de l'exploitation dans notre société du chômage s'est déplacé de la force de travail au contrôle de la disponibilité. Tout employé à statut précaire comprend et ressent exactement l'affect ici décrit: nous sommes à la merci de qui a le pouvoir de disposer de notre temps, soit en nous faisant attendre ou en gérant l'organisation de notre agenda. C'est pourquoi l'argent ne compense plus pour la libre disposition de notre temps. Notre temps, cédé, ne sera jamais suffisamment bien payé à notre goût, n'ayant qu'une vie à vivre. L'argent est source de grande confusion car on ne peut plus croire qu'en échangeant notre temps contre de l'argent, nous nous libérons de l'autorité qu'exerce sur nous *celui* ou *cela* qui nous dicte quel usage nous devons faire de notre temps social. Spinoza en parle aussi en terme éthique, c'est-à-dire dans notre choix de faire de l'argent une servitude ou une liberté.

Revenons à Spinoza.

Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être. [...] et cet effort par lequel chaque chose s'efforce de persévérer dans son être n'enveloppe pas un temps fini mais un temps indéfini³¹.

La notion de temps que Spinoza associe à l'effort d'être est également extrêmement importante, en ce qu'elle situe le plan affectif hors de la durée, du temps fini. Le temps affectif est indéfini, il est strictement actuel.

L'être humain est affecté par l'image d'une chose passée ou future du même affect de Joie ou de Tristesse que celui dont l'affecte l'image d'une chose présente³².

Ainsi, le temps de l'affect déjoue toute notion de durée. Il permet déjà d'entrevoir un accès à une saisie adéquate de ce qu'on pourrait appeler l'éternité ou, dans l'immanence, l'actualité. Imaginer la perte d'un corps aimé réactualise l'affect de perte. La tristesse qui en résulte est présente. Rien n'est plus connu des gens de théâtre depuis Stanislavski que ce phénomène de re-crédation d'une émotion passée. Le théâtre favorise donc un enrichissement de notre conception du temps; la durée se double d'une présence et l'acteur est capable de s'envelopper d'une temporalité qui le dépasse: son personnage est un éternel présent dans son corps, sa durée enveloppe une plage indéfinie de traces d'affects, d'impressions, d'empreintes. D'où cette sensation en cours en jeu, d'être en contact avec l'éternité, comme un médium traversé d'universalité. D'où le *pathos* de l'acteur, son sens du sacré, cette tension entre sa mortalité affichée et son immense actualité. Ce démon du jeu le tente avec son illusoire utopie de le faire échapper à la détermination, à la condition humaine, l'espace d'une représentation.

Enfin, le temps théâtral nous replonge de façon plus complexe et plus intéressante dans le conflit entre transcendance et immanence. La transcendance

³¹ Spinoza, *op. cit.*, p. 163-164. Propositions 6 et 8.

³² *Ibid.*, p. 171. Proposition 18.

veut l'éternité, l'immanence, l'actualité. Transcender le temps, c'est s'élever au-dessus de la durée; immaner, c'est se déployer indéfiniment à l'intérieur de notre durée. La transcendance nous promet un en-dehors, un au-dessus, un au-delà de la mort. Notre seul salut, dans la transcendance, c'est d'échapper au temps. L'immanence quant à elle nous met dedans, dans un en-soi, une plénitude temporelle. Nous demeurons en nous-mêmes, mais rien ne limite notre capacité de nous saisir du temps avec toute notre énergie, notre joie, notre puissance d'agir et de désirer. Le temps devient notre appartenance. Il achève donc de nous complexifier. Il fait de notre corps la pierre de touche de toute connaissance de la complexité.

Les gens de théâtre ne reproduisent jamais ce qui s'est passé. Ils réactualisent. Le jeu consiste à ré-opérer le monde tel qu'on l'a imaginé, conçu et répété. L'être humain est toujours au cœur de cette dynamique, son corps en étant le producteur. L'usage de la technologie, si prégnante soit-elle dans la représentation, n'acquiert une force significative et signifiante que dans la mesure où quelqu'un la fait résonner³³. Le corps humain demeure le seul dépositaire du sens que le temps peut prendre.

Dès que nous sortons du théâtre, il n'y a plus de théâtre. Et si le théâtre nous rattrape sur la rue, instantanément se crée un nouvel espace affectif, une connivence typique du troisième lieu. Les bornes sont alors la fin du halo du lampadaire du bout de la rue, le mur aveugle de l'édifice, le point acoustique limite de renvoi de l'écho.

De même, le temps du théâtre ne continue pas. Il ne continue pas d'exister après. Il est, absolument. Et cet être théâtral est enveloppé dans l'éphémère existence du phénomène et cette existence éphémère contient tous les temps possibles en une accélération qui le lance vers une turbulence chaotique. On n'aura jamais fini d'explorer le corps du théâtre de l'intérieur. Le dépassement au théâtre est une temporalité de l'immanence.

³³ Robert Lepage, par exemple, dans son spectacle *Les Aiguilles et l'opium*.

8. Connaissance vs savoir

Maintenant que, après des années, j'ai cessé de m'emporter contre la chaîne d'infamies et de fatalités qui a provoqué ma détention, j'ai compris une chose: que la seule façon d'échapper à la condition de prisonnier, c'est de comprendre comment est faite la prison³⁴.

La connaissance est un composé constitué de divers éléments: information, affect, expression et interprétation, langage, etc...

Mais une connaissance qu'on constate incapable de maîtriser les passions, et qui débouche sur la tristesse s'avère non intégrée à l'être; c'est un savoir. La connaissance suppose que l'appétit a pris conscience de lui-même dans des idées adéquates. En ce sens, la connaissance est en lien direct avec le désir, contrairement au savoir.

Spinoza dit encore que le désir vaut par la qualité de son objet. La connaissance est un amour.

Chacune des dimensions de la connaissance est nécessaire, mais insuffisante. La dimension affective de la connaissance est le champ spécifique de l'art, comme l'information est celui des médias. En créant des affects ou en créant de nouvelles combinaisons d'affects déjà créés, l'art est nécessaire à la saisie de la connaissance.

On peut penser, par exemple, qu'une pièce comme *Mère Courage* de Brecht participe d'une conscientisation des conditions de la guerre en nous faisant connaître ce qu'une stricte information médiatique ne nous fait que savoir. L'information ne suffit plus, elle doit se doubler d'un affect qui s'inscrive dans le corps et rende la donnée saisissable.

³⁴ Italo Calvino, «Le Comte de Monte-Cristo», in *Temps Zéro*, p. 142.

Le corps producteur de sens

Nous subissons tous les assauts du savoir, ou plutôt de cette conception du savoir qui consiste à bombarder le consommateur d'informations, d'images et de signes. Le corps humain, dans le monde contemporain, ne se perçoit plus comme producteur des images, de l'information et des signes. Le corps est nié, écarté du processus, ou filtré par tant et tant d'interventions médiatiques qu'on finit par le perdre de vue. À l'autre bout de la communication, le récepteur a bien un corps, mais ce corps-là est sollicité non comme producteur mais comme simple consommateur. Les signes flottent. Le regard erre. Et le savoir, tel qu'il s'achemine auprès du consommateur, est un savoir détaché de l'expérience. À la limite, le signe est désincarné, dérivant sans attraction ou référence et ramené à une fonction de pure manifestation d'une haute technologie événementielle qui ne sait plus quoi faire de nous. Nous devenons son déficit, le passif du mode de production. Cette terrible source d'aliénation confine au désert affectif.

Comment peut-on échapper aux médias qui dominent la culture contemporaine? La réponse pointe évidemment le corps.

La pratique comme état de recherche

Par définition, le praticien ne sait rien. Sa pratique se fonde sur la nécessité de la recherche. Savoir, en l'occurrence, rend la recherche inutile, obsolète. Le préalable à la recherche est donc l'aveu d'ignorance. C'est la fonction même du praticien que de ne rien savoir. De l'affirmer. Et de partir à la recherche.

C'est ainsi que je peux accepter l'abandon à l'aveuglement, la dérive, le tâtonnement comme nécessité artistique. Il vaudrait donc mieux s'embarquer sans savoir où on va? Cette attitude heurte frontalement une certaine attente: l'œuvre d'art est une promesse de résultat et non un processus d'opération. Mais ici, le résultat n'est qu'un temps d'arrêt en cours de trajectoire et n'est donc pas l'arrivée à destination. Un principe empirique veut que le chercheur s'engage dans l'expérimentation à partir d'une hypothèse qui n'est là que pour lui ouvrir la porte du laboratoire. La pratique est une déclaration de principe: je fais du

théâtre, donc je cherche en ne sachant pas d'avance ce que je vais trouver mais en prenant une direction.

Foucault, dans son histoire de la sexualité, met en pratique sur le mode philosophique cette méthode: on ne peut trouver du nouveau que dans la mesure où on consent à se perdre³⁵. S'embarquer sans savoir où ça mène indique assez bien que le théâtre est aussi, symboliquement, une représentation de notre «ça». Nos appétits, nos besoins strictement vitaux, une fois représentés, acquièrent un statut de désir par la conscience d'eux-mêmes qui s'exprime dans l'état de recherche.

À l'heure actuelle, ce désir, cette expérience affective de la connaissance, ce passage par le corps qu'opère le théâtre, est passablement tenu pour suspect par *ceux qui savent*. Ici, le savoir est en rapport d'altérité avec la connaissance³⁶. En poussant plus loin l'examen de ce rapport de force, on se rend compte que cette illusion du village global qui fait équivaloir l'information et la connaissance est un instrument au service de la culture dominante. Le théâtre, en mettant à jour que cette équivalence est inadéquate, trouve sa place sociopolitique dans le rapport de force qui enveloppe la cité et la société de masse. Le théâtre éprouve sa puissance de résistant en nous disant: tant que connaissance et savoir ne se reconnaissent pas et ne négocient pas un contrat clair, il y a danger de dévaluation du corps comme producteur.

Deux cas classiques de malentendu et d'intimidation de ceux qui savent sur ceux qui connaissent nous sont familiers: premièrement, le malentendu produit et perpétué par couches successives de commentaires sur les classiques qui nous oblige non pas à une relecture mais à un décapage, et deuxièmement l'intimida-

³⁵ Voir M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, et G. Deleuze, *Foucault*. Ces deux ouvrages sont des exemples de cette pratique philosophique.

³⁶ Cela explique le renvoi dos à dos des acteurs et des critiques: il se dit des premiers qu'ils connaissent mais ne savent rien, et des seconds qu'ils savent mais ne connaissent rien.

tion par l'intellectualisation des méthodes d'entraînement (Brecht, Stanislavski, Artaud, Grotowski, et les traditions «orientales»)³⁷.

Prenons l'exemple des panneaux publicitaires qui défilent aux yeux des automobilistes sur une voie rapide³⁸. Ils bombardent de signes et privent les automobilistes de leur puissance d'agir, fermant la porte à toute possibilité de transgression, de relation, de rencontre. L'automobiliste est acculé à son volant et subit le bombardement qui l'aliène. Tout ce qu'il peut faire, c'est accélérer, fuir, tenter d'échapper aux signes.

Maints héritiers de Spinoza, comme Beaudrillard, Lyotard et Derrida invitent à lire la postmodernité comme une implosion des significations. L'information dont nous sommes bombardés, au lieu de nous faire agir, nous disqualifie, fait de nous des gobeurs passifs, des corps désinscrits par la mise-en-écran; nous ne sommes pas *dans* un espace mais *devant* une surface comme on se retrouve placé devant un fait accompli; c'est une position d'impuissance, d'exclusion comme corps producteur dans notre inclusion même au réseau comme consommateur. Nous sommes là, nous percevons, nous sentons, nous absorbons des signes mais notre corps n'opère plus, ne produit plus, ne désire plus. Les médias désintègrent les distinctions dans une modélisation du pareil au même. Notre univers s'indifférencie et nous coupe de la complexité, de la vie dans ses variations. En faisant de notre corps le lieu de production du sens, le théâtre réactualise sa puissance politique de résistance.

Ce conflit entre connaissance et savoir se répercute sur le plan artistique dans un paradoxe statutaire. Une pièce de théâtre est à la fois un objet d'art et une expression culturelle. Une représentation imaginaire et un corps. Il y a double statut. Le théâtre en tant qu'objet d'art se rapporte à la fonction des

³⁷ Le cas de Brecht est clair: les théoriciens de la distanciation ont terrorisé les acteurs en coupant complètement leur savoir d'une pratique convaincante du *Verfremdungs-Effekt*.

³⁸ J'emprunte cet exemple observé à Dallas à l'article de Joachim Fiebach: «Médias audiovisuels et théâtre», *L'Annuaire Théâtral*, n° 15. SQET, Montréal, 1994, p. 74.

théâtres qui est de présenter des œuvres. Et le théâtre comme expression culturelle se rapporte davantage au projet dramaturgique, qui est de faire résonner une voix dans la cité.

Ce double statut d'objet d'art et d'expression culturelle demeure cependant irréductible dans son paradoxe et enveloppe le mode d'existence des compagnies de théâtre, les obligeant à se poser la question du choix éthique. Certaines compagnies s'appuient plutôt sur le fonctionnement de l'appareil théâtral pour se perpétuer, d'autres s'appuient davantage sur un projet dramaturgique pour persévérer dans leur être.

Ce paradoxe est conflictuel dans la mesure où il plonge les artistes dans un dilemme de finalité. Qu'est-ce qui dynamise un théâtre, lui donne puissance d'agir, désir et créativité? Fabriquer des objets d'art et exprimer une culture sont deux limites extrêmes de ce dilemme à l'intérieur duquel les artistes travaillent, et oscillent. Ce paradoxe peut donc aussi constituer un troisième lieu, le lieu de toutes les résonances, qui enveloppe et le théâtre et la cité.

Le praticien comme résistant à une culture médiatique dominante ne peut prétendre à la liberté en soi, mais bien à une libération dans l'indéterminé. Sa recherche, d'état d'aspiration en quête de transcendance qu'elle est, devient agissante, opératoire. L'acteur ne se réalise pas à travers son personnage, mais il s'actualise dans l'immanence. Dès lors, le pouvoir médiatique, tel que le corps le traverse, est déserté. L'état de recherche ne se conçoit pas sans un état de transformation. Un parcours. En ce sens, le théâtre nous fait connaître les limites du pouvoir et nous aide à l'aborder joyeusement.

Ultime paradoxe: l'art est en soi une connaissance inadéquate, mais permet une expérience adéquate de la connaissance.

Une des difficultés que j'ai rencontrées en élaborant mon hypothèse tient au fait que le théâtre débouche sur le premier genre de connaissance (l'imagination) et parfois sur le deuxième (l'entendement), non pas d'une façon précise et claire, mais d'une façon confuse. Si bien que cette confusion ne peut atteindre

à la saisie de la connaissance dans toutes ses dimensions, que Spinoza nomme le troisième genre de connaissance.

Autrement dit, l'art est en soi une connaissance inadéquate.

Tout artiste sait ou sent cela: les objets qu'il produit génèrent une insatisfaction, un sentiment d'inachèvement. Un objet d'art est nécessairement insuffisant. De cette insuffisance, on conclut que l'art suscite le désir en nous mais un désir in-comblable. Ce qui nous condamne apparemment à la tristesse. Et en effet, les artistes déprimés sont légions.

Si donc, comme le dit Spinoza, l'affect constitue une idée confuse, comment soutenir l'hypothèse que l'art permet une expérience adéquate de la connaissance?

C'est uniquement possible à partir du passage par le corps. Cette dimension affective de la connaissance est insuffisante certes, mais néanmoins nécessaire. L'art complète le travail de la philosophie et de la science³⁹.

L'art donc, sans être suffisant, demeure nécessaire. Et chez l'artiste dont le désir tend vers la connaissance, la pratique théâtrale est une clef donnant accès à l'éthique. En nous rapprochant affectivement d'une expérience de la connaissance, on peut entrevoir l'adéquation, en ce qu'elle est en soi une joie. L'art aborde la connaissance par la traversée de cette joie.

Le chaos du désir devient dès lors une action plutôt qu'une servitude. L'art, en désirant la connaissance, augmente notre puissance d'imaginer, hisse l'imagination au rang d'action, d'élan, d'effort. Nous ne subissons plus nos images, nous les faisons agir. C'est là une source indéfinie de joie.

³⁹ C'est à la base de l'ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze et Guattari, qui tissent à cette question celle de l'art et celle de la science.

Spinoza nous éclaire là-dessus. Selon lui⁴⁰, quand l'esprit se conçoit lui-même avec sa puissance d'agir, il se réjouit: or l'esprit se considère nécessairement lui-même quand il conçoit une idée vraie, c'est-à-dire adéquate. Inversement, quand l'esprit conçoit certaines idées adéquates, il se réjouit donc en tant qu'il agit. En outre, en tant qu'il a des idées claires et distinctes, en tant également qu'il a des idées confuses et indistinctes, l'esprit s'efforce de persévérer dans son être. Or, par effort, nous entendons le désir; il se rapporte donc à nous, en tant également que nous comprenons, c'est-à-dire en tant que nous agissons.

Les images inadéquates, en tant qu'elles produisent une joie, sont adéquates en Dieu. C'est là le principe dynamisant du travail artistique comme élan vers la connaissance.

Conclusion

L'hypothèse de travail ici présente, de même que l'écriture de la pièce qui lui est parallèle, m'ont constamment plongé dans l'expérience affective du chaos du désir. Je me suis retrouvé en état de paradoxe oscillatoire, enveloppé de concepts devenus affects. Quelle est cette connaissance qui me traverse dans le travail théâtral? Quel sens a l'objet que je fabrique et quelle résonance a la voix que j'exprime? Ma conclusion est à la fois interrogative et manifeste. Elle soulève la question de l'éthique de l'artiste.

L'éthique est une philosophie de libération, non pas par une échappée hors de notre condition, mais par un travail de déploiement de nos forces vitales à l'intérieur même de notre condition. L'art en serait la pratique. Dans la dynamique de la joie, notre corps et notre durée nous enveloppent mais ne nous emprisonnent plus. De même en est-il de nos désirs et des affects.

⁴⁰ Je ne cite pas comme tel, mais je synthétise à partir de plusieurs propositions de l'*Éthique*.

La joie artistique crée en nous un affect et un désir qui augmentent notre conscience de vivre, d'être là, présent et au présent. Je reviens à l'exemple idéal de l'enchantement de Shakespeare. *Richard III*, *Le Roi Lear*, *Titus Andronicus*, *Hamlet*; il a beau nous raconter une histoire horrible, on en sort allégé, joyeux. Parce que la saisie s'est produite. Shakespeare nous a fait connaître l'histoire. Et l'expérience de cette connaissance apporte une joie.

La nécessité de l'art d'aujourd'hui

L'art est donc une nécessité dans la mesure où il nous fait vivre l'expérience affective de la connaissance. Sur le plan immanent, le fait que le désir opère chaotiquement est aussi une nécessité. Et le désir, l'élément dynamiseur.

En situant le désir dans son irréductibilité au plan d'immanence, en faisant du chaos du désir le fond même de la nécessité de l'art, je me trouve acculé à l'in-mesurable même, face à un phénomène aussi facilement perceptible que la circulation d'énergie au théâtre. L'in-mesurable voisine l'hypothétique. Les historiens de la science réfèrent souvent à la difficulté de la preuve. Une hypothèse est tenue pour vraie tant qu'on n'a pas réussi à la démolir. Il s'agit d'une preuve par indéfinition. La théorie du chaos n'y échappe pas, non plus que le concept éthique de Spinoza. En ce sens, les affects qui enveloppent mon corps me font accéder à une connaissance, adéquate en soi comme en la nature, mais les images et les idées qui en surgissent ne sont aucunement garantes de la justesse de mon interprétation de mes propres affects. Je suis dans le chaos. Et dans le désir. Cet élan incessant peut devenir paralysant si, par une tentative de rationalisation, je l'identifie au cul-de-sac logique de l'invérifiable. Du point de vue d'une finalité, le chaos est un non-sens. Belle invitation au cynisme! Mais le cynisme mène à une démission de créativité en ce qu'il est un affect de tristesse et diminue notre puissance d'agir.

Pour donner du sens à son travail, l'artiste s'entraîne à augmenter sa puissance créative. Dans cette dynamique, sa position ne peut qu'être éthique, il tend vers la joie sur un plan d'immanence. Ici, l'art est conservateur. Au sens premier de persévérer dans son être: «L'art conserve [...] ce qui se conserve, la

chose ou l'objet d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects»⁴¹.

La joie embranche affects et énergie sur un état de recherche qui caractérise le fait d'*être en train de faire* du théâtre. C'est donc uniquement sur le plan du désir que je puis être agissant. Dès lors, la nécessité me libère de l'hypothétique. Il n'y a plus de finalité qui tienne devant l'infinité des variations de la créativité sur le plan d'immanence. Il n'y a plus de destination mais de multiples voies, vitesses, dimensions et directions. J'ignore où l'art me mène, mais c'est parti. Il n'y a pas de tournage en rond, pas de retour à la case départ. Il y a cycle, sauts de plan, spirale et expansion fractale. Il y a étendue, acheminement, turbulence, plages de régularité, puits et sources, dynamique fluide, circulation. Ce devenir enveloppé de joie est seul révélateur de la véritable identité de l'artiste dans son travail. Ce qui est en jeu dans la création artistique, c'est la saisie par l'être humain de sa propre intégrité. Et c'est pourquoi l'artiste se doit de se donner une éthique.

L'éthique de l'artiste

L'artiste a à reparcourir par la voie affective ce que Spinoza a parcouru par la voie conceptuelle, et les théoriciens du chaos par la prospection intelligible du monde physique.

Dans la quête de la connaissance, l'artiste a donc à se ranger du côté de la joie ou de la tristesse. De projeter son art comme moyen d'augmenter la puissance d'agir ou de la diminuer. Sur le plan politique, par exemple, on comprend l'ironie de Brecht par sa puissance libérante, du côté de la joie, tandis qu'une pièce qui nous affecte de cynisme social s'avère paralysante, écrasante comme une tristesse.

⁴¹ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 154.

Je souscris totalement à même le projet artistique à cette définition de la joie qui augmente notre puissance d'agir par opposition à la tristesse qui diminue notre puissance d'agir.

La nécessité du théâtre se situe dans le troisième lieu, qui est lieu communautaire, lieu de libération des affects, lieu de connaissance et de désir. L'artiste est maître de son éthique: il peut proposer à sa communauté une pratique de libération ou d'aliénation.

Mais l'artiste ne peut faire l'économie de son éthique. Car l'absence d'éthique est une aliénation, une tristesse; une éthique, nécessairement, de l'impuissance.

Ainsi, l'artiste est paradoxalement maître de son éthique dans la mesure où il se place obligatoirement du côté de la Joie, sinon il se condamne à créer de l'Impuissance, à aller progressivement vers la Désaffection. Ce qui est artistiquement absurde. Sur le plan éthique: la liberté n'est pas un choix mais une responsabilité.

Bibliographie

Œuvres de Spinoza

SPINOZA, Benedictus de. 1954. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1604 p.

----- 1990. *Éthique*. Paris: P.U.F, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 497 p.

----- 1974. *Éthique*. Présentation d'Henri Lurié. Paris: Éd. du Rocher, 310 p.

Ouvrages sur Spinoza

BERTRAND, Michèle. 1983. *Spinoza et l'imaginaire*. Paris: PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 191 p.

- BILLECOG, Alain. 1987. *Spinoza et les spectres. Un essai sur l'esprit philosophique*. Paris: PUF, coll. «Perspectives critiques», 168 p.
- BRUNSCHVIG, Léon. 1951. *Spinoza et ses contemporains*. Paris: PUF, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 309 p.
- DELEUZE, Gilles. 1981. *Spinoza, philosophie pratique*. Paris: Éd. de Minuit, 177 p.
- . 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Éd. de Minuit, coll. «Arguments», 332 p.
- MISRAHI, Robert. 1990. *L'Éthique de Spinoza*. Introduction, traduction, notes et commentaires. Paris: PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 497 p.
- . 1992. *Le Corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*. Paris: Delagrangue, coll. «Les empêcheurs de penser en rond», 139 p.
- MOREAU, P.F. 1975. *Spinoza*. Paris: Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 189 p.
- YOVEL, Yirmiyahu. 1991. *Spinoza et autres hérétiques*. Paris: Seuil, 2 vol.

Ouvrages sur le chaos

- BRIGGS, John, PEAT, D. 1991. *Un miroir turbulent. Guide illustré de la théorie du chaos*. Paris: Interéditions, 223 p.
- GLEICK, James. 1989. *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*. Paris: Albin Michel, 431 p.
- MANDELBROT, Benoît. 1989. *Les Objets fractals; forme, hasard et dimension; suivi de Survol du langage fractal*. Paris: Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», 268 p.
- RUELLE, David. 1991. *Hasard et chaos*. Paris: Éd. Odile Jacob, coll. «Sciences», 247p.
- SERRES, Michel. 1977. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Éd. de Minuit, 237 p.
- STEWART, Ian. 1992. *Dieu joue-t-il aux dés? Les nouvelles mathématiques du chaos*. Préface de B. Mandelbrot. Paris: Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», 441 p.

Ouvrages de philosophie

- AGAMBEN, Giorgio. 1990. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, coll. «La librairie du 20^e siècle», 118 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éd. de Minuit, coll. «Critiques», 206 p.

- DELEUZE, Gilles. 1986. *Foucault*, Paris: Éd. de Minuit, 141 p.
—— 1988. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Éd. de Minuit, 189 p.
FIEBACH, Joachim. 1994. «Médias audiovisuels et théâtre», *L'Annuaire théâtral*, n° 15: Montréal, SQET, p. 71-80.
FOUCAULT, Michel. 1984. *Histoire de la sexualité*, 2^e éd. Paris: Gallimard, 3 vol.

Ouvrages de fiction

- CALVINO, Italo. 1968. *Cosmicomics*. Paris: Seuil, coll. «Points», 153 p.
—— 1970. *Temps zéro*. Paris: Seuil, coll. «Points», 152 p.
EURIPIDE. 1982. *Théâtre*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1478 p.
ROLLAND, Romain. 1931. *L'éclair de Spinoza*. Paris: Éd. du Sablier, 130 p.
SHAKESPEARE, William. 1977. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Abbey Library, 1100 p.

Claude Boily

L'acteur et l'expérience de la conscience

Les traditions orientales identifient une conscience qu'elles appellent la «Conscience absolue» derrière tous les phénomènes de notre monde manifesté. La Conscience ainsi n'est pas identifiée uniquement à un processus d'autoréflexion (conscience de soi) ou de réflexion du psychisme humain, mais s'ouvre sur des réalités étendues à toute la Création. Dans cette perspective, la Conscience serait l'unique réalité qui puisse exister, mais connue et reconnue généralement par nous que dans ses aspects séparés, diversifiés. Elle n'en est pas moins unifiée semble-t-il, et tisse au-delà de notre entendement la toile de toutes existences.

Cette vision de la Conscience dépasse largement nos conceptions occidentales anthropomorphiques habituelles et nous interroge sur les ouvertures qu'elle permet d'entrevoir. Examinons alors, sous ce nouvel éclairage, la structure de l'être humain. Car savoir à première vue que cette Conscience est omniprésente et omnisciente ne nous mène nulle part. Ce sont ses *Idées* de structures qui nous intéressent. Et nous, en tant qu'êtres humains, en tant que structures personnalisées, comment se concentre cette Conscience en nous? Comment la ressentons-nous? Comment s'exprime-t-elle? Ou plus justement, comment nous exprimons-nous au-dedans d'elle?

Nous posons ces questions afin de nous acheminer petit à petit vers une compréhension plus spécifique du phénomène théâtral. En regardant de plus près la «condensation» humaine de la Conscience, nous entrerons au cœur de l'art de l'acteur pour y figurer «l'état de conscience» nécessaire à la création de son œuvre. Voyons un peu, donc, comment la Conscience se présente à nous.

Au cours de sa carrière de médecin en Europe, en Asie et en Amérique, le docteur Thérèse Brosse a réalisé une longue étude sur la place de la Conscience chez l'être humain en synthétisant toutes les connaissances qu'il lui était possible d'obtenir sur le sujet. Formulant la problématique de sa recherche en questionnant le lecteur, elle propose de suite sa théorie:

La Conscience ne pourrait-elle pas être la puissance organisatrice en tant qu'éventuel niveau supérieur, indispensable et souhaité, mais occulte jusqu'ici, ce «quid» des physiciens qui dispenserait enfin une activité fonctionnelle harmonieuse à la totalité de la structure humaine? Ne pourrait-elle pas ainsi constituer, à son état pur et de par sa nature, ce niveau le plus élevé d'une *hiérarchie structurale trinitaire* «noëtico-psycho-somatique»¹, jouissant des prérogatives attachées à un tel niveau, intégrant et subordonnant les éléments sous-jacents?²

Il est facile de répondre immédiatement par l'affirmative, étant donné la logique de cette formulation, même s'il faut dire qu'en général la «conscience» chez l'être humain est plutôt comprise comme étant d'une part un phénomène de «soi-conscience», et d'autre part, comme la faculté qui nous permet de percevoir et d'enregistrer les expériences sensorielles, émotionnelles, instinctives et spirituelles. Elle est rarement comprise «autrement». La «Conscience» entendue comme niveau supérieur de la structure et puissance organisatrice demeure encore aujourd'hui, et ce malgré toutes les études sur le sujet, une connaissance «ésotérique». Cela dit, voyons de plus près comment nous pouvons corroborer cette idée.

Les grandes traditions orientales et la science moderne s'accordent à dire que la Conscience qui nous habite ne peut être saisie par nous et en nous que si, et

¹ Noétique renvoie à l'esprit... Le mot vient du grec «Nous», signifiant ESPRIT, inséré dans une triade esprit, psyché, corps. La science du «Nous» ou science de la Conscience (Esprit) est la «noétique».

² D' Thérèse Brosse, *La Conscience-Énergie, structure de l'homme et de l'univers*, Paris, Éditions Présence, 1978, p. 396.

seulement si nous parvenons à dépasser intellectuellement les interférences de la dualité extérieure que nous percevons continuellement dans notre «réalité quotidienne». C'est que notre psychisme, dès les premiers jours de notre existence terrestre, expérimente, par la voie des sens, le monde dans lequel il évolue. Cette expérimentation, guidée par la recherche d'un équilibre perdu, équilibre que nous possédions avant notre naissance — ne serait-ce que dans les premiers temps de notre conception — oscille constamment entre les paires d'opposés du monde manifesté. Enfants, nous apprenons vite la différence entre le froid et le chaud, le proche et le lointain, et trop souvent malgré nous, le bien et le mal. Mais cette dualité des «choses» de la vie, parfois si cruelle, se révèle finalement n'être une opposition qu'en apparence. Elles ne paraissent en opposition que parce que nous dissocions le spectre des «réalités» en parties distinctes. Dès lors, si les parties en observation se trouvent sur les extrémités du spectre, nous les considérons en opposition. Mais si nous gardons une vision d'ensemble, si nous gardons à l'esprit le spectre sur lequel elles se situent, nous les trouverons en fait *complémentaires*. Le docteur Roger Godel, dans ses *Essais sur l'expérience libératrice*, décortique les mécanismes du psychisme en incarnation, psychisme cherchant à retrouver son *axe* dans les miasmes de l'apparence, et nous propose d'adopter le principe de complémentarité pour dissoudre notre vision dualistique:

Chaque terme d'un pôle antagoniste offre au terme en opposition son support; loin de le contredire ou de le nier il le complète, l'implique, le consacre, le justifie. Le jour serait inconcevable sans la nuit, le bien sans le mal, le rouge sans le vert, l'expérience sans la théorie. Appliquons en toutes circonstances avec discernement le principe de complémentarité et les apparences de la dualité vont spontanément se résoudre en réalisation non dualistique³.

Cette proposition d'adopter le principe de complémentarité débouche finalement sur ce que plusieurs appellent «la voie du milieu». Cette voie qui

³ Roger Godel, *Essais sur l'expérience libératrice*, Paris, Éditions Présence, 1976, p. 99.

ouvre sur une compréhension entière de la loi d'induction⁴ appliquée à l'énergie psychique, permettant ainsi de s'en libérer. Mais cette «voie du milieu» est la résultante d'un travail préalable, d'une remontée sur le pendule oscillant entre les opposés, elle n'est pas une psychotechnique à la base.

Pour s'acheminer vers une compréhension unitaire de l'Univers, donc s'ouvrir à une perception non dualistique des phénomènes de notre monde et des êtres qui y habitent, il est dit, selon les témoignages qu'il nous est possible de recueillir sur le sujet, que nous devons trouver un «état d'attention» particulier. Cet état *d'attention* est notre centre d'intérêt. Il permet d'arrêter le flot incessant de nos pensées incontrôlées, de dépasser le dualisme psychique, et de parvenir ainsi à percevoir directement la Réalité sans *interférences* des niveaux inférieurs de la Conscience.

Pour l'esprit ainsi établi dans un dépouillement extrême des sens et de l'intellect, rien d'autre n'existe qu'une pure conscience en observation. Cette conscience primordiale, *cette conscience originelle observant en témoin son jeu*, c'est là toute la Réalité⁵.

Cette «perception directe» de la Réalité est l'apanage de tous les mystiques orientaux et occidentaux depuis la nuit des temps. Ce sont eux qui les premiers témoignèrent de cette Réalité ultime qu'il nous était possible de saisir (sinon entièrement, du moins en partie). Véritables guides de cette ascension de l'obscurité à la lumière, ils nous montrent le chemin en nous révélant l'illusion de nos perceptions selon les divers points de notre évolution. Pour eux, Il s'agit de transcender ce qui nous sépare de la Conscience absolue, de percer le voile des sens et de notre mental, pour s'ouvrir sur la Réalité même des choses et des êtres.

⁴ Loi fondamentale en biologie, reprise également en psychologie ou en philosophie, qui pourrait être formulée grossièrement ainsi: toute vague d'excitation, en stimulant un «centre» du système nerveux, fait naître également son contraire (ou complément dans la gamme du spectre).

⁵ Roger Godel, *op. cit.*, p. 104. Remarquons ici encore une fois le processus «théâtral» de la Conscience.

Alors que notre conscience psychique qui choisit, juge, délibère, est dans l'incapacité absolue d'engendrer la sérénité à laquelle elle aspire, la simple présence de la Conscience, sans aucune adjonction, met un terme immédiat à nos remous psychiques. Une seule explication scientifique s'impose: sous cette forme, la Conscience se manifeste en tant que niveau supérieur puisque la loi biologique de subordination veut que la simple mise en activité du niveau supérieur subordonne instantanément, sans effort, les niveaux sous-jacents. Nous l'avions expérimenté à l'étage inférieur des sous-niveaux psychiques lorsque l'intellect apaisait l'émotion. Ici, c'est le niveau «noétique» (spirituel, si l'on veut), qui subordonne la totalité du psychisme. Cette pure «lucidité» nécessite la mise en jeu de la «totalité» de l'«énergie»⁶.

Nous admettons donc que la Conscience absolue dans l'être humain se trouve être le niveau supérieur qui le coordonne. Et que la structure, comme le stipule le docteur Brosse, s'avère être noëtico-psycho-somatique. La Conscience est alors maîtresse du vaisseau. Mais elle se voile de multiples visages. Elle ne se révèle malheureusement pas dans toute sa grandeur et son rayonnement dès notre premier éveil sur la terre... nous devons encore la chercher, et nous unir en elle⁷.

Si nous sommes séparés, c'est parce que nous nous accrochons dans une large mesure au monde manifesté considéré comme réalité fondamentale où l'important consiste à disposer d'unités séparées, relativement tout au moins, mais en interaction. Dans la réalité non manifestée, tout s'interpénètre, tout est «irrélié», tout est UN. Nous pouvons donc dire qu'au plus profond la conscience de l'humanité est une⁸.

La *Réalisation* de l'être humain signifie peut-être alors de se fondre finalement dans cette «réalité non manifestée», d'atteindre dans un plus grand rayonnement possible l'accomplissement de l'homme intégral. Accomplissement qui demande temps et sacrifices. Nous savons par exemple que les yogis y

⁶ Dr Thérèse Brosse, *op. cit.*, p. 40.

⁷ Ironiquement, il n'y a pas de doute ainsi que le chemin soit la Voie.

⁸ David Bohme, *op. cit.*, p. 112.

mettent la préparation d'une vie (sinon de plusieurs vies, selon les croyances). Heureusement, ceux qui cherchent et qui ne trouvent pas dans l'immédiat peuvent toujours se consoler que leur quête de la connaissance de soi se révèle déjà une préparation salutaire. Comme l'affirme la tradition orientale, la prise de conscience du voile lève partiellement le voile. Et sur le chemin qui mène à la Réalisation existent plusieurs expériences, plusieurs «niveaux de conscience» qui ne sont pas à ignorer, bien au contraire. Aujourd'hui nous sommes en mesure d'affirmer qu'ici et là des hommes et des femmes ont eu la grâce de se «reconnaître» dans la Réalité absolue, même en une vision fragmentaire, soit par accident, soit encore, plus précisément, par la soif de la Vérité qui les tenaillait. Et ces personnes, une fois l'expérience réalisée, ne pouvaient que tenter de refaire l'expérience et d'en témoigner⁹.

Cette expérience de «perception directe» que ces personnes vivent lors du dévoilement de la Conscience est très souvent appuyée par une attitude menant au dépouillement et à l'indifférence (entendre de distance) face à sa propre personne. Cette attitude que plusieurs adoptent au carrefour des chemins, c'est ce que nous pouvons appeler la «via negativa». Grotowski l'avait apprivoisée à sa manière pour l'acteur au théâtre en posant la question: «Qu'est-ce que je ne dois pas faire?». Il insistait sur la nécessité «de se mettre à nu, de se dépouiller des vieilles habitudes», «d'éliminer les obstacles», afin d'atteindre «l'acte total». Il croyait au cheminement de l'acteur à travers une sorte de «dépersonnalisation». Il n'avait pas tort et était — l'expression est bien choisie — sur la bonne voie.

⁹ Avant d'aller plus loin, soulignons ici fortement que nous ne croyons pas en la compréhension ultime, c'est-à-dire complète, de la Réalité. Tout au plus pouvons-nous en avoir une idée, selon nos propres expériences, et selon ce que nous en rapportons à notre niveau mental. C'est par abus de langage que nous décrivons cette grande expérience de «perception directe» comme étant *l'ultime* Réalité. Même les plus avancés sur le sentier admettent leurs limites, et ne parlent de cette Réalité qu'en la qualifiant d'illimitée. De plus, nous croyons à divers degrés d'expérience qui nous ouvrent plus ou moins les portes de cette «Conscience»... mais, d'une certaine manière, nous en sommes toujours séparés à notre niveau d'existence, de par les interférences qui la voilent.

Nous savons par ailleurs l'intérêt que portait Grotowski d'une part à la physique contemporaine à travers l'Institut Bohr, d'autre part aux traditions de l'Orient¹⁰.

Dans l'*Anatomie de l'acteur*, qui se définit en sous-titre comme *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Ugo Volli explore les différentes «techniques du corps» et rappelle à sa manière les propriétés de cette «via negativa»:

Un grand nombre des techniques personnelles et en particulier la plupart des techniques d'artiste ou traditionnelles ou d'entraînement qui préparent à une technique publique ou à une épreuve décisive servent précisément à écarter, à faire taire, à rendre inutile, à «tuer» comme le dit la tradition Zen, l'intelligence discursive. Il s'agit de créer des conditions de «silence» où il devient inutile de penser à ce qu'on fait. Alors [...] l'artiste peut créer ou exécuter, l'acteur jouer, l'athlète accomplir des performances¹¹.

Volli donne ici certaines prédispositions pour le dévoilement de la Conscience, cet «état d'attention» permettant l'ouverture sur la Réalité, cette «perception directe», ce fusionnement des parties constitutives de la psyché. Quantité d'ouvrages dans tous les domaines en appellent à cette «via negativa» afin de se libérer et de lâcher prise. Des synonymes comme abandon, relâchement, détachement pullulent pour expliquer la voie à suivre. Plusieurs connaissent aujourd'hui ce chemin de dépouillement et l'appliquent selon leurs propres nécessités. Alors de tout cela, afin de comprendre un peu plus le phénomène et de démêler les cartes, classifions trois types d'expériences fort différents qui nous aideront à faire un lien avec le théâtre:

- 1 — *L'expérience libératrice* (ou la Réalisation);
- 2 — *L'expérience spirituelle* (ou l'Intuition);
- 3 — *L'expérience psychique* (ou psychédélique).

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971 (voir «Recherches sur la méthode», p. 95, et autres chapitres).

¹¹ Eugenio Barba, dir., *Anatomie de l'acteur*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 121.

L'expérience libératrice est l'expérience ultime, la mort de l'ego qui fait naître l'homme nouveau. C'est la réalisation du Grand Œuvre, la transformation de l'homme parcellaire en homme intégral. La transfiguration. Cette délivrance provoque la disparition complète de l'ego pour laisser la place à la Conscience Pure. L'être est devenu un «délivré vivant» («jivan-mukta» de l'Inde). Il peut se maintenir en état de «perception directe» avec les plus hautes sphères de la Conscience pendant de longues durées et répéter l'expérience à volonté. Devant lui, ou en lui, toute dualité s'écroule. Il devient Un avec le Tout. Le temps et l'espace s'évanouissent, en quoi il perçoit l'éternité. Et c'est dans le Silence absolu qu'il entend la Vie.

Une telle expérience est le fruit d'un déconditionnement complet de tout notre être. Une déprogrammation totale de nos schèmes de perception. Une mort à soi-même, ou plutôt ce que nous considérons comme nous-mêmes lorsque nous sommes encore emprisonnés dans notre ego. Le chemin qui mène à cette délivrance est, nous l'avons saisi, la «via negativa» suivie intégralement. Sans concessions. Disons parcourue pleinement dans la foi.

Même si cette Réalisation demeure une des étapes ultimes de notre cheminement en tant qu'êtres humains, ce n'est pas là, nous le savons tous, une des destinations essentielles pour l'acteur au théâtre. Si l'acteur en tant qu'individu perçoit cette réalité et tente de la saisir, c'est peut-être là un point de mire qui centrera son cheminement; mais nous ne pouvons bien entendu, pour toutes les raisons qui nous viennent à l'esprit, placer cette recherche au premier plan de son développement.

L'expérience spirituelle par contre entre en jeu dans le processus créateur et dans «l'acte de présentation» de l'acteur. C'est, dit d'une autre façon, le rôle de l'Intuition. Cette expérience est un état de «perception directe» également mais où le mental n'est effacé que provisoirement. L'ego ne se dissout pas complètement dans la Lumière de la Pure Conscience. Disons qu'il y a connexion. Ou encore, immersion. Un des niveaux de ce type d'expérience est — ce que nous comprenons plus aisément parce qu'admis plus généralement — la pensée intuitive. Opposée fréquemment à la pensée rationnelle, la pensée

intuitive s'habille de toutes les qualités déjà mentionnées sur l'état *d'attention* particulier nécessaire à la «perception directe».

Jean Lerède a longuement élaboré un concept qu'il appelle «l'homme du double plan», alliant le plan de la raison à celui de l'intuition. Il définit la pensée intuitive comme suit:

Reflet d'une conscience fondamentalement différente, c'est une pensée tout *autre*, qui ne se dissocie pas de l'être, pensée au présent qui échappe aux rigidités, aux pièges de l'espace et du temps, pensée du non-moi, qui est en définitive perception pure, directe, immédiate¹².

En ce qui nous concerne, nous préférons parler surtout en termes de perception intuitive et d'acte d'intuition pour l'acteur au théâtre, ne nous limitant pas seulement dans notre vocabulaire à la seule expression «pensée intuitive». Mais nous retenons avec intérêt les caractéristiques que Lerède énumère pour cette dernière :

Directe, rapide, précise, elle évite les cheminements longs et laborieux de la raison discursive et de la mémoire. L'objet n'est plus connu par les associations, mais directement. Apte à saisir le rapport des choses sans effort apparent, la pensée intuitive, pensée analogique, volontiers paradoxale et ambivalente, excelle à unir les contraires, à opérer à la fois analyse et synthèse, à travailler simultanément sur les deux registres du conscient et de l'inconscient, à recueillir l'information, à la stocker et à la traiter sans qu'intervienne même la conscience d'un processus à l'œuvre.

Nous reconnaissons là tout ce qui sous-tend ce que nous appelons l'*expérience spirituelle*. C'est un dévoilement partiel de la Conscience pure, une brèche entrouverte sur la Réalité Ultime, une fenêtre nous permettant d'apercevoir le Tout. Ce sont les mêmes caractéristiques que l'*expérience libératrice* mais, d'une intensité différente, elle ne la provoque pas.

¹² Jean Lerède, *L'Esprit et la science*, Québec, Éditions de Mortagne, 1980, p. 275.

Se connecter à l'Intuition demande donc également le relâchement de notre «mental limité», ce qui permet, à un certain degré, cette «perception directe» de la Réalité (et de l'Imaginaire, devrions-nous ajouter). La «voie négative» se déploie également sous cette démarche mais suivie, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec une cadence différente. Nous savons tous que les artistes évoluent régulièrement dans ces eaux pour donner libre cours à leur imagination.

La recherche de cet «état de conscience» est essentielle pour l'acteur au théâtre. La puissance énergétique, la «force» déployée par ces «états» met en jeu un potentiel incroyable à son service. C'est par l'utilisation de ces «forces» que l'acteur provoquera de véritables transformations, d'abord en lui-même, puis chez les autres «participants». Les répercussions se feront sentir également, par inversion logique, partout où les effets auront une cause... Et c'est là une des grandes responsabilités de l'acteur.

Le troisième type d'expérience, l'*expérience psychique* ou *psychédélique*, est pour le moins «fantastique» pour la personne qui la vit mais n'ouvre pas aussi largement les portes de la Conscience. C'est une expérience souvent décrite par les usagers des drogues «fortes» comme le L.S.D. Plusieurs recherches d'ailleurs furent effectuées, et l'étude la plus complète en a été donnée par Stanislas Grov. Généralement, l'expérience renferme les caractéristiques qui sont propres au mental: dualité sujet-objet, limitations, jugements, désirs de changement, etc. C'est un autre état de conscience qui fait apparaître (le mot semble juste) une certaine ouverture mais demeure sur le plan mental, qui, en définitive, limite nos perceptions.

Également de ces expériences psychédéliques pouvons-nous noter l'apparition de la «via negativa», mais sous un tout autre aspect. Ici ce n'est souvent plus un choix d'être intérieur mais une provocation extérieure (c'est le cas par exemple dans l'utilisation de drogues). Il y a bien relâchement, mais dans un autre aspect de la personne. Nous pourrions décrire le phénomène comme un «collapsus», un affaissement, permettant le déferlement d'un flux psychique, teinté de différents niveaux de conscience selon les expériences. Mais de toute

évidence, l'ouverture ici ne permet qu'en de rares fois la reconnaissance de la Conscience unitaire, et toujours avec beaucoup d'interférences.

En définitive, pour l'acteur au théâtre, nous retiendrons l'*expérience spirituelle* comme essentielle à son fonctionnement, d'abord en tant que créateur, ensuite en tant qu'interprète de sa création. Permettre ainsi l'ouverture d'un canal en droite ligne avec la Conscience supérieure, se «connecter» à l'intuition créatrice, source lumineuse et divine des artistes, et déverser dans le monde sensible les forces qui en découlent est sans contredit la noble tâche qui attend tout véritable acteur. Et sur le plan personnel, l'intensité de la vie intérieure qu'il obtient en parvenant à utiliser les «forces spirituelles» dans son travail lui donne amplement la satisfaction qu'il espère trouver dans son art, et qu'il recherche trop souvent à l'extérieur de lui-même.

Serge Ouaknine

Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre¹

En de nombreuses communautés africaines le deuil se porte en blanc. En Occident, en noir. Il est donc aisé de conclure, sur les malentendus de cette disparité, que bien que tous les hommes soient mortels, cette universelle condition les sépare néanmoins au niveau des rites funéraires (cette différence a fait récemment la bonne fortune, au Québec, d'une campagne publicitaire dans tous les azimuts pour une compagnie de pompes funèbres...). On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Ici on déposera le corps nu dans son linceul à même la terre et sans cercueil (les traditions musulmanes et juives, pour que la chair retourne plus vite à la poussière), en Inde on pratiquera la crémation et, avec des milliers de variations, du Mexique à l'Ukraine, de Paris à Oulan Bator, on chargera le cercueil du défunt de ses plus riches habits, de ses bijoux, de son arme ou de ses instruments de travail, de marionnettes ou figurines pour lui tenir compagnie, ou encore de papier monnaie pour s'acheter de la nourriture au ciel... Ici on devra partager une olive, là un œuf, ailleurs une galette de farine de maïs ou un bol de riz... Ici l'encens sera de rigueur, là une abomination. Au Tibet, il sera de bonne convention de rire en brûlant une effigie de papier du disparu (car il faut se réjouir de le voir se libérer de son enveloppe terrestre)

¹ Ce texte, qui a été rendu public sur Internet dans le cadre des discussions du groupe QUEATRE (Québec-théâtre <queatre@uqam.ca>, dont le modérateur est André G. Bourassa), était originellement une réponse à une interrogation sur l'universalité du théâtre. Il s'agissait alors de répondre à une question posée par Alvina Ruprecht, le 9 avril 1996: «Est-il possible de représenter une expérience qui soit perçue selon les mêmes paramètres, d'une manière identique par "tous"...? Qui est ce "TOUS"?... et de quelle époque parlons-nous?» De cet essai de réponse non exhaustive de Serge Ouaknine <r34424@er.uqam.ca>, des éléments de style oral, propres à un échange Internet, ont été supprimés ou modifiés.

mais, en Sicile, on louera et paiera des pleureuses pour ajouter encore aux lamentations collectives de la famille.

Le théâtre comme la mort n'auraient donc rien d'universel, sinon leurs acteurs/officiants/spectateurs et des rites de passage aux variations infinies.

Pour ma part, j'ai une sympathie réelle pour les enterrements italiens (ceux de Rome surtout, où les processions funèbres sont d'une efficacité magistrale, avec ponctuation de grosse caisse, lenteur céleste du cortège et des plaintes de clarinettes si pathétiques qu'elles doivent faire brailler le mort lui-même). Il n'est pas une âme qui n'en soit pas traversée, qui ne reconnaisse pas en la mort une occasion solennelle de célébrer notre plus ou moins imminente et collective destinée. C'est ainsi que je m'explique le génie de Fellini, sa théâtralité carnavalesque, et je trouve, comparativement, franchement sinistres et morbides les salons funéraires nord-américains.

Si le rite de passage de la vie à la mort prend des couleurs et des gestes à y perdre son latin, la perte de l'être aimé est universellement *unique* pour chacun. Et chacun ressentira son départ comme une affaire tout à fait intime, intraduisible. Le sentiment de perte voile ou dévoile nos émotions. La mort de l'autre nous saisit comme fragment du temps, habité d'une émotion plus ou moins masquée mais toujours réelle. *La perte est la première universalité de l'être.*

Mais que dire de la joie partagée, de l'événement heureux qui, un instant, vont effacer nos raisons de discorde (un mariage, une naissance, une réussite comme une bonne chasse, une victoire électorale ou sportive, le retour d'un soldat du front de bataille, ou les premiers pas de l'enfant qui vous lâche la main).

Tous les *clowns* du monde (du Barnum américain, du Bouglione ou Gruss français, de Moscou ou de Pékin), *tous* font rire lorsqu'ils tombent sur le cul. Moins l'acteur ou le clown *regardera son point de chute* (mais regardera ailleurs..., distrait, tête en l'air) et plus il fera rire. C'est un procédé classique

que de montrer que celui qui ne sait pas qu'il tombe mais tombe vraiment fasse rire celui qui ne tombe pas et voit l'autre tomber, sans en être immédiatement conscient. Plus la distance est grande entre la conscience et le corps qui chute, plus le rire est dévastateur sur le public, quelle que soit sa façon d'enterrer les morts. Ceci est une *loi universelle*; je l'ai vérifiée sur quatre continents. N'en déplaît aux marxistes, aux puristes, aux cartésiens et aux plunitifs timorés de la chose corporelle: *la chute fait rire, mais la perte fait pleurer*. La première nous restitue l'être. La seconde souligne notre avoir. Le rapport de l'être à l'avoir passe le faire, qui fait rire ou pleurer. C'est universel.

Dois-je être excommunié de la confrérie des gens de théâtre si je trouve que le sens de la mort chez Michel Tremblay se réduit à un *peignoir poutineux*, et que je préfère l'irrespect de Dom Juan devant la statue du Commandeur à la pathétique et obstinée collusion d'Antigone, à son emmurement mortel ordonné par Créon?

Un tel se vexera, il préférera perdre sa communauté, il préférera s'obstiner sur l'autel de Marcel Dubé ou d'un synopsis généré par ordinateur; un tel jurera avec raison et sincérité que Tremblay fait des ravages *universels* chez nos voisins des États-Unis: tout cela est possible, tout cela est bien, mais.... je ne connais rien de plus triste, de plus désarmant, de plus dépossédant, de plus universellement dévastateur que d'assister à l'agonie d'un enfant. La mort d'un enfant efface toutes nos ironies et notre esprit de sérieux. La mort d'un enfant est au-delà d'une blessure narcissique. Cela est universel.

Comme le passé est toujours plus heureux! Comme l'enfance nous semble plus longue que notre vie d'adulte! Le rapport à la sensation du temps bouge avec notre âge, car nous ne mémorisons pas la même durée d'expérience. Tous les peuples réécrivent leur histoire pour en garder les pages les plus glorieuses. Ils colorent le passé de deuils plus sombres que mille batailles et mille nuits, ou plus joyeux et plus héroïques que mille soleils levants. Chaque société réécrit et réinvente sa mémoire, car chaque société se sait mortelle, fait une correction de quelques dioptries sur son passé. La mémoire est fluctuante, non de vieillir mais de ne pas considérer la mort de la même façon, ici et là,

selon les différentes étapes de la vie. Cela aussi, à la ville comme à la scène, comme à la campagne, c'est universel.

De la façon dont nous percevons la mort se lira l'écriture de ce passé. C'est ce que nous pouvons (devons?) entendre dans tout texte de théâtre. Il suffit de se demander dans quel sens de la temporalité se situe un personnage. Quel sens de la mort révèle ou cache le texte entier et, d'un seul coup, les actions prennent un autre sens. La psychologie s'éclipse pour faire apparaître le bruissement de fond de la société qui a généré ce texte ou cette forme-là de représentation. La dynamique, le rythme, la scansion des paroles, la profondeur des espaces, la tension et la distance entre les sujets (et lisibles à travers les mots), tout cela se déchiffre par la manière de porter (penser?) la mort en chaque geste de vie. Dis-moi ce que dit ton pays de la mort et je te décrirai son théâtre.

D'entendre un enfant, à l'agonie, parler sereinement de la mort en des termes si lumineux qu'ils laissent loin derrière vous les plus belles pages de Sophocle, de Beckett ou de Duras, cela n'est pas universel — cela est la matrice dont saigne la vie et dont se nourrit, en seconde main, les plus grands moments de théâtre. L'irréversibilité du temps humain face à la mort est l'universelle condition de la scène. Celle dont la plus extrême horreur des sentiments interpelle la plus extrême proximité des émotions.

La mort est vraie, elle n'est pas juste. La mort d'un enfant est au au-delà du théâtre, n'est-ce pas... Mais, il faut bien réfléchir, interroger les quelques éphémères et rares frissons que donne le théâtre, se demander s'ils n'interpellent pas en soi ce chatolement indicible de la vie, ce «moment où la nuit se sépare du jour», ce cliché shakespearien de l'aube — et qui pose la question du temps comme l'écoulement des voyelles dans les mots, comme le glissement serein de la main de l'enfant à l'agonie, de la nôtre qui n'y peut rien ... et qui regardons aussi notre propre mort, et l'injustice de lui survivre.

* * *

Universel n° 1

À la source du théâtre il y a le *sacrifice des enfants*. Intrinsèquement, il est congénital des premiers rites. Et ce qui nous reste de cette lointaine contrée, de ce continent noir de la subconscience de l'humanité — je suis profondément désolé d'avoir à dire, sans aucun académisme, que telle est l'universalité du théâtre — commence avec ces sacrifices de notre chair, de notre propre image, du futur que nous convertissons en perte pour nous libérer de notre future perte. Ici ou là on aura préféré un bouc (*tragos*, en grec, d'où «tragédie»), ou encore un mouton (*probaton*, en grec, pour se substituer à Isaac en probation au moment du geste d'Abraham), d'où l'appellation récurrente de Jésus comme «agneau de Dieu»..., d'où la récurrence du massacre des innocents par Hérode (la fuite en Égypte... de Joseph et Marie), qui répète le meurtre antérieur des nouveau-nés demandé par le Pharaon d'Égypte aux Hébreux et qui est suivi à nouveau de la mort des fils aînés des Égyptiens, dont celui de Pharaon (une des dix plaies qui précèdent la sortie des Hébreux d'Égypte). Voilà un thème qui se trouve dans la *Bible* comme dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide...

C'est le même et identique thème, terme à terme, qui se répète entre le judaïsme et le christianisme. Et le même thème dont s'appropriera l'Islam en donnant à Ismaël le rôle de l'enfant sacrifié... et sauvé. C'est aussi le même thème dans *Iphigénie* et le même dans *Œdipe*. À la matrice² du théâtre comme

² Les musulmans attribuent à Ismaël (premier enfant d'Abraham et Agar, servante de Sarah) le sacrifice d'Isaac que nous rapporte la *Bible* et qui fonde Israël. J'ai assisté à Paris en 1976 à un spectacle turc qui racontait en forme de saga *Le Sacrifice d'Ismaël* (c'était le titre de la pièce). C'est ce qu'on appelle en anthropologie «une rivalité mimétique», qui consiste à s'approprier les valeurs et symboles de l'autre, que l'on efface du même coup. Vieux principe cannibale: on mange l'autre pour s'en approprier les vertus.

Ce geste nous harcèle encore aujourd'hui. Isaac, fils de Sarah et Abraham, donne Jacob qui devient Israël après sa lutte avec l'Ange de Dieu. À l'issue du combat, le nom de Jacob est transformé en Isra-el (hébreu: «celui qui a lutté ('Isra') - avec Dieu ('el')», pour Dieu, contre Dieu, en intimité avec sa présence). Il est évident qu'en attribuant le sacrifice salvateur à Ismaël et non à Isaac, la tradition islamique délégitimise la descendance du demi-frère cadet au profit du premier

de la civilisation, un enfant qui doit être sacrifié est sauvé (ah, j'oubliais Moïse, le sauvé des eaux... même structure).

La mort et le sacrifice sont l'universalité du théâtre. *Avant* le geste littéraire et *avant* le geste théâtral qui transforment le destin païen et rituel, en un destin plus *humain* (?), il y eut *avant le théâtre* et, à sa *source*, un sacrifice d'enfant. Un sacrifice réel et universel. Le théâtre comme le mythe est venu confirmer une transformation dans le rapport à la survie des âmes. La scène joue le simulacre de ce qui ne meurt plus. Elle raconte l'abomination qui n'aura pas lieu... pour confirmer le passage d'un mode de société à un autre.

J'ai assisté à de nombreux types de rites et à d'innombrables représentations théâtrales. Il n'est pas nécessaire de connaître la langue parlée ou chantée pour comprendre ce qui est en jeu. La connaître ajoute des informations mais ne les constitue pas. C'est sur ce terrain du non dit que fonctionne l'universalité du théâtre.

fil, le demi-frère aîné... En hébreu comme en arabe, Isma-el veut dire qui «qui entend Dieu».

Le conflit auquel nous assistons (à Hébron en particulier, où les patriarches sont enterrés) est donc celui que se livrent les enfants de ceux «qui luttent pour Dieu» et de ceux «qui l'entendent». Cette rivalité est la matrice inconsciente de tout le conflit du Moyen-Orient, sur lequel se greffe, en plus, la révélation chrétienne. Jésus est l'agneau de Dieu qui a été «effectivement sacrifié» pour sauver le monde. Il prend donc à son tour la place d'Isaac... Voilà donc que ce qui tient les trois religions «unies» et «opposées», c'est leur acte fondateur, symboliquement identique. On comprend la violence archaïque de ce conflit, qui va bien au-delà d'une revendication nationale ou d'un partage de territoires ou de ressources hydrauliques. Le «drame qui se joue est celui de la représentation du «sauveur et du sauvé» au regard de l'amour de Dieu. Chacun dit être le fils unique ou le fils préféré... Pourtant, depuis que les Écritures «se jouent», il faudra bien qu'elles soient jouées... ou «déjouées» (le pari laïc).

Le dernier acte sera terrible, car il sera l'Acte révélateur de toute la révélation monothéiste. On dit que nous traversons les dernières tribulations des temps messianiques... Parfois je me dis qu'il en a toujours été ainsi et que le chemin d'apprentissage de la sagesse qui transcende est plus long et plus lent que le raccourci qui annule et détruit. Peut-être saurons-nous de notre vivant comment ce «show céleste» va se terminer... ou se recycler.

Le périple d'Œdipe commence à partir du moment où le serviteur, puis le berger, prennent pitié de l'enfant que l'on veut sacrifier, pour que ne s'accomplisse pas le funeste présage de son destin: on lui laisse la vie sauve. Un serpent vient mordre le pied d'Œdipe (en grec Œdipe signifie «pied enflé») tout comme Jacob (le fils d'Isaac, le fils épargné) sort boiteux de sa lutte avec l'ange qui lui laisse la vie... etc. Quant à Médée, elle ne sauve pas ses enfants, mais perpétue le geste barbare de les sacrifier pour combler sa jalousie de reine trahie par Jason son époux (un drame de l'avoir que stigmatise la toison d'or). On voit la force des mythes.

Le christianisme viendra, un temps, mettre un terme à la double tentation de rire (la chute / la dérision de l'être) et de pleurer (la perte / la mort d'un avoir), soit — comédie et tragédie — en se consacrant exclusivement au second, sur la geste de la Passion (d'où l'excommunication des comédiens qui font concurrence aux prêtres). Mais un théâtre populaire aura toujours existé pour faire rire de ce qui chute... ou qu'il faut faire chuter, depuis l'antiquité jusqu'en Chine, en Corée, au Japon, en Inde, en Afrique et dans les Amériques dites précolombiennes: on ritualise le passage de la mort, la perte par des cérémonies sacrificielles et représentations de ce qui, mortel, vient se venger des vivants (en Inde, jusqu'à il n'y a pas si longtemps, on brûlait la veuve pour qu'elle ne survive pas à sa son défunt époux) ou les sauver, ou encore les instruire du voyage des âmes (voir tout le courant chamanique...).

On a retrouvé à Carthage (Tunisie) des *milliers* d'ossements d'enfants sacrifiés au Dieu Moloch. Ce même Dieu, dans le ventre duquel on brûlait les nouveau-nés dans la vallée de la Géhenne, aux pieds des remparts Sud de Jérusalem (avant la conquête des Hébreux voilà 3000 ans) — d'où le mot de Géhenne pour désigner l'Enfer, d'où également cette survivance de représenter l'enfer avec des marmites. Sur les mêmes lieux de sacrifice d'enfants on retrouve des *tophets* (tombs votives d'enfants sacrifiés). À travers non seulement toute la Méditerranée mais tout l'Orient, jusqu'aux plus lointaines premières dynasties prébabyloniennes, on enterrait des enfants vivants, sans parler de l'Amérique des Olmèques, des Aztèques et des Mayas... Les Grecs sont un simple régionalisme... On comprend, à présent, pourquoi on joue

Antigone en Croatie et en Serbie, mais pour des raisons idéologiquement différentes mais universellement semblables... Œdipe-Roi et Iphigénie.... cycliquement, avant chaque période de passage à droite d'un régime politique.

Ce n'est pas universel? Mais que fit la Malinche, cette reine Aztèque que le Conquistador Cortez séduisit et épousa lors de la Conquête du Yucatán (Mexique) en 1519? Quand il voulut ramener en Espagne les enfants qu'elle eut de lui, bien qu'il détruisît Mexico, elle préféra les tuer avant le départ des navires. Ça ne rappelle rien? Pourquoi toutes les actrices jeunes et moins jeunes rêvent-elles d'être Médée... ou Iphigénie en Aulide...? Que ne sacrifierait-on pas pour que le vent se lève sur les navires d'Agamemnon... Mais voilà qu'Artémis sauve Iphigénie consentante en sacrifiant... une biche! Une biche, une chèvre, un mouton... Ça ne rappelle toujours rien? Quel bonheur *non universel* y a-t-il à rejouer celle qui lâche les fruits de son ventre du haut des remparts ou celle qui accepte de tendre le cou à la lame de l'ennemi...

Quand nous saluons Paul Claudel, Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Heiner Müller, Marguerite Duras, Arrabal ou Mishima... il faut entendre, sous leurs textes, la mémoire séculaire des sacrifices d'enfants, le voyage de la perte et de la mort, le passage du geste réel à sa métaphore moderne. Pour les classiques ça paraît plus évident...

... le sacrifice est la première universalité ontologique du théâtre.

* * *

Universel n° 2

Cela n'est ni grec ni chrétien, mais appartient au funeste patrimoine universel de la violence *originelle* qui a traversé toute notre histoire: la chair des êtres brûlés est *universelle*, elle est la première couche archéologique du théâtre. Et le théâtre d'aujourd'hui porte phylogénétiquement et ontologiquement la mémoire de ces premiers gestes qui ont suivi les métamorphoses que vous

savez... même et surtout si c'était *juste pour rire* ou pour plaire aux sinistres maîtres des lieux... comme Caligula, Héliogabale, Robespierre ou les Borgias...

Ah! dira-t-on, quel démagogue! Il joue sur la sensiblerie, cette mort n'est pas comparable à une autre. Aucune mort n'est comparable. Mais c'est si lointain... que l'amnésie en est universelle. Ah! mais vous alignez ce qui ne se généralise pas! Mais que fait d'autre le théâtre sinon de tenter une réparation symbolique de notre mortalité camouflée en nos bobos, nos gages, nos filles, nos patries, nos peines de cœur et nos malaises, nos rêves et nos solidarités, nos craintes et notre mal de vivre, nos exils, nos lâchetés, nos prises de sang pollué et autres trahisons... Que le traitement soit platement linéaire ou saucissonné à la fragmentation décontextualisée et postmoderne, est universel ce qui nous rend impuissant devant l'adversité, impuissant devant l'irréversibilité de la mort. D'où il advient que tout théâtre pose une convention, une construction formelle de son rituel (elles sont multiples et transformables) pour restituer précisément une crédibilité, une cohérence à la narration de ce masque sublime que la scène nous offre comme vertige de la vraie vie. C'est ce qui fait que nous croyons à la mort symbolique des comédiens même si nous savons qu'ils ne meurent pas. C'est ce qui explique que pour accéder à un personnage, il faille mourir à soi-même...

C'est pour contrer la mort que l'on a édifié un paravent symbolique qui troque le sacrifice en son simulacre. Ce mensonge, ce rituel, cette convention qui changent le réel en figures fictionnelles, la vie en personnage, cette illusion authentique est la seconde universalité du théâtre.

* * *

Universel n° 3

La mort habite *tous* les textes classiques et contemporains (ou presque a bien y regarder). Il y aurait une œuvre entière à écrire pour définir les relations complexes des héros de théâtre face à la mort. Mort qui est souvent associée à l'idée de sacrifice. Transfuge, sans doute, de vieux rites païens dans la

chrétienté. Œdipe, Iphigénie, Athalie, Andromaque, Antigone, Médée, Ophélie, mais aussi Roméo et Juliette nous font entendre le sacrifice des enfants sur l'autel de la raison d'État, de la loi du clan, du rang, de l'ambition et du pouvoir. Le sang versé ne peut cesser de couler par cette rémission de peine qu'offrirait l'amour. Pouvoir et Amour se battent autour de la mort. Peut-il exister une jurisprudence sans victime expiatoire? Y a-t-il thème moins universel? En chaque rapport conflictuel, la mort précise sa place. Si Antigone choisit de mourir parce qu'elle s'oppose à l'interdit de Créon d'enterrer son frère selon les rites, interdiction qu'elle choisit d'enfreindre et qui marque son pouvoir amoureux contre le pouvoir politique, nous voyons Ophélie se laisser glisser dans l'eau, se soumettre à la mort. Son absence de combat hautement symbolique est la première annonce des antihéros, l'intuition ombrageuse des naufrages romantiques. Antigone solaire, Ophélie lunaire, partagent la même jeunesse mais pas la même mort. Ophélie fait entrer Antigone dans le monde moderne. Elle en est la doublure négative. Entre Sophocle et Shakespeare nous passons de la verticalité infallible de la Loi à un monde plus oblique et qui doute de la légitimité de ses principes, enveloppés dans des replis seulement subjectifs. La Loi s'est retirée du ciel d'Hamlet qui ne peut que constater la faillite des parents dans le désir-mourir de l'adolescente.

La mort, au théâtre, donne la température exacte de notre place face au monde. Son traitement est notre implacable baromètre.

Au tournant du XIX^e siècle, alors que l'Europe s'éveille au principe des nationalités, Büchner nous montre un Woyzeck anonyme, dépassionné; victime sans révolte, il est seulement vaincu, écrasé par une mécanique sociale. Woyzeck est un simple jouet. Il tue Marie, sa jeune femme, sans grande tirade, après seulement une multitude de petites scènes - portraits de son ratage - toutes en fragments, presque impressionnistes. Une vie grise et une mort sans couleur.

Plus près de nous, l'après-guerre nous indique une loi encore plus laxiste, insignifiante. Chez Ionesco, son *Roi se meurt*, mais sans avoir jamais eu de royaume. Il nous raconte simplement sa crainte allégorique, sa faiblesse trop humaine de devoir disparaître sans avoir signé son temps et moins encore sa vie.

Quant à Beckett, il achève, dans les années cinquante, la dramaturgie classique. En lui, et pour *toujours* comme dirait Winnie, le « dieu caché » de Racine vient à mourir, il ne viendra pas, définitivement plus. Nous attendons Godot. Pour Genet, Gombrowicz ou Witkiewicz, la vie est un simulacre, mourir est un théâtre qui réclame de vraies mascarades; pour Pirandello, un jeu dans le jeu que se donnent les rôles. Ce simulacre face à la mort n'est pas tragique, il signe par l'artifice ou la mise en abyme une possible vérité qui pourrait triompher de la représentation, un sursaut du vivant contre la faillite de l'être. Avec Camus, la mort, le meurtre est un simple malentendu qui confirme l'état absurde des choses.

En ce XX^e siècle finissant, la mort est le sous-texte entendu d'une banqueroute collective. La rupture surréaliste n'aura fini ni en révélation ni en mascarade, mais en constat formaliste du vide. Toutes les pièces de Sophocle ne nous sont pas parvenues mais il est sûr qu'après Auschwitz, Œdipe à Colone n'est plus qu'une figure mythologisante. La mort a rejoint le réel et en a épuisé tout le théâtre possible. Le nazisme a rendu la mort irreprésentable. Il en a banalisé le repère par lequel se nommaient les vivants. Pour nous qui venons après, elle est simplement devenue un arrêt de jouissance, une fin de consommation, le salaire de la drogue, le viol du sang, le Sida. La mort s'est introvertie, et même si elle passe à la télé, est-elle encore une affaire privée ou banalisée (elle peut même se choisir et pas pour honorer le respect d'une âme devant les dieux). La mort est ce qui interrompt le jouir. Elle était là comme origine. La mort est morte en même tant que l'idée de Dieu. Œdipe s'est replié dans les méandres de la symbolique psychanalytique. Il ne représente plus une nation mais des solitudes.

Tout comme les amours de Roméo et Juliette, qui sont des amours d'enfants étrangers à la violence sacrificielle. Ils ne connaissent que la violence d'aimer. Aussi retournent-ils contre eux-mêmes ce sacrifice qu'on leur demande de leur amour pour que, par le sacrifice de leur vie, l'amour puisse triompher dans la mort. Ce que disent les Évangiles du rachat du monde par l'agneau de Dieu, Shakespeare le transfigure à l'échelle d'une Italie mythique. La *Bible* et Shakespeare nous rappellent que le sacrifice est antérieur au triomphe amoureux.

Entre la Judée biblique et l'Angleterre élisabéthaine, la mort des enfants est simplement devenue laïque. Sur l'autel de la violence sacrificielle des origines, la querelle des Capulet et des Montaigu fait passer la violence fondatrice de l'état tribal à celui plus désuet de la famille.

Demandons-nous pourquoi, après le récit de la création du monde suivi de la genèse d'Adam et Ève, la *Bible* nous raconte le premier meurtre: Caïn (le sédentaire cultivateur) sacrifie son frère Abel (le nomade berger). Déjà pour une question de jalousie et d'offrande à Dieu. Shakespeare en notre siècle n'aurait pas choisi l'Italie pour horizon de son théâtre, mais la Pologne ou le goulag soviétique, le Golfe persique, le Liban, ou le Rwanda.

L'horreur radicale de l'être face à la mort, avec son irréconciliable opposition à l'amour et à la vie, est la troisième universalité du théâtre.

* * *

Universel n° 4

Le tribalisme des alliances pour vaincre un commun ennemi ou encore la force réprimante du pouvoir face à l'incohérence de l'amour (car l'amour est toujours un chaos pour le pouvoir, il est le contraire de l'ordre) habitent toute l'histoire humaine et, au théâtre, bien sûr, où l'amour doit voir les jeunes tourtereaux triompher des vieux grigous, il gêne le pouvoir l'amour, il dénonce l'opacité de ces alliances et de ces pouvoirs qu'il oppose à la transparence des sentiments. L'amour s'oppose à la manigance des avarés, des jaloux (*Othello*, et *la Flûte enchantée*) à force de préférer la mort à l'infidélité, ou l'infidélité par goût du pouvoir (scène connue)... Est-ce universel que l'appartenance à l'amour échappe à l'arbitraire du politique? C'est un sujet mille fois universel. Et le théâtre en a usé la corde, *ad nauseam*...

Est universel le principe de l'amplitude des événements, l'altitude des sentiments face aux alliances congénitales. Hamlet face à sa mère et son beau-père rejoue Œdipe. Les alliances par le sang, la réitération de la première scène

amoureuse des géniteurs, l'usurpation de la scène de leur pouvoir qui répète avec elle, et l'appartenance à la langue, à la nation, à la promotion d'une classe.

Les Belles-Sœurs de Tremblay expriment, en creux, l'inconscient collectif de la société québécoise qui, en voie d'émancipation, rêve de son propre pouvoir et donc de son embourgeoisement (le partage des biens et de la jouissance), anticipent ces néo-gentilhommes montréalais et, en ses victimes ridicules, le rêve d'être collectivement des... précieuses. Tremblay aura stigmatisé un désir d'appropriation de pouvoir d'une classe sur ses oppresseurs historiques. Molière aura été sensible aux mêmes tensions, aux mêmes pressentiments, celui qui entend le remplacement d'une classe par une autre. Molière, de ce point de vue, est le fantasme refoulé de Tremblay comme le joul est le refoulement du français international pour s'approprier un pouvoir sur l'histoire dont le Québec fut dépossédé. Toucher à cette idole, c'est du même coup risquer de déconstruire les fantasmes collectifs d'une société qui n'a pas encore son indépendance et qu'on aurait (pour quelques jours) souhaité appeler le «foyer de la francophonie» en Amérique du Nord... Le joul, c'est la francophonie des dépossédés. Mais dès l'instant que le Québec, dans les années quatre-vingt, a eu accès à plus de prospérité, les pouvoirs publics québécois ont tout fait pour jeter les artistes dans le symbolique anonyme et dans l'*international*. Le pouvoir est toujours cynique devant ses artistes. Demandez à Molière ce qu'il pense de Louis XIV et de ses courtisans...

Les émotions sont bradées, négociées, les rêves sont manipulés car le pouvoir politique veut l'image qui convient à sa propre image de possédant, où tout est *sous contrôle*. Et les artistes du théâtre sont toujours (je dis bien toujours) pris entre le rêve intime qui veut la reconnaissance locale, et la puissance et l'émancipation de soi qui rêve de reconnaissance universelle. Telles sont les tensions dans les pièces de Dubois entre *solitude* et *rêve de l'universalité*. Il s'agit de sortir symboliquement du provincialisme, du régionalisme. *Ne blâmez jamais les bédouins* de René-Daniel Dubois correspond au sommet de la prospérité québécoise, au moment où tout Montréal regorge de cafés à l'européenne, fraîchement ouverts. Et juste après, c'est la crise. La chute économique... Et le replis sur la grosse farce comique. Oui, l'universalité est

un rêve d'artiste mais elle se nomme à l'image seulement de sa *propre émancipation intérieure* et dans son contexte qui prend l'horizon social tout entier pour décor de son paysage intime.

L'artiste ne calcule pas son universalité, même si *Love Story* fut écrit par un auteur «universitaire», selon une analyse «rigoureuse» (sic) des clichés qui marchent bien (l'Amour, la Mort, la Perte); il fit un best-seller, ce qui ne veut pas dire un chef-d'œuvre. James Joyce, lui, n'a obéi qu'à lui-même, à sa propre démesure, pas à la séduction de l'argent ou aux promesses d'un ministère de la Culture...

Le désir de pouvoir ou de jouissance justifie la guerre (que ne ferait-on pas pour reprendre la belle Hélène...), les sacrifices, les délires d'évasion ou de conquêtes (universels et nombreux au théâtre). Il y a des centaines de pièces à décrypter sous cet angle. La crise entre rêve de pouvoir personnel et impossibilité ambiante.

La tension entre désir et pouvoir (ou entre plaisir et contrôle) est le quatrième universel du théâtre.

* * *

Universel n° 5

J'ai assisté en 1965, à Varsovie, à la pièce *Les Aïeux* de Mickiewicz (une pièce romantique du XIX^e siècle polonais). Lors de l'une des scènes, quasiment prophétique, un personnage a une vision: il voit, comme un halluciné, la résurrection nationale polonaise venir; il voit aussi des hordes de soldats. Je ne comprenais pas un brin de polonais. Mais j'ai frémi en entendant cet acteur; le silence de la salle était plus vaste que mille Vatican. Et puis il y eut une clameur plus vaste que mille chutes de Bastille, suivi d'un silence pesant. Les quelques officiers russes qui étaient dans la salle se sont levés et sont sortis dignement. Je ne parlais pas la langue, mais ce soir là j'eus la certitude que ce peuple tôt ou tard se libérerait de l'occupation soviétique. Il n'y avait aucune complaisance,

aucune démesure narcissique dans la rigueur puissante des applaudissements. Il y avait seulement la patience retenue, farouche, la détermination collective d'un peuple à être libre.

Ce sentiment d'*alliance* inaliénable, tous les peuples libres le possèdent. Tous les peuples qui ne veulent pas être des victimes. Tous les peuples qui, par un silence retenu et une force d'âme, déterminent leur propre destin. Cela est universel, et nombreuses sont les pièces qui font état de cette détermination collective au consentement et au sacrifice de quelques uns de ses héros. Cela fait objet de théâtre. Cela n'a pas de frontière. Cela traverse le temps. Car la force du moment (l'historicité) de l'histoire reconnaît une force analogue, à dix milles lieues de là, quelle que soit la façon dont on aura célébré les noces, les échecs, les martyres et/ou les joies. Quel que soit le rite qui consacre les personnages dans leurs alliances ou trahisons. Je garde toujours en souvenir cette expérience polonaise comme l'exemple du pouvoir qu'un spectacle peut avoir sur un public. La rencontre entre la fiction scénique et le moment de l'histoire.

J'ai assisté, à Paris (en 1963 ou 1964), à la mise en scène de *L'Otage* de Brenda Brian, avec Vilar lui-même. Paris était en pleine guerre d'Algérie. La condition de l'Irlande face aux Anglais interpellait les Parisiens, car elle rappelait celle des Algériens face à la France. La mise en scène de Vilar à l'Odéon était conventionnelle. C'était les mots que le public venait entendre, pas le langage scénique. Le désir d'un changement de politique. Changement qui avait amené De Gaulle au pouvoir, puis l'Algérie à sortir du colonialisme....

Au théâtre on aime les personnages qui se perdent ou qui sont perdus (souvenir subconscient de la perte et du sacrifice?): Lear, Hamlet, Dom Juan, Danton, Woyzeck ou Béranger s'opposent à la loi, de front ou de biais. Celui qui vole le possédant avec éclat, avec prouesse, éveille notre sympathie (le mythe

de Fantomas³): l'argent, la mort, l'amour et le sexe s'égalisent. Celle ou celui qui transgresse le pouvoir usurpé, le pouvoir abusif devient un héros, une héroïne de l'histoire. En eux, comme on dit banalement, se jouent des thèmes *universels*. Quant à Faust, il fascine mais ne suscite pas de particulières sympathies. Préfère-t-on le libertinage d'un Dom Juan, qui rit de la mort de loin, au cabotinage narcissique d'un Faust qui s'en approche de trop près? La mort, c'est bien mais de loin. La vindicte, c'est bien, mais elle a son prix... Le sacrifice est le salaire de la gloire.

La transgression de la loi pour l'appropriation de son histoire comme rêve émancipé d'un corps collectif est le cinquième universel du théâtre.

* * *

Universel n° 6

Alors nous venons de comprendre qu'il y a des pratiques universelles, mais dans des contextes de disparité. Il y a des thématiques universelles, mais dans des langues et des procédés narratifs différents.

Si on ne comprenait pas la symbolique du maniement de l'éventail, on perdrait quelque chose d'un spectacle de nô. Mais même si on ne saisit pas ce que voit et entend le spectateur japonais, on saura reconnaître si les pas et les rythmes relèvent du monde des morts ou des vivants. Celui qui est sourd et aveugle à cela n'est pas *illettré* mais au contraire suralphabétisé, anéanti par les conventions du langage écrit et parlé, limité jusqu'à l'ostracisme, dans ses référents, codes, conventions et disparités linguistiques.

³ Je pense à *Judex*, cette série de films des années 30-40 qui firent fortune en France. C'est l'idée du sauveur providentiel, du galant réparateur de torts qu'Hollywood a littéralement recyclé en Superman.

Molière triomphe au Japon, parce que Molière a volé aux Italiens leurs sens du geste. Mais Racine qui a tant en commun avec le rite des morts du théâtre de nô ne touche pas le Japon, car tous les signes du langage racinien sont circonscrits à la langue parlée, à la sublimation spécifique de la mort dans la cadence de la langue. Il faudrait un traducteur de génie pour réécrire Racine en vers japonais car, oui, il y a de la grâce racinienne dans les incantations du nô. Il faudrait jouer Racine avec de la musique et des instruments de nô! L'universalité n'est pas homothétique, terme à terme; elle est une analogie d'univers! Le souffle *littéraire* de Racine jette une musique quasi rituelle. La langue abstraite de Racine expire comme un glissement de pas sur le chemin de fleur du nô... C'est dire que l'universalité ne passe pas par le signifié de la langue, mais par le discours scénique qui viendra l'embrasser et la distordre; autrement il y aurait une aporie de signes. L'universalité n'est pas d'être identique mais analogue.

Pour rejoindre la si ressemblante ritualisation visuelle et incantatoire des récits d'outre-tombe du théâtre de nô, il est vital de s'imprégner de son univers. On pourrait jouer Racine comme du buto mais pas comme du kabuki. C'est que le jansénisme de Racine parle d'une mort presque fraternelle. Le hara-kiri est racinien. Pas cornélien. Il y a en Racine une économie devant la mort qui rend Corneille presque désuet sinon grotesque.

Chez le premier la mort et le sacrifice accepté dévoilent une empathie pour la mort, car par elle se joue une limite irréfutable qui renvoie au vide ou à dieu. À la grâce ou à l'abîme. Quant à Corneille il est plus proche du kabuki, par la forme emphatique du langage, la force projective de ses caractères, la démesure des lois qui divisent émotion et raison, devoir et passion. Corneille, en japonais, ça doit être sublime! Tandis que Corneille est fraternel du kabuki, déjà plus populaire, plus *théâtral* par le grossissement des forces, et moins shintoïque, moins méditatif... que le nô. Comment puis-je mettre en analogie deux cultures si différentes? Interpeller une universalité prélinguistique du rite?

Ici deux lumières se ressemblent bien que n'étant pas identiques. Les intentions peuvent être identiques mais les conventions scéniques opposées. Chez Racine la scène est une supplique des vivants, tout se passe *déjà* dans la mort,

comme une passion qui a déjà eu lieu. Exactement, comme les âmes des personnages de nô qui reviennent sur scène, par-delà le monde des morts; ils viennent rejouer ce qui n'en échappera pas... Ils font le simulacre vrai des vivants pour semer chez les vivants un *effroi pascalien* de l'infini... C'est la mort qui revient et dont la supplique n'attend pas un salut charnel mais un rachat de l'âme.

Dans la tradition biblique, on «rachète» symboliquement les nouveau-nés, on rejoue le salut exemplaire d'Isaac, on se souvient de la mort des nouveau-nés égyptiens et ceux des enfants hébreux divinement épargnés⁴, on se souvient des animaux sacrifiés au Temple (la *tragoidia* juive est tellement semblable à la *tragoidia* grecque... Ce qui les différencie - et qui est de taille - est que l'une choisit la vie, l'autre retourne *tragiquement* d'où elle voulait s'échapper). Elle est tellement semblable à la *tragoidia* musulmane d'Ismaël, d'Otman et d'Ali pour fonder la descendance des croyants⁵, tellement semblable à la *tragoidia* chrétienne de la Passion du Christ, tellement semblable au sacrifice des vierges aztèques au sommet des pyramides mexicaines, tellement semblable au chapelet de têtes que recueille la déesse Kali, dans la cosmogonie indienne... Il y a sacrifice et mort pour inscrire une *vérité*, pour fonder une Loi et une généalogie.

Ici et là, et de manière exactement analogue, nous assistons aux retours des âmes qui viennent se racheter par un retour des morts dans la scène des vivants. Les vivants sont parfois rachetés pour être épargnés. Ici et là les âmes reviennent par le *karma* de la faute qu'il faut réparer ou payer; parfois le ciel

⁴ La Bible, *Exode*, 13, 2: «L'Éternel parla à Moïse, et dit: 'Consacre-moi tout premier-né parmi les enfants d'Israël, tant les hommes que les animaux: il m'appartient'; et *Exode*, 13, 14-15: «Et lorsque ton fils te demandera un jour: 'Que signifie cela?' tu lui répondras: 'Par sa main puissante, l'Éternel nous a fait sortir d'Égypte, de la maison de servitude; et, comme Pharaon s'obstinait à ne point nous laisser aller, l'Éternel fit mourir tous les premiers-nés dans le pays d'Égypte, depuis les premiers-nés des hommes jusqu'aux premiers-nés des animaux. Voilà pourquoi j'offre en sacrifice à l'Éternel tout premier-né des mâles, et je rachète tout premier-né de mes fils'.»

⁵ Les musulmans sacrifient un mouton pour la fête du Fitr et pour tout événement heureux qui survient dans la vie.

s'ouvre et un moment de compassion vient absoudre les vivants et les défunts d'un même souffle d'amour.

Ce qui est universel réside en cette volonté farouche des humains de vouloir transcender le temps, justifier le compte des bonnes et mauvaises actions, donner du récit réparateur à la disparition des très chers et au pourrissement de la chair qui nous attend tous. Quel que soit le lieu ou le fondement de la croyance.

Le chamanisme archaïque de l'Asie a voyagé à travers l'Orient jusqu'au cœur de l'Europe. Les histoires de vampire de Transylvanie ou de Hongrie racontent les mêmes épisodes de tortue, de jeune fille, de chien, d'enfant ou de renard... Il en est ainsi chez les Inuits, les Samoyèdes, les Coréens, les Tatares, les Mongols, les Andalous. La Belle et la Bête se retrouvent quasiment partout, comme Abla et Antar, Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, Tarzan et Jane, Héloïse et Abélard, King Kong et Coca-Cola. Tout ce qui est vivant et qui pue veut être racheté pour des *fautes* commises en des vie antérieures... ou des fautes de cette vie-ci... ou simplement pour le simple mystère originel d'être charnellement périssable et jouissif, d'avoir été et d'avoir à disparaître.

Tout cela est aussi universel que le principe de la répétition est une des composantes de l'effet comique. Le Mamamouchi de Molière ressemble au Bozo-Bozo du kiôgen japonais (ces petits interludes comiques pour détendre le spectateur du trop sérieux de la cérémonie de nô). Ce n'est donc pas le seul contenu qui fait l'universalité d'une pièce, d'un rite, mais la façon dont s'inscrit son procédé réparateur. Le rachat du passé pour permettre le futur et autoriser le présent. Son incessante disparition.

Un dernier récit:

J'ai assisté, sur les bords de l'Océan Pacifique, en Californie, à la cérémonie funéraire d'un écrivain mort du Sida. Dans son testament, il avait demandé à ses amis de disposer d'une modeste somme d'argent et de faire un *party* joyeux devant la mer en souvenir de lui, car il avait, disait-il, bien vécu,

bien assumé sa vie et il assumait sa mort comme il avait vécu. Il y avait tout, sur ce front de mer, pour répondre aux volontés du défunt: des lampions tendus entre les palmiers de la plage, de la musique rétro et pleine d'allant des années cinquante, des boissons à volonté pour tous les passants. Certains couples même tentèrent de danser sur le gazon qui jouxtait la grève. Mais il y avait un je ne sais quoi, une sorte de parfum de mort entre les êtres. Je n'étais qu'un passant. Un invité. Je n'ai pas immédiatement compris. Une lenteur triste et preignante dominait les danseurs. C'est que la tristesse et le deuil l'emportaient sur les intentions formelles d'un *rite pour Lui faire plaisir*. La mémoire invisible du défunt faisait son indicible travail dans la voix et le geste des amis.

Cette ambiguïté entre les signes apparents de la fête et le soupir informulé des acteurs, la lenteur inconsciente des témoins soudain aux arrêts d'une présence de la mort plus forte que le désir de fête. Tout cela relevait du théâtre. Un théâtre à même le quotidien, en cette Californie heureuse, où on se perd si vite dans le kitsch, dans l'ersatz de réel. C'est qu'on ne force pas les signes, pas plus qu'on ne fait dire à un texte ce que l'on veut. Les textes portent la mémoire de l'imaginaire du moment de leur naissance, d'un vécu d'avant les mots qui arrivent à destination, même après plusieurs siècles.

On peut trahir un texte, mais ça se voit et ça s'entend. Le procès par lequel il est possible de transgresser les signes premiers de la mémoire en des signes seconds est le véritable et permanent défi de la mise en scène au XX^e siècle. Lui seul explique le pouvoir triomphant des metteurs en scène sur celui, second, des auteurs, face au relâchement de liens qui s'est lentement renforcé entre la conscience de la mort et le procédé mécanique de reproduction de l'écrit. L'écrit imprimé répète une mort de la parole qui survivait aux mots parlés dans la lettre manuscrite. L'informatisation qui multiplie à l'infini, en des échos binaires des lettres et des signes, vide définitivement la parole de son souvenir de la mort. Parler réitère l'existence que la vie nous confirme. Comme la lettre nous survit dans la lecture de l'autre.

Ce qui meurt universellement pour notre planète, c'est le lien du signe à sa source. Comme sur cette plage de Californie, la fête reculait sur l'écriture de la mer qui égalisait le sable — laissant en transparence la mémoire du disparu.

Ce clivage a commencé à la Renaissance et n'a cessé de s'accélérer... Internet évacue la mort par une accélération exponentielle de l'amnésie, conjointe à une urgence du vivre *immédiatement* en état d'ubiquité. Comme si la vitesse des messages pouvait nous restituer le sentiment universel des âmes des deux côtes de la mort.

C'est peut être ici que se trace la frontière entre le préclassicisme et le modernisme ou postmodernisme. Avant, la vie prenait sens dans et par la mort. Aujourd'hui la mort ne fait plus sens, aussi peut-on la rejoindre plus facilement par la perte des contraintes que nécessitait le quotidien du vivre; et la vie en deuil de ce qui la réfléchissait se trouve n'avoir pas plus de sens que les mots pour le dire.

Et la syntaxe du théâtre a échappé aux littérateurs et c'est *tant mieux*. Pour l'heure. Les auteurs qui sauront traverser cette épreuve du feu seront les dramaturges du prochain siècle. La mort a une épaisseur qui transparaît dans le savoir des vivants et, même si nous accélérons nos prothèses technologiques pour faire comme si la fête était joyeuse, une partie de nous se souvient et réclame du théâtre l'écriture de nouveaux rites. Tout comme un acteur doit «mourir à lui même» pour renaître à ce qu'il fait dans sa présence à ce qu'il dit.

Culturellement donc, à partir d'ici, il n'y a apparemment aucune universalité possible, car la vision de la mort et de la vie ne procède pas de la même métaphysique, selon que vous êtes de ce côté-ci ou ce côté-là de votre mémoire. Tous les fondamentalismes religieux, toutes les sectes ont pour *fondement* la peur de mourir, de ne pas survivre à notre temps ou de regretter ce qui fut et qui se projette comme du «pour toujours perdu» (c'est méconnaître la force de la vie...) et pour laquelle on peut même risquer sa vie.

Le but, alors, *n'est pas que l'œuvre exprime une vérité universelle pour tous, et qui serait identiquement comprise* (le fascisme latent des religions prises en otage politique à des fins de pouvoir).

Le but est que *l'œuvre d'art* (son éthique et sa forme) *opère, sur l'être et sur la langue, un travail qui relève non pas du signifié mais des signifiances qu'elle éveille.*

Ce qui est universel ce n'est pas ce que dit l'œuvre mais l'effet réparateur qu'elle permet.

Ceci est la quête d'universalité de l'art de notre siècle.

* * *

Universel n° 7

La mort au théâtre ne se partage pas, elle permet une reconnaissance à l'intérieur seulement d'un même système de signes et que la vie, elle, dans son éprouvante diversité, donne à Aristophane ou à Molière, ou à un griot africain, ou à un conteur arabe, des mécanismes de déconstruction des signes sociaux et de perpétuation de signes vitaux. C'est la déconstruction des signes qui est universelle dans le comique (comme la chute, comme le bon tour joué au méchant, comme au cocu ignorant sa condition) et non l'aspect culturellement particulier qu'il va emprunter. De cela il découle que le rire est plus universel que la mort. Même si le rire use ici et là de conventions dissemblables.

C'est vite dit de souligner que *L'Avare* de Molière est universel. Ce n'est pas le trait de caractère qui rend cette pièce universelle, comme on l'apprenait au collège... En fait *L'Avare* est une tragédie qui finit bien. C'est une relation de tension qui veille à l'inversion des dépossédés en repossédants et dont l'argent est le signe tangible de la transaction: la matérialité de l'opération amoureuse salvatrice, par le bon coup du travestissement. C'est le triomphe de la jeunesse, celui de la beauté de l'union des jeunes face à la mort du vieux... Un sacrifice

réussi du *capital* plus qu'une peinture de caractère. L'inversion de la condition est universelle, pas le gilet, ni la crinoline, ni le parler parisien ou montréalais.

Il y a donc une universalité thématique et une universalité des stratégies. Je ne parlerai pas ici de l'universalité des types de jeu ou de l'usage de l'espace (le proche et le lointain par exemple), la latéralité des entrées et sorties, la mise en abyme de tout ce qui rentre et sort par la carnavalisation des rôles. Cette discussion nous mènerait trop loin.

On semble confondre particularisme de la langue (l'intraduisible, le non universel) et codification des conventions scéniques. On semble préférer regarder le vallon linguistique où s'accumulent toutes les brumes ethnocentristes ou nationalistes, quand il y a tant de soleil sur les pentes universelles des formes qui sont au-dessus... C'est la marge, la transgression de la norme qui justifie le théâtre des minorités, des femmes, des gays et lesbiennes et de toutes les idéologies nationales ou religieuses qui justifient l'image collective de son propre corps, et fait de ce corps collectif une identité personnelle. Cela peut se dire par les mots, car la langue est un paradigme puissant de la théâtralité, mais doit se dire par le rite qui accompagne la langue, autrement la parole n'est qu'un plaidoyer idéologique, un ennui didactique.

La nécessité d'une convention et d'une grammaire scénique est le septième et ultime universel du théâtre *pour faire le travail de l'œuvre*.

La recherche de l'autonomie du langage scénique est le plus vaste défi porté aux langues parlées et écrites. L'artiste bouleverse notre perception, il fait un travail contre la mort et contre la *fascisation du sens et des signes*; il travaille au-delà des données immédiates de la langue et force ce qu'elle devient. Plus il s'affranchit de toutes récupérations politiques, plus la production créative, depuis un siècle, indique une fonction non pas normative mais intuitive d'un changement des formes et des valeurs.

L'artiste ne cesse de «faire du mort». Le théâtre — comme tous les arts — se démarque d'une sémantique hypothéquée par les figures propulsives de la

littérature. Il quitte le réseau de la parole mythifiée pour celui de la *parole errante*, selon l'expression du dramaturge Armand Gatti.

Selon mon entendement, l'universalité ce *n'est pas* l'entendement d'une particularité devenue identique pour tous.

L'universel n'est pas l'identique (car l'identique c'est le totalitarisme) et trop d'êtres semblent faire cette tragique confusion.

L'universel c'est l'accession de tous à une particularité intelligible selon l'entendement de chacun. Ce qui devient lisible, c'est notre condition *ante mortem*. L'art de notre temps est un défi lancé à la mort, avec cette seule différence que les figures qui la détournent changent plus vite.

Ainsi les Japonais adorent Molière qu'il comprennent par une forme d'analogie avec leur *kiôgen*. Mais j'ai constaté que dans les pays arabes Molière faisait rire de la base au sommet toutes les populations. Peter Brook, lors de son voyage au Mali, pour la préparation des *Iks* d'après Tornbull (en 1971), découvrit des techniques communes aux Africains, aux conteurs arabes et aux acteurs de toutes les grammaires du monde.

Le défi pour notre génération n'est pas de mettre en place des discours scéniques, mais des écritures dramaturgiques capables de leur résister.

Et je répète encore, non pas pour conclure mais pour ouvrir:

Toute œuvre d'art opère, sur l'être et sur la langue, un travail qui relève non pas du signifié mais des signifiances qu'elle éveille. Ce qui est universel, ce n'est pas ce que dit l'œuvre, mais l'effet réparateur qu'elle permet.

La langue sans cesse recréée assiste au sacrifice de ce qui lui est le plus cher sur l'autel des signes et du sens. Non pour le non-sens, mais pour l'universelle quête du sens par-delà le travail de la mort.

Base-ball et théâtralité: Du jeu sportif à l'événement spectaculaire

Le sport fait partie de l'histoire du théâtre, du moins les jeux romains et les joutes du Moyen Âge. En effet, pour la période s'échelonnant entre la fin de l'hellénisme et le début de la renaissance, où les traces de la vie théâtrale sont rares, les historiens du théâtre choisissent souvent d'intégrer à leurs études les représentations extra-théâtrales afin de bien cerner les dynamiques de la représentation en vogue à cette époque¹. Pour des périodes plus riches en activités théâtrales, les historiens ignorent les événements sportifs et se concentrent exclusivement sur la représentation théâtrale. Il y aurait pourtant beaucoup à apprendre en étudiant le sport comme représentation ou événement spectaculaire. Les sports représentent un lieu privilégié de rencontre entre des êtres agissants et des êtres regardants dont l'analyse ne peut qu'informer le chercheur sur le phénomène de la représentation. De plus, la réglementation sportive codifie la représentation et crée des attentes et des comportements qui génèrent une ritualisation de l'événement sportif.

Dans ce contexte, le base-ball et ses traditions plus que centenaires semblent un champ d'investigation propice pour jeter les premières balises d'une analyse de l'événement sportif d'un point de vue théâtral. Cette analyse aura pour base diverses conceptions de l'espace théâtral. Éventuellement, d'autres sports pourraient servir à raffiner cette méthodologie².

¹ Voir, entre autres, Oscar Brockett, *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1991.

² Voir Paul Rompré et Gaétan Saint-Pierre, «Essai de sémiologie du hockey», *Stratégie*, n° 2, printemps-été 1972, p. 19-53. (Notamment: «1. La théâtralisation», p. 28-33.)

Le base-ball est une forme fermée de divertissement. Les joueurs et les spectateurs connaissent à l'avance le déroulement de la partie. Neuf manches seront jouées, si l'on excepte deux possibilités: une partie nulle (inacceptable au base-ball, le but de la partie étant la victoire d'une des deux équipes), et l'avance de l'équipe locale à la fin de la huitième manche et demie. Puisque la victoire est déjà acquise, il n'y a pas de raison d'humilier l'équipe adverse plus avant. C'est une sorte de gentilhommerie ou d'acte chevaleresque qui entre ici en jeu. À moins que cela ne découle de la logique d'économie capitaliste selon laquelle il n'est pas nécessaire de travailler à ce que l'on possède déjà. Chaque manche nécessite six retraits, trois par équipe. Un retrait est obtenu en lançant trois «prises» à un frappeur, en touchant un coureur ou en touchant un but avant lui alors qu'il est forcé de courir (il faut évidemment que le joueur défensif soit en possession de la balle pour que ces actions soient sanctionnées par l'arbitre), ou en attrapant la balle avant qu'elle ne touche le sol lorsqu'elle a été frappée. Chaque frappeur projetant la balle en lieu sûr, ou recevant un but sur balles (quatre balles lancées hors de la zone des prises avant le retrait du frappeur) aide l'équipe offensive à accumuler les chances de compter un point. Un point est compté quand un joueur, à partir du marbre, a touché les trois buts du champ intérieur et est revenu toucher au marbre (sans avoir été retiré), et, évidemment, avant que son équipe n'atteigne la limite de trois retraits dans une manche. Chaque manche est une nouvelle séquence du rituel où, à tour de rôle, les équipes doivent retirer trois frappeurs avant qu'un point ne soit marqué.

Le base-ball est un haut lieu du poujadisme. Il est certain que c'est un sport de droite. Les règlements sévères, le mythe du héros, la valorisation de l'individu dans l'équipe, les hymnes nationaux obligatoires au début de chaque partie, tout cela contribue à faire du base-ball un ami du statu quo.

La concaténation du base-ball est prévisible et immuable. Dans une partie, il s'écoule toujours neuf manches (à l'exception des exemples cités plus haut) au cours desquelles l'on assiste toujours à trois retraits par équipe. De plus, le rituel du jeu offensif et défensif se reconnaît facilement, même par le non-initié. Toutefois, pour lier le base-ball à sa théâtralité il faut regarder au-delà de ces évidences. Il faut observer, par exemple, l'obligatoire «chiquage» de tabac, le

gestus des joueurs d'avant-champ, du champ extérieur, des frappeurs, des lanceurs, et des joueurs en attente dans l'abri. Pour discerner les qualités spectaculaires du sport, il faut aussi observer toute la gestuelle des entraîneurs (spécialement celui du troisième but), qui utilisent un code afin de communiquer avec leur équipe au vu et au su de l'adversaire. Évidemment dans cette mimésis du capitalisme où l'effort individuel l'emporte sur l'effort collectif, le joueur est l'acteur parfait.

La foule assistant à une partie de base-ball fait aussi partie de la représentation, chaque individu qui la compose trouvant l'occasion de s'exprimer en tant qu'acteur. La foule possède ses propres moments ritualisés: le comportement dans les stationnements, celui dans la file d'attente pour l'achat de billets, celui de l'ingestion d'aliments; il y a aussi tout un lexique reconnu d'invectives et de cris de ralliement et, depuis peu, l'exécution de «la vague», mouvement de foule où tous trouvent une complicité qui se transmet aux joueurs. La combinatoire rôle (joueur-acteur) et rôle (spectateur-acteur) fait du base-ball une expérience théâtrale moderne, une sorte de performance (au sens postmoderne) populaire et conservatrice.

L'événement base-ball peut se schématiser de deux façons différentes. Premièrement, il y a le jeu. Deux équipes se rencontrent sur un terrain. Les joueurs utilisent un équipement spécialisé et suivent des règlements spécifiques. Le but de la rencontre est la victoire d'une des deux équipes. Il y a alors une partie de base-ball. Deuxièmement, il y a le spectacle. À la partie que se disputent deux équipes l'on ajoute la foule. Les interrelations (qui reposent sur la connaissance de la partie) de la foule avec les joueurs et des joueurs avec la foule créent un événement à haute teneur émotive et théâtrale.

Schéma 1: Partie de base-ball.

Équipe locale ——— Gagner la partie ——— Équipe adverse

Schéma 2: Spectacle de base-ball.

La partie ----- Événement ----- Foule

Selon ce modèle, gagner le match n'est qu'un élément accessoire de l'événement qui est le match lui-même avec ses qualités de représentation. La réaction de la foule est reliée aux actions des joueurs de façon diachronique pour créer l'expérience complète de la partie.

Dans le schéma 1, le duel entre les deux équipes (ce duel - une rencontre sportive - ne nécessite pas en soi de témoin) où le meilleur, le plus doué ou le plus opportuniste, ou même le plus chanceux des deux protagonistes vaincra. Ici, l'on joue pour la beauté du sport.

Le théâtre se débusque au niveau de l'événement. La partie devient une représentation intéressante du point de vue théâtral quand les efforts des joueurs pour gagner la partie ont une influence sur les réactions de la foule, et quand les réactions de la foule influencent les efforts des joueurs pour gagner la partie, tel qu'indiqué au schéma 2. Les éléments de la représentation se nourrissent mutuellement. À ce moment la partie devient une représentation à haut niveau de communication entre les spectateurs et les joueurs (une communication dont bien des praticiens du théâtre sont jaloux).

Entre les joueurs et les amateurs, un lien idéologique se crée, où des valeurs sont reconnues et des complicités se développent. Les joueurs ont à leur charge l'action ou le développement de ce qui serait l'intrigue dans une pièce menant à la victoire cathartique ou à la défaite honteuse. Alors que les spectateurs se chargent des montées d'adrénaline qui feront de la partie un événement unique.

En s'inspirant des schémas ci-haut, observons le base-ball à travers les différents espaces théâtraux³. Les éléments (spectateurs, joueurs, partie, événement) seront combinés de diverses façons afin de souligner les différents modes de fonctionnement de la partie et d'engendrer du sens. Le but poursuivi ici est de souligner les multiples signes ou codes du base-ball, pour trouver ses nombreux réseaux de significations.

L'espace dramatique

Dans le théâtre traditionnel, le texte est à la base du monde virtuel créé. Au base-ball, ce sont les connaissances acquises et les attentes du spectateur qui contribueront à la qualité de l'événement. Il y a chez l'amateur de base-ball un fort sens de l'histoire, sens qui se ravive dès son entrée au stade et qui se maintient pendant le déroulement de la partie. C'est un sport où les statistiques et les «livres de records» règnent en maîtres. L'amateur, généralement, l'est depuis longtemps. Il a assisté aux pires et aux meilleures parties et connaît les pires et meilleures équipes. Pendant la partie, il est tenu au courant de l'état statistique de chaque joueur par le tableau indicateur. Les statistiques deviennent des indicateurs de la qualité du jeu de la partie à laquelle les spectateurs vont assister. Elles créent des attentes. La description numérique (statistique) de chacun des joueurs, de chacune des équipes, est une partition scénique qui influence le déroulement de la partie la rendant plus ou moins attrayante. L'histoire des rencontres entre les deux équipes au cours des ans et de la saison en cours sont aussi des composantes de la textualité du base-ball.

Les statistiques ont généré un langage créant une anticipation face aux résultats de la partie. Cette anticipation repose sur les péripéties qui pourraient, au cours de la partie, contredire les prévisions statistiques. Dans cette représentation impromptue les surnoms infantiles des vedettes ajoutent au plaisir d'assister à leur performance. Les actions des «Hawk», «Slugger» et «Space-

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 151.

man», au-delà de leurs statistiques, créent l'émulation isotopique qu'est une partie de base-ball. Le déroulement de la partie tel que perçu, combiné aux informations textuelles disponibles via le tableau indicateur, le programme de la partie, le système de communication publique du stade et le voisin immédiat font tous partie de l'espace dramatique du base-ball.

L'espace scénique

C'est l'espace du jeu, le terrain. C'est l'espace diachronique en forme de losange (*diamond*) où l'équipe locale et l'équipe adverse s'affrontent pour gagner la partie. Avec son champ intérieur (avant-champ) et extérieur (arrière-champ), c'est l'espace de la confrontation rituelle des deux équipes qui existe avec ou sans la présence des spectateurs. La partie peut se dérouler aussitôt qu'il y a un terrain (un champ pourrait suffire). Ce ne sera pas une représentation théâtrale complète, un événement, mais ce sera une joute sportive.

Afin de compléter l'espace scénique, il y a divers lieux à l'usage des équipes: l'abri des joueurs (banc des joueurs), l'enclos de réchauffement des lanceurs, le rectangle des instructeurs près du premier et du troisième but et le cercle d'attente des frappeurs. Chacun de ces espaces remplit une fonction précise. L'abri des joueurs sert de coulisses d'où les joueurs assistent au match, échangent leurs opinions sur son déroulement et se préparent, si nécessaire, à y participer. C'est aussi l'endroit d'où les entraîneurs régissent la partie. Le rectangle des instructeurs le long des lignes des buts servent à des interventions directes sur les actions des joueurs de l'équipe à l'offensive. Le rôle et la fonction des entraîneurs le long des lignes de but ne sont pas sans suggérer un parallèle avec l'enluminure de Fouquet, *Le Martyre de sainte Apolline*, où le metteur en scène, ou régisseur, semble diriger l'action du milieu du lieu scénique. Quant à l'enclos des lanceurs et le cercle des frappeurs, ils ont une fonction utilitaire neutre de réchauffement des muscles, mais peuvent être utilisés de façon stratégique. L'entraîneur d'une équipe peut avertir celui de l'équipe adverse qu'un changement de frappeur ou de lanceur se prépare; ou avertir son propre lanceur qu'il attend des résultats plus satisfaisants en provenance du

monticule. Les façons dont les règlements sont interprétés et dont le terrain est utilisé par les équipes pour gagner la partie doivent être considérées comme espaces scéniques.

L'espace scénographique

Pour qu'il y ait représentation il faut prendre en compte l'espace scénographique. C'est l'espace scénique auquel on ajoute l'espace des spectateurs. L'espace des spectateurs est formé par les gradins du stade. C'est une relation spectateur/acteur plus ouverte que ce qu'offre le théâtre à l'italienne. C'est presque la relation traditionnelle du *teatron* grec ou de la *cavea* romaine. Un rapport qui se situe entre le théâtre en éperon et le théâtre en rond. Un espace où une multitude d'individus (souvent plus de 50,000 personnes) peut se sentir impliquée dans un rapport de proximité avec ses héros. La qualité de ce lien spectateurs/joueurs est souvent déterminée par l'âge et le style du stade où se déroule la partie.

Il existe plusieurs éléments pour déterminer la qualité d'un stade de base-ball. Le gazon naturel est préféré à la surface artificielle. Les stades extérieurs sont préférés aux stades couverts. Wrigley Field (le plus vieux stade du base-ball professionnel) est préféré au Dodgers Stadium. Dodgers Stadium (avec sa forme traditionnelle) est préféré au Stade Olympique (qui est couvert et, malgré les adaptations, inadéquat pour le base-ball). Cette taxonomie des stades de base-ball démontre la nature conservatrice de la relation spectateurs/joueurs. Moins l'espace se transforme, plus il satisfait les participants, joueurs et spectateurs.

L'appartenance à une ville particulière fait aussi partie de l'organisation de l'espace scénographique. Les phénomènes de catharsis et d'identification apparaissent plus facilement avec cette sensation d'appartenir à un tout régional. Il n'est pas important, comme à Montréal, que tous les joueurs (sauf Denis Boucher) soient d'origine ethnique et linguistique différente du groupe qu'ils sont censés représenter (qui est lui-même de moins en moins homogène). Ils sont les mercenaires de la ville et à ce titre ils méritent le support de tous les Montréalais.

Il est à noter qu'avec l'escalade des salaires des joueurs et l'attitude des propriétaires des clubs de base-ball face aux revendications de l'association des joueurs, le public est de plus en plus conscient des tenants et aboutissants mercantiles du sport. Ce qui entraîne une certaine perte de naïveté de la part des spectateurs face aux intérêts en jeu lors d'une partie. Toutefois, une ville comme Toronto avec une équipe championne, démontre que ces considérations mercantiles sont rapidement éclipsées face au succès d'une équipe.

Espace gestuel et ludique

L'espace gestuel est au centre de la théâtralité du base-ball. Il gravite autour de la praxis de l'acteur (joueur ou spectateur). Il est au centre de l'évolution des actions de l'événement. À travers la succession des manches, une communication kinesthésique est créée entre les joueurs et les fans. Le rituel est tellement précis que la tradition a même ajouté le *Seventh Inning Stretch* pour la détente des spectateurs avant la montée dramatique des deux dernières manches et demie. Le contact joueurs/spectateurs rend inutile toute forme de communication verbale organisée. Les hurlements de la foule, les mouvements et les actions des joueurs inventent un système autonome de communication au-delà de toute langue. La fonction expressive est suffisamment forte pour reléguer la langue au second plan, et communiquer les passions générées par la partie. Souvent le résultat de la partie repose sur une erreur bénigne, comme si le destin s'amusait avec les joueurs. La possible confrontation arbitre/entraîneur est toujours attachée au rituel de la partie. C'est le moment où l'entraîneur est prêt à sacrifier sa participation à la partie pour fouetter la fierté de ses joueurs aux dépens de l'arbitre et au grand plaisir de la foule. Idéalement, la partie se conclut par la victoire du club local, à la grande satisfaction des spectateurs.

Espace métaphorique

Le base-ball suggère deux métaphores. Premièrement: Une guerre de mercenaires, où l'on s'affronte sur un mode ludique. Deuxièmement: une

apologie du mythe pré-industriel et capitaliste de l'individu capable (après des efforts suffisants) de vaincre le collectif, le frappeur tentant de battre le lanceur et ses coéquipiers. Il y a une sur-valorisation de l'individu dans l'équipe. Même si le base-ball est identifié comme sport d'équipe, il n'en demeure pas moins que l'évolution de la partie trouve toujours sa source dans les actions des individus (erreurs et bons jeux), contrairement au hockey ou au football qui, eux, reposent sur des jeux combinatoires plus nombreux.

Au-delà de ces métaphores, la structure de la partie et son déroulement inévitable mettent en jeu un fort réseau de codes. Le sentiment de sécurité venant de la connaissance de ce qui se passera exactement durant la partie, combinée à l'excitation de l'anticipation de l'apport humain qui rendra la partie différente, unique, et à la conviction que chaque partie marque l'histoire de l'équipe à travers la mémoire des statistiques contribuent à faire du base-ball un sport-spectacle exaltant.

Malgré les apparences, l'équipe est plus importante que ses membres. Chaque joueur (les *super-stars* exceptées, et encore) peut être échangé à tout moment durant la saison et l'équipe continuera à être elle-même. Même chose pour la foule. Il importe peu de savoir quels sont les individus qui la composent, tant qu'elle est au rendez-vous. Tout ce qui compte, c'est qu'il y ait deux équipes face à une foule et qu'il y ait interrelation entre ces trois éléments créant le moment théâtral que l'on nomme une partie de base-ball. Ce que chacun retire de cette expérience est flou. Par contre, il est clair que chacun a, à un certain moment, été en relation intime avec tous. Hors le plaisir de la communication, l'utilité de la représentation/base-ball est incertaine.

Il serait ardu d'identifier la nature de la théâtralité du base-ball. On pourrait parler de théâtre brut, de théâtre environnemental, de théâtre spontané ou total; il n'en demeure pas moins que le rôle hautement dynamique des spectateurs rend difficile la disqualification du base-ball comme événement théâtral. Le niveau d'osmose obtenu pendant une partie équivaut facilement, s'il ne la dépasse pas, à toute tentative de contact générée par un groupe de théâtre expérimental intéressé à la participation des spectateurs.

La question du potentiel artistique du base-ball demeure ouverte. Y a-t-il une esthétique du base-ball? Il suffit de souligner que si le théâtre est affaire de communication à travers des actions, le base-ball est certainement un événement théâtral.

Jeu de l'acteur et théâtralisation¹

Le but de cet article est de démontrer un système d'analyse du jeu de l'acteur afin d'en apprécier la théâtralisation.

Le théâtre n'est pas réalité, dit Peter Brook; il nécessite une intensification de l'énergie [...]. Un espace vide permet à un nouveau phénomène de prendre vie².

La notion de théâtralisation pose un problème, puisque théoriciens ou praticiens, malgré leurs différences, tentent tous d'en préciser le sens. Ainsi, Grotowski considère que «le théâtre doit être un art créateur en lui-même, et non pas reproduire ce que la littérature avait fait»³. Il va alors de soi que le texte dramatique constitue un des éléments qui composent l'objet artistique signifiant et complexe qu'on appelle texte spectaculaire. Ce texte est bien sûr le résultat d'un travail de création d'une équipe multidisciplinaire qui met en commun ce que chacun a saisi du texte d'un auteur dramatique et ce que chacun a l'intention de transmettre au spectateur. Quand on examine ce texte spectaculaire dans le but d'en apprécier la théâtralisation, il est, par conséquent, nécessaire de regarder attentivement de quelle manière les différents signes des trois textes partiels, soit l'espace, les objets et le jeu⁴, sont organisés afin de constituer les syntagmes du discours. Nous vous proposons à présent de modifier cette approche convention-

¹ Cet article, déjà paru dans le n° 18 de *L'Annuaire théâtral* (p. 189-194), avait subi par erreur l'amputation des notes infrapaginales et des tableaux qui l'accompagnaient. Il est publié cette fois *in extenso*, afin d'en permettre une lecture complète.

² P. Brook, *Autour de l'espace vide*, VidéoGramme, CITC et l'Anrat, 1991, 3 x 20 min.

³ J. Grotowski, trad. C.B. Levenson, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Édit. de l'âge d'Homme, 1971, p. 87.

⁴ L. Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 20.

nelle en regroupant les signes de ces trois textes partiels en deux catégories : celle des signes sonores et celle des signes visuels, et de comparer les syntagmes du discours sonore à ceux du discours visuel et vice-versa. En d'autres termes, la théâtralisation peut être appréciée en portant notre regard sur les deux grands ensembles de signes qui contribuent à produire une œuvre théâtrale où l'œuvre littéraire apparaît parmi certains signes tantôt sonores et tantôt visuels.

La notion de théâtralisation mérite d'être précisée davantage, parce qu'elle peut facilement être confondue avec celle de dramatisation. Par exemple, celle qui est proposée par le dictionnaire de Pavis⁵, insiste sur la distinction suivant laquelle la théâtralisation porte sur la dimension visuelle de l'œuvre théâtrale et la dramatisation, sur sa dimension textuelle. Or, le spectateur, placé devant un spectacle théâtral, reçoit des informations qui s'adressent simultanément ou séparément à ses perceptions visuelle et auditive. Ces deux principaux récepteurs captent, alors d'une manière fragmentée, la partie textuelle de l'œuvre. Sans renier, bien au contraire, ce que d'autres ont pu dire sur l'action de (re)théâtraliser⁶ ou sur les dimensions visuelle et textuelle⁷ de l'œuvre théâtrale, il faut voir la théâtralisation pour le moment comme étant l'art de rendre concret l'indicible du texte dramatique en mettant en interaction des éléments sonores et visuels.

Dans ce cas, il est entendu que le spectateur reçoit les informations transmises par le jeu de l'acteur de la même manière qu'il perçoit celles qui proviennent du texte dramatique, c'est-à-dire comme un ensemble de signes

⁵ «Théâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours sont des marques de la théâtralisation. [...] La dramatisation porte, au contraire, uniquement sur la structure textuelle: mise en dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action (*dramatique et épique*).» P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Éd. sociales, 1987, p. 395.

⁶ V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963; B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.

⁷ R. Jakobson, «Visual and Auditory signs», *Selected Writings*, Mouton, Paris-La Haye, 1971; V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, La Cité de l'Âge d'Homme, 1973.

s'adressant à sa perception sonore ou auditive. Pour examiner de quelle façon le jeu contribue à la théâtralisation, supposons que nous observions le jeu de l'acteur comme s'il était un des éléments d'un système où l'œuvre théâtrale devient un objet de communication en mode multiple faisant appel aux principes du système multiplex⁸ des transmissions téléphoniques ou télévisuelles. Il devient effectivement possible de vérifier si le jeu de l'acteur se superpose au texte dramatique en développant une relation synergique entre les canaux émetteurs sonores et visuels. Il est également possible de constater les différences entre les syntagmes émis par ces canaux et ceux du texte dramatique.

Nous allons maintenant, en guise d'exercice, procéder à l'analyse du jeu de l'acteur à partir d'un extrait d'environ trois minutes du *Déclat du destin* de Larry Tremblay⁹ enregistré sur vidéocassette. L'auteur met en scène et interprète l'unique personnage, Léo, vivant un drame qui éclate littéralement dans sa bouche alors qu'il mangeait voluptueusement un éclair au chocolat. Démembré, il subit la perte de ses dents, puis de sa langue, l'organe et la parole, et du même coup, de son identité.

Situé au début du spectacle théâtral, l'extrait choisi commence alors que Léo pointe le crayon et il se termine un peu après qu'il ait prononcé ses premières paroles. Si nous regardons l'image uniquement, sans le son, nous nous

⁸ «Système multiplex: système permettant d'établir simultanément sur un même support plusieurs voies de télécommunications, chaque communication empruntant une voie qui lui est affectée.» Source: RÉSEAU TÉLÉPHONIQUE TRANSCANADIEN, Groupe des communications informatiques (GCI, 1972), *Terminologie de la télé-informatique et des domaines connexes*, Centre de terminologie de Bell Canada, Télécom Canada, Ottawa, s.d., p. 39. «Canal multiplex: voie multiple subdivisée en sous-canaux et dans laquelle on peut transmettre en Mode par enregistrement sur un seul canal ou en Mode multiple, en temps partagé, sur plusieurs sous-canaux.» «Mode multiple (français).» Source: Jean Guikhaumon, *Lexique de l'informatique*, Paris, entreprise moderne d'Édition, 1969, p. 81; Johanne de Luca, *Dictionnaire de la micro-informatique*, Outremont, Modulo, 1984, p. 197.

⁹ *Le Déclat du destin* (1988). Texte, mise en scène et interprétation: Larry Tremblay. Compagnie: Laboratoire gestuel (LAG) et Eskabel. Source: Larry Tremblay, *Le Déclat du destin*, Montréal, Leméac, 1989, p. 16.

apercevons que les informations véhiculées par les CANAUX VISUELS¹⁰ de cet extrait, sont les *accessoires*, le *costume* et le *corps* de Léo, et qu'ils occupent la fonction de sous-canaux visuels. Nous avons commencé par décrire les objets de chacun de ces canaux de même que leur geste (l'action posée) pour remarquer finalement que ce court laps de jeu présentait sept étapes distinctes: #1- Léo pointe le crayon, #2- Le crayon s'enfonce, #3- Le crayon est enfoncé, #4- L'image de Léo devient symétrique, #5- Léo prend la parole, #6- Léo réfléchit, #7 Léo relève la tête. Nous obtenons alors sept syntagmes dont quatre ne figurent d'aucune manière au texte dramatique¹¹. Après avoir scruté le texte de Larry Tremblay qui est écrit en vers libres, il appert que ni crayon ni arme quelconque ne s'enfonce dans la bouche de Léo et que la seule notion de symétrie provient, à notre avis, de la connotation du mot «monotonie» qui figure plus loin dans le texte. Cette image connotative de Léo qui redevient symétrique est alors une manifestation du travail de création de la part du metteur en scène et de l'acteur, de Larry Tremblay bien sûr.

Les canaux visuels du moment où Léo pointe le crayon (#1) montrent que la bouche de Léo est attaquée par le crayon; ils montrent en outre que les lunettes, la chemise, la cravate et la ceinture mettent en évidence la partie supérieure de son corps alors que la poubelle, le pantalon et les souliers rendent son bassin et ses membres inférieurs plutôt discrets tout en leur conférant une connotation de solidité. Cette même solidité se retrouve jusqu'au niveau des épaules créant ainsi l'image d'une table qui supporte la tête et qui est soutenue par un pied central composé du tronc suivi du bassin, des jambes et des pieds de Léo. Cette même tête est formée de plusieurs éléments qui agissent différemment et font voir le visage comme un masque; par exemple, les cheveux délimitent le contour du visage, le crâne le supporte et les oreilles le relie au crâne tandis que les yeux, le nez, les joues, les lèvres, la bouche et le menton, quant à eux, représentent les nombreuses parties qui donnent au masque son expression. La partie frontale de la tête est de cette manière mise en relief pour que le spectateur

¹⁰ Voir le tableau intitulé «Grille d'analyse du jeu de l'acteur» (Christiane Gerson, 1995).

¹¹ Larry Tremblay, *op. cit.*, p. 19.

lui porte une attention particulière, puisque le drame de Léo commencera bientôt dans sa bouche, comme un virus s'infiltrant dans un système, qu'il soit électronique ou humain. Pendant tout ce moment, la moitié gauche du corps de Léo est immobile et ses membres supérieurs servent d'appui tels les arcs-boutants d'une cathédrale alors que le bras, la main et les doigts de son côté droit s'activent afin d'amorcer l'attaque à l'aide du crayon, préalablement bien taillé sous les yeux du spectateur, sorte de symbole du mal qui le minera.

À l'instant où le crayon commence à s'enfoncer dans la bouche de Léo (#2) lentement et avec précision, le sous-canal, nommé «membres inférieurs», n'émet aucune nouvelle information, c'est-à-dire que les messages communiqués restent les mêmes et que la situation de cet espace du corps ne change pas. Uniquement deux sous-canaux du corps («tête» et «membres supérieurs»), et de façon partielle, fournissent des informations nouvelles. Le rôle d'émetteur de nouveaux messages est donc présentement accordé à un nombre limité de sous-canaux ce qui a pour effet d'attirer le regard du spectateur sur un espace restreint du corps de Léo. En effet, seulement une partie de la tête et les membres supérieurs droits transmettent des informations qui modifient la situation. Nous voyons ainsi les grands yeux ronds de Léo qui visent à la fois la pointe du crayon et la cible, soit la commissure droite de sa bouche, en même temps que ses lèvres minces et roses gardent la bouche fermée. Les lèvres devenues minces soulignent l'effort exercé pour maintenir la bouche close. Ensuite, les membres supérieurs droits, soit le bras, la main et les doigts, s'organisent pour faire tourner le crayon tout en poussant dessus comme une foreuse. Tout le côté gauche de Léo est immobile à l'exception d'un œil et des lèvres donnant ainsi au spectateur l'impression d'une force exercée pour enfoncer le crayon.

Le crayon de bois jaune a maintenant transpercé la bouche de Léo (#3) et c'est ce qui la déforme. Les membres supérieurs droits relâchent alors, un à un, la pression pendant que ses yeux ronds et grand ouverts fixent intensivement devant; selon notre interprétation, ils indiquent l'état de choc dans lequel Léo se retrouve. Ses lèvres maintiennent refermée la bouche déformée par la présence du crayon, sorte de corps étranger. La bouche, sous-canal de la tête, deviendra très bientôt le centre d'émission de l'information. Mais avant, l'image de Léo

devient symétrique (#4), parce que ses membres supérieurs droits adoptent la même position que ceux de gauche. Nous pouvons enfin profiter d'un instant d'immobilité presque complète pour observer Léo, car ses lèvres seules poursuivent leur action de fermer la bouche.

Toutes les informations transmises jusqu'à maintenant étaient véhiculées uniquement par les canaux visuels. Ceux-ci présentent le personnage de Léo dans une attitude normale et symétrique à l'exception de sa bouche dont la forme est modifiée par la présence d'un crayon. De cette image se dégage la connotation de l'insolite comme c'est le cas pour l'histoire de Léo qui est une succession d'événements bizarres. À ces informations se joignent celles qui proviennent de canaux sonores afin de compléter le message que le metteur en scène et l'acteur désirent communiquer au spectateur.

À ce moment-ci de notre analyse, il devient plus intéressant de nous attarder moins longuement aux trois dernières étapes de cet extrait du *Déclat du destin*. Aussi, constatons-nous que Léo prend la parole (#5) après une très courte période d'immobilité (#4) précédée d'une autre de silence (#1, #2 et #3). Cette manière de créer le vide par l'immobilité et le silence avant de mettre en action un nouvel ensemble de canaux, donne à la prise de parole un caractère rituel. Les sous-canaux sonores de la «voix», de la «prononciation» et des «mots» nous informent que le drame de Léo a commencé alors qu'il mangeait un éclair au chocolat. Pendant que les sous-canaux visuels des «lèvres», des «joues» et des «dents» sont organisés pour que l'information soit reçue avec beaucoup de clarté malgré l'obstacle causé par la présence du crayon dans la bouche de Léo. Dès le dernier mot de l'extrait («cauchemar»), l'accordéon se fait entendre en prolongeant la parole de Léo. Ce deuxième canal sonore fait entendre une musique répétitive au rythme du lamento et dont la tonalité ressemble à celle de la voix de Léo dans le but de préciser qu'il réfléchit (#6). Assurément, les sous-canaux visuels, de la «tête», du «tronc» et des «membres supérieurs»

démontrent l'attitude d'un être en réflexion et prosterné, d'après Del Sartre¹². Les épaules sont avancées, le torse est creusé et le menton touche le sternum. En un instant, la «tête», le «tronc» et des «membres supérieurs» deviennent solidaires et se relèvent lentement face au spectateur: finalement, Léo relève la tête (#7). L'accordéon n'a pas cessé de faire entendre son lamento mais, vers la fin de la remontée, la tonalité devient un peu plus aiguë. Cette dernière étape se termine par un très bref moment d'immobilité et de silence. Le crayon est maintenant placé sous le nez de Léo. Tout est donc en place pour amorcer, juste après un instant de vide, une nouvelle partie du récit du drame de Léo.

En somme, l'information de cet extrait du *Déclat du destin*, véhiculée par les canaux visuels, complète le plus souvent celle qui est transmise par les canaux sonores. Le texte dramatique est forcément connu grâce aux canaux sonores; toutefois, les sous-thèmes de ce dernier, tel l'insolite, la monotonie et l'interrogation, sont communiqués au moyen des canaux visuels qui appuient leur système de communication sur la connotation. Le texte est ainsi théâtralisé tout comme le personnage de Léo qui lui, rend visible sur scène l'imagerie du metteur en scène et de l'acteur, ou plus précisément ce qu'ils ont mutuellement voulu transmettre au spectateur.

Un tel exercice d'analyse devient, en dépit de ses exigences, un outil pratique pour le chercheur et le critique. Dans un contexte de processus de création, il permet de vérifier la cohérence entre ce qu'il a été convenu de faire ressortir du spectacle et ce que le personnage véhicule sur scène. Il est finalement préférable d'appliquer ce modèle d'analyse d'une manière pointue comme nous l'avons effectué pour le jeu de Larry Tremblay, puisque l'analyste pourra, une fois habitué, transférer rapidement cette manière de lire le spectacle théâtral à d'autres aspects de la mise en scène.

¹² A. Giraudet, *Physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sartre pour servir l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1895.

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

CANAUX SONORES		CANAUX VISUELS		DESCRIPTION		GESTE
Léo:	MUSICIENS:				1° ZONE, 2° COULEUR OU TONALITÉ, 3° MATERIAU, FORME OU TEXTURE, 4° DIMENSION	1° L'ACTION POSÉE, 2° RYTHME & INTENSITÉ
#1- Léo pointe le crayon		ACCESSOIRES:	crayon		1° dans la main droite de Léo, 2° jaune, 3° fait de bois, bien taillé, à la mine noire, 4° long	1° il vise la bouche de Léo, 2° avec précision
			poubelle		1° devant la jambe droite de Léo, 2° rouge, 3° ronde, 4° jusqu'aux genoux de Léo	1° elle cache la jambe et le pied droits de Léo, 2° présence marquée
		COSTUME:	lunettes		1° devant les yeux de Léo, 2° cadre noir, 4° grandes	1° elles encadrent les yeux de Léo, 2° présence marquée
			chemise		1° sur le tronc et sur les bras de Léo, 2° blanche à rayures brunes, 3° coton, 4° un peu grande pour Léo	1° elle recouvre le tronc et les bras de Léo et les met en relief par sa couleur claire, 2° présence marquée
			cravate		1° autour du cou de Léo, 2° brune, 3° nouée, 4° normale	1° elle apporte un trait vertical et contrasté sur le fond clair de la chemise de Léo
			pantalon		1° sur les hanches et les jambes de Léo, 2° brun, 3° tissu pour pantalon, le pli bien formé, 4° amples	1° il recouvre les hanches et les jambes de Léo en les faisant oublier par leur couleur sombre, 2° discrètement
			ceinture		1° autour de la taille de Léo, 2° brune, 4° étroite et bien ajustée.	1° elle retient le pantalon de Léo et le fait paraître mince
			souliers		1° dans les pieds de Léo, 2° bruns, 3° de cuir, ordinaires	1° ils recouvrent les pieds de Léo, 2° discrètement
		CORPS:	tête :	cheveux	1° sur le crâne de Léo, 2° bruns, 3° légèrement bouclés 4° courts selon la mode de l'époque	1° ils recouvrent le crâne qui est la partie supérieure de Léo et délimitent le contour du visage, 2° avec une bonne présence
				crâne	1° dessous les cheveux de Léo, 3° forme ordinaire, 4° taille ordinaire	1° il supporte les cheveux et le visage de Léo, 2° discrètement
			visage:	yeux, nez, joues, lèvres, bouche, menton	1° devant le crâne de Léo et sur le même plan que son tronc et ses membres inférieurs 2° pâle, 3° forme allongée; yeux, nez, joues, lèvres, bouche et menton sont ordinaires; 4° ordinaire, sauf les yeux qui sont grands	1° il est le masque du personnage, Léo, 2° très présent
				oreilles	1° de chaque côté du visage de Léo, 3° ordinaires, 4° apparentes	1° elles relient le visage au crâne, 2° avec une bonne présence
			cou		1° derrière le collet de la chemise de Léo	
			tronc:	épaules	1° entre la tête et le torse de Léo, 3° très droites, 4° ordinaires.	1° elles supportent la tête de Léo comme une table, 2° solidement

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

CANAUX SONORES		CANAUX VISUELS		DESCRIPTION		GESTE
Léo:	MUSICIENS:					1° L'ACTION POSÉE, 2° RYTHME & INTENSITÉ
						1° ZONE, 2° COULEUR OU TONALITÉ, 3° MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4° DIMENSION
				torse		1° entre les épaules et le bassin de Léo, 3° droit, 4° élané
				taille		1° entre le torse et le bassin de Léo, 4° petite
				bassin		1° entre la taille et les jambes de Léo, 4° étroit
			membres inférieurs:	jambes		1° à la suite du bassin de Léo, 3° droites, 4° ordinaire
				pieds		1° cachés
			membres supérieurs:	bras		1° accrochés aux épaules de Léo, 3° droits, 4° ordinaire
				mains		1° à l'autre extrémité des bras de Léo, 4° ordinaires
				doigts		1° à l'extrémité de la paume des mains de Léo, 3° droits, 4° cinq pour chaque main, longs
						1° il supporte la table-épaules de Léo, 2° solidement
						1° elle souligne le torse de Léo, 2° solidement
						1° il supporte le torse de Léo, 2° solidement
						1° elles supportent le bassin de Léo, 2° solidement
						droit: 1° il supporte la main qui tient le crayon de Léo, 2° solidement; gauche: 1° il prend un appui sur la cuisse gauche de Léo, 2° solidement
						droite: 1° elle tient le crayon de Léo, 2° fermement; gauche: 1° prend un appui sur la cuisse gauche de Léo, 2° fermement
						de la main droite: 1° ils tiennent le crayon de Léo, 2° fermement; de la main gauche: 1° en éventail, ils agissent comme ancrage à la cuisse de Léo, 2° fermement

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

	CANAUX SONORES		CANAUX VISUELS			DESCRIPTION	GESTE
	Léo:	MUSICIENS:				1° ZONE, 2° COULEUR OU TONALITÉ, 3° MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4° DIMENSION	1° L'ACTION POSÉE, 2° RYTHME & INTENSITÉ
#2- Le crayon s'enfonce			ACCESSOIRES:	crayon		1° dans la main droite Léo	1° il s'enfonce dans la bouche de Léo, 2° lentement avec précision
				poubelle		idem	idem
			CORPS:	tête :	visage :	yeux	1° ils visent à la fois la pointe du crayon et la cible qui est la commissure droite des lèvres de Léo, 2° avec précision
						lèvres	1° elles referment l'ouverture de la bouche, 2° fermement
				membres supérieurs :	bras	idem	droit: 1° supporte la main droite de Léo, 2° fermement gauche: 1° immobile
					mains	idem	droite: 1° elle pousse sur le crayon qui s'enfonce dans la bouche de Léo, 2° elle exerce une pression assez forte; gauche: 1° immobile
					doigts	idem	de la main droite: 1° le petit doigt se soulève, les autres font tourner le crayon de Léo, 2° rapidement; de la main gauche: 1° immobiles

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

CANAUX SONORES			CANAUX VISUELS			DESCRIPTION		GESTE	
	LÉO:	MUSICIENS:					1 ^o ZONE, 2 ^o COULEUR OU TONALITÉ, 3 ^o MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4 ^o DIMENSION	1 ^o L'ACTION POSÉE, 2 ^o RYTHME & INTENSITÉ	
#3- Le crayon est enfoncé			ACCESSOIRES:	crayon			1 ^o dans la bouche de Léo, 2 ^o jaune, 3 ^o de bois, 4 ^o un trait horizontal entre les lèvres de Léo	1 ^o il a transpercé la bouche de Léo et la déforme	
			CORPS:	tête:	visage:	yeux	idem	1 ^o ils fixent devant, 2 ^o intensivement	
						lèvres	idem	1 ^o elles referment la bouche de Léo, 2 ^o avec force	
						bouche	1 ^o au centre du visage, entre le nez et le menton, 3 ^o représentée par ses lèvres, déformée, 4 ^o assez grande		
				membres supérieurs :	doigts		idem	de la main droite: 1 ^o ils se détachent du crayon de Léo, 2 ^o un à un, à une vitesse moyenne; de la main gauche : 1 ^o immobile	
					mains		idem	droite: 1 ^o elle relâche la pression exercée sur le crayon de Léo, 2 ^o lentement; gauche : 1 ^o immobile	
					bras		idem	droit: 1 ^o il se déplie, 2 ^o lentement; gauche : 1 ^o immobile	
#4- L'image de Léo devient symétrique			ACCESSOIRE:	crayon			idem	1 ^o immobile	
			CORPS:	tête :	visage :	lèvres	idem	1 ^o elles retiennent le crayon de Léo en place, 2 ^o fermement	
				membres supérieurs :	bras		idem	droit: 1 ^o il se glisse le long du tronc, 2 ^o lentement et avec précision; gauche : 1 ^o immobile	
					mains		idem	droite: 1 ^o elle se pose sur la cuisse droite de Léo, 2 ^o lentement et avec précision; gauche : 1 ^o immobile	
					doigts		idem	de la main droite: 1 ^o ils se déposent en éventail sur la cuisse de Léo et agissent comme ancrage, 2 ^o lentement et avec précision; de la main gauche: 1 ^o immobiles	

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

	CANAUX SONORES	CANAUX VISUELS	DESCRIPTION	GESTE
	LÉO:	MUSICIENS:		
			1 ^o ZONE, 2 ^o COULEUR OU TONALITÉ, 3 ^o MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4 ^o DIMENSION	1 ^o L'ACTION POSÉE, 2 ^o RYTHME & INTENSITÉ
#5- Léo prend la parole	mots		« C'est en mangeant un éclair au chocolat que cette affreuse réalité prit contact avec moi à l'instant même où j'engouffrais insouciant cette merveilleuse pâtisserie le DÉCLIC DU DESTIN se fit entendre et ma vie bascula dans le cauchemar » ¹	1 ^o ils véhiculent le message: le drame de Léo a commencé alors qu'il mangeait un éclair au chocolat, 2 ^o rapidement et d'une manière soutenue
	voix		1 ^o du corps de Léo, 2 ^o 5 ^o note de la clé de sol, 3 ^o masculine, timbrée, 4 ^o perçante	1 ^o elle informe, 2 ^o fermement et d'une manière soutenue, forte
	prononciation		1 ^o par la bouche de Léo, 3 ^o précise, 4 ^o ferme	1 ^o elle découpe les mots, 2 ^o fermement et rapidement
		ACCESSOIRE:	crayon	idem
		CORPS:	tête : visage : lèvres	1 ^o à nue, au centre de la partie inférieure du visage, 2 ^o rose tendre, 3 ^o étirées vers le haut et vers le bas, 4 ^o longues
			joues	1 ^o elles laissent voir les dents de Léo, 2 ^o rapide avec des très courtes pauses
			dents	1 ^o de chaque côté du visage de Léo, 2 ^o blanches, 3 ^o rectangulaires et plates, 4 ^o grandes
				1 ^o dans la bouche de Léo, 2 ^o blanches, 3 ^o rectangulaires, droites et nombreuses, 4 ^o ordinaires
				1 ^o elles retiennent le crayon de Léo, 2 ^o immobiles

¹ Larry TREMBLAY. Le Déclat du destin. Montréal, Leméac, 1989, p.19.

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

CANAUX SONORES			CANAUX VISUELS			DESCRIPTION	GESTE
	Léo:	MUSICIENS:				1 ^o ZONE, 2 ^o COULEUR OU TONALITÉ, 3 ^o MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4 ^o DIMENSION	1 ^o L'ACTION POSÉE, 2 ^o RYTHME & INTENSITÉ
#6- Léo réfléchit		instrument				1 ^o après le mot « cauchemar », 2 ^o même tonalité que la voix de Léo, accordéon	1 ^o il prolonge la parole de Léo, 2 ^o lamento, répétitif
			ACCESSOIRE:	crayon		idem	1 ^o il traverse la bouche de Léo et la déforme
			CORPS:	tête :	visage :	lèvres	1 ^o elles retiennent le crayon de Léo en place, 2 ^o fermement
						joues	1 ^o immobiles
						dents	1 ^o elles sont cachées par les lèvres, 2 ^o immobiles
						menton	1 ^o il baisse vers le sternum et entraîne toute la tête, 2 ^o lentement
				tronc:	épaules		1 ^o elles avancent, 2 ^o petits coups saccadés
					torse		1 ^o ils se creuse, 2 ^o petits coups saccadés
				membres supérieurs :	bras		droit et gauche: 1 ^o ils remontent le long du torse, 2 ^o lentement
					mains		droite et gauche: 1 ^o elles se placent vis à vis les extrémités du crayon et remontent jusqu'au crayon, 2 ^o lentement
					doigts		de la main droite et de la main gauche, pendant que les bras remontent le long du torse: 1 ^o ils se déplient, 2 ^o très lentement; pendant que les mains remontent jusqu'au crayon: 1 ^o ils se déplient, 2 ^o lentement; quand le torse est complètement creusé, les épaules sont entièrement avancées et le menton est bien descendu: 1 ^o ils saisissent le crayon, le retirent de la bouche et le place à la base du nez de Léo, 2 ^o très rapidement

GRILLE D'ANALYSE DU JEU DE L'ACTEUR - CHRISTIANE GERSON - 1995

CANAUX SONORES			CANAUX VISUELS			DESCRIPTION	GESTE
	Léo:	MUSICIENS:				1 ^o ZONE, 2 ^a COULEUR OU TONALITÉ, 3 ^a MATÉRIAU, FORME OU TEXTURE, 4 ^a DIMENSION	1 ^o L'ACTION POSÉE, 2 ^a RYTHME & INTENSITÉ
#7- Léo relève la tête		instrument				1 ^o en même temps que les canaux visuels, 2 ^o même tonalité que la voix de Léo, accordéon	1 ^o il prolonge la parole de Léo, 2 ^o lamento, répétitif
			ACCESSOIRE:	crayon		1 ^o sous le nez, 2 ^a et 3 ^a idem, 4 ^a un trait horizontal entre la lèvre supérieure et le nez	1 ^o il souligne le nez de Léo, 2 ^a avec insistance
			CORPS:	tête :		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o elle se relève face au spectateur, 2 ^a lentement
				tronc:		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o il se relève face au spectateur, 2 ^a lentement
				membres supérieurs :		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o ils se relèvent face au spectateur, 2 ^a lentement
		instrument				1 ^o en même temps que les canaux visuels, 2 ^o même tonalité que la voix de Léo, accordéon; vers la fin de la remontée de la partie supérieure du corps de Léo: 2 ^o tonalité un peu plus élevée que la voix de Léo	1 ^o il prolonge la parole de Léo, 2 ^o lamento, répétitif
			ACCESSOIRE:	crayon		1 ^o sous le nez, 2 ^a et 3 ^a idem, 4 ^a un trait horizontal entre la lèvre supérieure et le nez	1 ^o il souligne le nez de Léo, 2 ^a avec insistance
			CORPS:	tête :		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o elle est face au spectateur, 2 ^a immobile
				tronc:		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o il est face au spectateur, 2 ^a immobile
				membres supérieurs :		1 ^o partie supérieure du corps de Léo	1 ^o ils sont face au spectateur, 2 ^a immobiles
		instrument					silence

André Courchesne

Critères et mesures du succès des artistes et des compagnies subventionnés pour tourner au Canada¹

Introduction

Ce document a pour objectif d'analyser les critères et les mesures de succès utilisées à l'Office des tournées du Conseil des Arts du Canada pour les artistes et les compagnies de théâtre, de musique et de danse en tournée au Canada. Le Conseil des Arts du Canada est un organisme indépendant créé par le Parlement du Canada en 1957 pour favoriser et promouvoir les arts. Il fournit une gamme de subventions et de services aux artistes et organismes professionnels canadiens de la danse, des arts médiatiques, de la musique, de l'opéra, du théâtre, de la création littéraire, de l'édition et des arts visuels.

L'Office des tournées

Créé en 1973 en tant que service du Conseil des Arts du Canada, l'Office des tournées accorde une aide financière et des services d'information et de formation aux artistes et compagnies de la danse, du théâtre, de la musique et de l'opéra pour permettre au plus grand nombre possible de Canadiens d'assister à des

¹ Document présenté au 8^e congrès international sur l'économie culturelle, tenu à Witten, Allemagne, du 24 au 27 août 1994. L'auteur désire exprimer sa reconnaissance à l'Office des tournées pour sa participation à la préparation de ce document et désire en particulier remercier Anne Valois, chef de l'Office, pour ses conseils judicieux, Roger Gaudet, agent de théâtre, pour en avoir examiné de près les dernières versions, et Danielle Boulerice, adjointe aux finances, qui a compilé et vérifié les données.

spectacles des arts d'interprétation. Dans le cadre de son mandat, l'Office des tournées se donne les objectifs suivants:

- soutenir les artistes professionnels de haut calibre;
- favoriser les projets de tournée en permettant à des artistes et compagnies de la danse, de la musique et du théâtre de se produire à l'extérieur de leur ville;
- accroître les choix de programmation des diffuseurs;
- encourager la formation du public pour qu'il connaisse mieux le théâtre, la musique et la danse.

Les subventions sont attribuées selon le processus d'évaluation par les pairs. Les artistes ou compagnies professionnels prévoyant effectuer une tournée sont admissibles à ce programme. Les demandes sont étudiées en fonction des projets et des objectifs mentionnés plus haut par des comités consultatifs formés de professionnels des différentes disciplines en cause. Ces comités de pairs, généralement composés de 5 à 7 hommes et femmes, représentent les deux principales communautés linguistiques du Canada, les Autochtones ainsi que les divers groupes culturels et régions du pays. Ils comprennent des artistes, des directeurs artistiques, des administrateurs et des diffuseurs qui sont au fait des tournées et de la diffusion au Canada.

Sommaire

Cette étude est composée de deux parties. La première examine les critères de succès appliqués aux tournées subventionnées par l'Office des tournées. Ce sont en fait les critères d'évaluation qu'utilisent les comités consultatifs de l'Office des tournées pour déterminer la priorité à accorder au financement de projets individuels, en tenant compte de l'ensemble des projets soumis à l'échelle du pays. Ces critères ont été modifiés au fil des années pour mieux évaluer si les projets soumis répondent, en tout ou en partie, aux objectifs de l'Office.

La seconde partie traite de l'ensemble des mesures quantitatives servant à recenser les grandes tendances, les réussites ou les faiblesses de l'ensemble des

tournées, considéré globalement ou par discipline. Ces mesures retracent l'évolution du marché des arts d'interprétation et la facilité avec laquelle le grand public peut accéder à ces spectacles. Elles fournissent un portrait éloquent du rôle que jouent les arts d'interprétation dans les liens qu'ils tissent entre des communautés dispersées à l'échelle d'un continent, grâce entre autres au soutien des pouvoirs publics. Ces mesures doivent par ailleurs tenir compte de la conjoncture économique et des réalisations particulières des artistes. L'analyse qui en résulte vise à fournir aux artistes et aux diffuseurs un instrument leur permettant de dresser un portrait d'ensemble des activités de tournée des arts d'interprétation au Canada et de mesurer leur contribution à cet égard.

Informations recueillies

L'information recueillie pour la rédaction de ce document provient d'une compilation des données sur les tournées canadiennes² subventionnées par l'Office des tournées au cours des huit dernières années (1985-86 à 1992-1993). Comme ces données couvrent une période relativement courte, elles ne nous permettront pas de tirer de conclusions définitives, mais elles serviront néanmoins à identifier les grandes tendances qui touchent les activités de tournée. Par conséquent, nous ne tenterons pas d'expliquer chacune des fluctuations perceptibles, mais plutôt de dégager une vue d'ensemble.

Les données de nature statistique et financière ont été tirées des rapports finaux des compagnies de tournée; toutes les données financières sont exprimées en dollars canadiens constants de 1993³. Il est fait mention d'un certain nombre de tendances historiques et étrangères, comme les données décrivant les sept

² L'Office des tournées subventionne les compagnies et les artistes étrangers en tournée au Canada; ces tournées ne sont toutefois pas incluses dans la présente étude afin d'assurer l'homogénéité des données recueillies.

³ Toutes les données financières ont été transformées en dollars constants de 1993, selon l'Indice canadien des prix à la consommation, ce qui permet au lecteur de comparer les montants au cours des années sans se préoccuper du facteur d'inflation. Le taux moyen de change en 1993 pour le dollar canadien était de 0,84 \$ US et de 1,4 Deutschmark.

premières années de l'Office des tournées (1973-1980) ou les données recueillies sur les tournées par l'Australia Council. Nous nous reporterons également à l'enquête annuelle sur les arts d'interprétation de Statistique Canada pour ce qui est des données financières et statistiques des organismes à but non lucratif. Comme toutes les tournées ne sont pas subventionnées par l'Office des tournées, les données de Statistique Canada nous permettront d'obtenir une vue d'ensemble des activités de tournée au Canada.

Les données financières sont fiables, de façon générale, puisqu'elles ont été vérifiées à la fois par la compagnie en cause et par l'Office une fois la tournée terminée. Toutefois, les données sur l'assistance recueillies par les artistes sont souvent approximatives, car elles n'ont pas été vérifiées par un observateur indépendant; ce problème se complique du fait que de plus en plus de spectacles ont maintenant lieu dans des aires ouvertes ou lors de festivals, autant de situations où l'assistance (payante ou non) est difficile à mesurer. Qui plus est, les données recueillies ne précisent pas si les spectacles ont été présentés lors de festivals ou non, dans de grands centres urbains ou de petites localités, en milieu scolaire ou dans des centres culturels. Compte tenu de l'absence de données de nature géographique, il est également difficile de comparer les publics rejoints par ces spectacles à la population en général, ce qui nous aurait permis d'évaluer la place des compagnies de tournée subventionnées dans l'ensemble du marché des arts d'interprétation.

Considérant ce qui précède, cette étude s'en tiendra avant tout aux données financières et aux ratios calculés par représentation; les chiffres sur l'assistance seront présentés seulement à titre d'information et ne peuvent constituer des données fiables au plan statistique.

Définitions

Pour les fins de ce document, une tournée signifie une série de représentations (ou autres activités) qui ont lieu dans une province autre que celle où réside la compagnie ou l'artiste. Figurent parmi ces autres activités des résidences, des ateliers et des conférences; pour être admise comme tournée, l'activité principale

doit toutefois être un spectacle. Les catégories suivantes ont été établies pour évaluer de façon précise les activités de tournée d'une discipline artistique donnée, les variations dans le cadre de chaque discipline et les divers types de public:

- Danse: ■ Les compagnies de ballet, y compris les activités de tournée de l'Alberta Ballet et du Ballet British Columbia, des Grands Ballets Canadiens, du Ballet National du Canada et du Royal Winnipeg Ballet du Canada;
- Autres compagnies de danse: tous les autres artistes ou compagnies de danse;
- Musique: ■ Orchestres, chorales et compagnies d'opéra;
- Ensembles de musique de chambre, de musique contemporaine et de nouvelle musi-que;
- Folk, jazz et autres formes musicales;
- Théâtre: ■ Compagnies pour adultes: celles qui s'adressent principalement aux adultes;
- Compagnies pour jeunes publics: celles qui s'adressent surtout aux jeunes⁴.

L'annexe I présente une liste de compagnies et d'artistes qui ont reçu une subvention de l'Office des tournées entre 1985-1986 et 1992-1993; l'annexe II renferme une liste semblable s'appliquant à la musique; et l'annexe III, au théâtre. Les représentations couvertes par cette étude ont été pour la plupart réalisées à contrat, avec un cachet garanti par un diffuseur de l'une ou de l'autre des catégories suivantes:

⁴ Même si l'Office des tournées subventionne les compagnies pour jeunes publics en danse et en musique, leur nombre relativement restreint n'altère pas les résultats globaux en danse et en musique. En théâtre toutefois, elles représentent jusqu'à 50% des activités de tournée.

- diffuseurs professionnels, qui reçoivent une rémunération pour exploiter une salle de spectacles ou présenter une saison dans une salle louée (au nombre d'environ 250 au Canada);
- festivals (plus de 150 festivals artistiques professionnels);
- diffuseurs communautaires ou bénévoles (plus de mille);
- diffuseurs en milieu scolaire et collégial.

Certaines de ces compagnies, particulièrement les grandes compagnies de ballet, s'auto-présentent; elles louent le lieu du spectacle et gardent les recettes des guichets. D'autres partagent ces recettes avec un diffuseur. On compte parmi les lieux de spectacle les salles de théâtre et de concert, les auditoriums, les gymnases ainsi que les aires ouvertes et les espaces extérieurs.

Les données recueillies pour les fins de ce document comprennent:

- les recettes propres: toutes les recettes produites par les spectacles, qu'il s'agisse de garanties, des recettes des guichets partagées avec un diffuseur ou des recettes provenant d'une auto-présentation;
- d'autres revenus: commandites de tournée et dons en espèces, en services ou en matériel, levée de fonds, dépenses assumées par les diffuseurs, contribution du requérant à la tournée, ventes d'articles promotionnels et subventions autres que celles de l'Office des tournées;
- subventions de l'Office des tournées: elles couvrent le déficit de tournée, soit la différence entre les revenus et les dépenses directement liés à la tournée;
- total des dépenses: le montant total de toutes les dépenses associées directement à la tournée: coûts de préproduction, salaires ou cachets des artistes et des techniciens embauchés à contrat, indemnités journalières, droits d'auteur, coûts techniques, transports, commissions et dépenses de l'agent, frais d'exploitation, dépenses liées à des activités de marketing et d'administration;
- nombre de représentations: provenant du rapport final de la compagnie;
- nombre de spectateurs: provenant du rapport final de la compagnie.

Critères de succès des tournées individuelles

Les premières mesures de succès que nous analyserons sont les critères qu'utilise présentement l'Office des tournées pour évaluer les demandes de subvention des artistes et des compagnies prévoyant faire une tournée. Comme chaque demande est étudiée à son mérite, nous qualifions cette méthode de microanalyse, par opposition à la macroanalyse qui englobe l'ensemble des activités de tournée et que nous verrons plus loin.

Critères

Les critères suivants sont les éléments qu'utilise chacun des comités consultatifs de l'Office des tournées pour évaluer les demandes. Ils sont considérés globalement et ne reposent pas sur un système de pointage qui permettrait au candidat accumulant le plus de points de recevoir une subvention; cette démarche plus flexible incite les membres des comités à faire valoir leurs points de vue plus librement et à nuancer leur position sur chacune des demandes:

- **La qualité artistique, selon les évaluations faites par des pairs professionnels retenus par le Conseil des Arts du Canada:** il s'agit du premier critère dans l'analyse de chaque demande. Tous les spectacles faisant l'objet d'une demande doivent être évalués avant qu'une subvention soit accordée. Il incombe au candidat d'informer l'Office des tournées des représentations à venir de son spectacle pour qu'il puisse être évalué. Si le candidat est un bénéficiaire habituel du Conseil, l'Office utilise l'évaluation faite par le service intéressé; sinon, l'Office demande à un évaluateur externe d'évaluer la qualité de l'entreprise ou demande aux membres du comité d'assister au spectacle du candidat. Pour ce qui est des demandes en musique, l'évaluation peut porter sur un enregistrement sonore de l'oeuvre et sur la qualité du travail des artistes qui participeront à la tournée.

- **L'importance de la tournée dans le développement professionnel de l'artiste ou de la compagnie:** pour de nombreuses compagnies, les tournées sont une composante essentielle de leur mandat ou de leurs activités courantes; ces sorties à l'extérieur de leur ville d'attache leur offrent l'occasion de présenter des oeuvres à de nouvelles collectivités, d'effectuer des échanges avec d'autres artistes ou compagnies et d'agrandir leur marché. Ainsi, les compagnies pour jeunes publics ne possèdent pas habituellement leur propre lieu de spectacle et les tournées dans leur province, dans d'autres provinces ou pays peuvent devenir un aspect essentiel de leurs activités; pour les compagnies de danse, les tournées s'avèrent souvent une part intégrale de leurs activités qui leur permet de retenir les meilleurs danseurs en leur offrant un nombre substantiel de semaines de travail⁵.
- **Meilleur accès du public à des oeuvres de qualité:** dans un pays comme le Canada, où une population relativement peu nombreuse est répandue sur un vaste territoire et où les compagnies artistiques se trouvent le plus souvent dans les grandes villes, les tournées s'avèrent le meilleur moyen pour les Canadiens d'assister à des spectacles de qualité. Le tableau suivant⁶ indique qu'il existe une demande latente pour un plus grand nombre d'activités culturelles de qualité; interrogés, lors d'une enquête effectuée en 1990-1991, sur ce qui les empêchait d'assister à plus d'activités culturelles, les Canadiens ont répondu comme suit:

⁵ Le besoin qu'éprouvent les compagnies de danse de s'adresser à des publics à l'extérieur de leur province d'origine s'explique par la part relativement restreinte du marché qu'occupe la discipline dans leur marché local; selon le *Profil des consommateurs canadiens d'art* (Cultur'inc et Décima Research, publié pour le compte du service de Politique des arts, ministère du Patrimoine canadien, 1992), seuls 6% des Canadiens ont assisté à un spectacle de danse au cours des six derniers mois de 1991, contre 24% pour le théâtre et 12% pour la musique symphonique.

⁶ Cultur'inc et Décima Research, *Profil des consommateurs canadiens d'arts*, pour le compte du service de Politique des arts, ministère du Patrimoine canadien, Ottawa, 1992, p. 25.

**Tableau 1 : PRINCIPALES RAISONS
POUR NE PAS SORTIR PLUS SOUVENT**

Raisons	%
Sortir coûte trop cher	73
Vous êtes trop occupé à la maison	35
Le travail ne vous laisse pas beaucoup de temps libre	28
Les choses qui vous intéressent ne sont pas disponibles dans votre région	25
Vous n'avez personne pour sortir	24
Trouver un gardien pour les enfants pose problème	21
Vous habitez trop loin	19
Vous trouvez souvent que c'est trop de dérangement	17
Il vous est difficile de vous déplacer	9

Quoique la disponibilité des spectacles soit la quatrième raison en importance, c'est le seul facteur sur lequel nous pourrions agir pour répondre à une demande potentielle; même si cette demande touche une vaste gamme d'activités, nous pouvons affirmer que des tournées plus nombreuses permettraient un meilleur accès du public à des oeuvres de qualité.

- **Un engagement évident des diffuseurs à payer des cachets raisonnables et leur capacité manifeste de soutenir de façon appropriée l'engagement:** le candidat doit soumettre un itinéraire des représentations prévues, faisant état du degré d'avancement des ententes contractuelles avec les diffuseurs, incluant les cachets payés⁷; cette information permet au comité consultatif de mieux connaître le diffuseur, ses antécédents dans la discipline en question, sa compétence en matière de

⁷ L'Office des tournées n'exige pas habituellement de copies des contrats, mais demande que le budget révisé et l'itinéraire soumis juste avant la tournée reflète de façon précise les données financières de ces contrats.

promotion et les aspects techniques de la salle de spectacles⁸. Les rapports finaux soumis par les artistes et les compagnies après leur tournée, de même que les commentaires des membres du comité consultatif, nous permettent de mieux connaître chacun des diffuseurs.

- **Une compréhension évidente de la part du candidat du marché desservi:** le requérant doit pouvoir expliquer sa stratégie de marketing et de promotion pour chacune des régions ou villes de la tournée; cette stratégie peut faire référence à des expériences passées ou à des tournées semblables d'autres compagnies.
- **Une aptitude éprouvée à coordonner efficacement une tournée:** L'Office des tournées a ajouté ce critère après s'être rendu compte que des oeuvres exceptionnelles offertes en tournée ne parvenaient pas à atteindre tout leur public potentiel. Une telle situation, qui peut être le lot aussi bien de compagnies et de diffuseurs renommés que de néophytes, est souvent due à un manque d'expérience dans la coordination de tournées ou face à une difficulté particulière, inhérente à la diffusion d'une oeuvre, que celle-ci soit d'ordre contractuel, technique ou matériel. Ce critère s'est avéré important à maintes reprises et permet d'éviter les écueils autant pour les artistes en tournée que pour les diffuseurs⁹.
- **Initiatives de formation du public et d'ouverture vers de nouveaux publics:** l'Office des tournées n'a pas seulement pour objectif de faciliter l'accès à des oeuvres de qualité, mais aussi de former de nouveaux publics. Les tournées sont donc évaluées de façon à déterminer dans quelle mesure ces activités de promotion incitent un plus grand nombre

⁸ L'Office des tournées publie un *Répertoire des salles de spectacle*, qui comprend toutes les données techniques et les plans de scène de plus de 550 salles au Canada.

⁹ Pour assurer et améliorer la qualité de l'organisation des tournées, l'Office des tournées et ses homologues provinciaux, conjointement avec les collèges et les universités, offrent annuellement un éventail de sessions de formation à l'intention des diffuseurs et des représentants des artistes.

de Canadiens à jouir de la vie artistique et culturelle du pays. Le tableau suivant¹⁰ indique le potentiel de croissance du public¹¹ pour chaque discipline artistique.

Tableau 2 : NIVEAU D'ASSISTANCE ET INTÉRÊT POUR ASSISTER À DES SPECTACLES DE LA MÊME DISCIPLINE EN 1990-91			
Discipline	Ont assisté lors des six derniers mois	Sont satisfaits	En voudraient plus
Danse - ballet	6%	3%	3%
Danse - contemporaine	6%	3%	3%
Musique - chambre et soliste	6%	3%	3%
Musique - chorale	10%	4%	6%
Musique - folk	8%	4%	4%
Musique - jazz et blues	13%	5%	8%
Musique - opéra	5%	2%	3%
Musique - symphonique	12%	5%	7%
Théâtre - avant-garde	5%	3%	2%
Théâtre - comédie	27%	9%	18%
Théâtre - tragédie	24%	9%	15%
Jeunes publics - toutes disciplines	16%	8%	8%

- **Engagement à payer des cachets raisonnables à tous les participants:** le formulaire de demande permet au comité consultatif de vérifier si les salaires et les cachets de tous les artistes et employés participant à la tournée répondent aux normes du secteur; bon nombre d'artistes sont

¹⁰ Cultur'inc et Décima Research, *Profil des consommateurs canadiens d'arts*, pour le compte du service de Politique des arts, ministère du Patrimoine canadien, Ottawa, 1992, p. 208 et 220.

¹¹ Comme les données ne reflètent que les représentations vues au cours des six derniers mois, elles ne peuvent servir de mesure définitive pour cerner le potentiel global du marché dans chaque discipline artistique.

syndiqués et ont droit à un cachet minimal par représentation et à une indemnité journalière.

- **Un équilibre raisonnable entre les revenus et les dépenses:** ce critère vise, à vérifier comment la stratégie de prix du requérant prend en compte les cachets en vigueur dans le marché, l'existence d'autres sources de financement¹² et la répartition de ses dépenses. Le tableau suivant¹³ nous renseigne sur la répartition moyenne des revenus des compagnies de tournée entre 1985-1986 et 1992-1993:

Tableau 3 : SOURCES DE REVENUS DES COMPAGNIES DE TOURNÉE selon la discipline artistique, moyennes de 1985-1986 à 1992-1993				
Discipline	Recettes propres	Autres revenus	Subv. de l'O.T.	Total
Danse - ballet	52%	3%	45%	100%
Danse - contemporaine et autres	46%	9%	45%	100%
Musique - orchestres, chorales et opéra	33%	35% ¹⁴	32%	100%
Musique - chambre et contemporaine	52%	3%	45%	100%
Musique - jazz, folk et autres	56%	3%	41%	100%
Théâtre - adulte	61%	11%	28%	100%
Théâtre - jeunes publics	56%	10%	34%	100%
Toutes disciplines	52%	10%	38%	100%

¹² L'Office des tournées publie un répertoire des *Programmes fédéraux, provinciaux et territoriaux d'aide à la tournée et à la diffusion au Canada*, qui présente tous les programmes publics relatifs aux tournées et à la diffusion.

¹³ Lorsque les sources ne sont pas mentionnées dans les tableaux suivants, les données proviennent de la banque de données de l'Office des tournées, qui couvre toutes les tournées subventionnées de 1985-1986 à 1992-1993; les totaux peuvent différer de la somme des données inscrites en raison des arrondissements.

¹⁴ Ce niveau inhabituellement élevé de recettes d'autres sources s'explique par une tournée exceptionnelle de la Toronto Symphony, fortement subventionnée par le Conseil des Arts de l'Ontario.

Si l'on compare ces données à celles des sept premières années de l'Office des tournées¹⁵, comme l'illustre le tableau suivant, on constate qu'en moyenne, les recettes propres étaient plus importantes durant les années soixante-dix (58 % en regard de 52 %) pour l'ensemble des disciplines. Il semble que l'écart entre les revenus et les dépenses ait été comblé surtout par les autres sources de revenus (en hausse de 5 % à 10 %), alors que les subventions de l'Office progressaient légèrement de 37 % à 38 % de l'ensemble des revenus.

Tableau 4 : SOURCES DE REVENUS DES COMPAGNIES DE TOURNÉE selon la discipline artistique, moyennes de 1973-1974 à 1979-1980				
Disciplines artistiques	Recettes propres	Autres revenus	Subv. de l'O.T.	Total
Danse - ballet	65%	2%	34%	100%
Danse - contemporaine et autres	48%	3%	48%	100%
Musique - orchestres, chorales et opéra	39%	6%	55%	100%
Musique - chambre et contemporaine	51%	10%	40%	100%
Musique - jazz, folk et autres	56%	7%	37%	100%
Théâtre - adultes	63%	6%	31%	100%
Théâtre - jeunes publics	45%	8%	47%	100%
Toutes disciplines	58%	5%	37%	100%

Comparées à celles des autres disciplines, les sources de revenus compagnies de théâtre pour jeunes publics accusent la plus forte variation (le soutien obtenu de l'Office s'est accru de 34 % à 45 %), de même que celles des compagnies de ballet (ce même soutien a fléchi de 47 % à 34 %).

Puisqu'ils sont appliqués dans un cadre comparatif, à l'échelle nationale, et peuvent jouer un rôle vital quant à l'attribution ou non d'une subvention, ces

¹⁵ Banque de données des tendances de l'Office des tournées du Conseil des Arts du Canada, 1973-1974 à 1979-1980, Recherche et Évaluation, Conseil des Arts du Canada, 1980, p. 14-22.

critères constituent les mesures de succès auxquelles les compagnies et les artistes doivent répondre lors d'une demande de subvention de tournée, et, par voie de conséquence, lors de la réalisation de la tournée. Par ailleurs, la connaissance de ces critères, autant par les artistes que par les diffuseurs, influe sur le marché de façon continue et y est pour beaucoup dans la façon de préparer et de réaliser les tournées. Au fil des ans, ces critères de succès ont été définis, adoptés, diffusés, discutés et modifiés grâce à la participation tant des artistes que des diffuseurs.

À la fin d'une tournée, l'Office utilise les critères suivants pour évaluer les résultats qualitatifs et quantitatifs de la tournée en vue de les intégrer à une vue d'ensemble:

- les critiques et les évaluations artistiques permettent à l'Office des tournées de savoir comment la tournée a été perçue par le milieu artistique, les diffuseurs et le grand public; ces documents constituent une source d'information fort utile sur le diffuseur et sur la compagnie lors de futures demandes d'appui à la tournée;
- les rapports d'assistance et les états financiers définitifs permettent une analyse quantitative de la tournée; ces données peuvent être comparées aux prévisions de la compagnie et aux ratios de l'Office des tournées; ils peuvent aussi être analysés relativement aux ratios de la discipline concernée, aux ratios des tournées passées de la compagnie en question ou d'une compagnie similaire dans le même marché. Une fois vérifiées, ces données sont versées dans la base de données de l'Office¹⁶.

¹⁶ L'Office des tournées est en train de modifier le processus de demande pour permettre aux compagnies et aux artistes de présenter leur budget et itinéraire sur un chiffrier informatisé et uniformisé. Les compagnies et artistes pourront également renvoyer leur rapport de tournée dans le même format au moyen d'une disquette. Ce rapport comprendra, outre un état financier et un relevé d'assistance, une brève évaluation des diffuseurs qui ont présenté le spectacle en tournée, afin de fournir plus de renseignements aux comités consultatifs lors de l'examen de futures demandes d'appui.

Mesures de succès relatives aux activités de tournée

Même s'il s'avère utile de rassembler toutes les informations d'ordre qualitatif et quantitatif spécifiques à une tournée (ou à une compagnie ayant effectué de nombreuses tournées), il ne semble pas pertinent de comparer sur une période pluriannuelle les données qualitatives et les évaluations artistiques de plusieurs artistes ou compagnies de tournée. Les tendances artistiques évoluent, les intérêts du public changent et le processus créatif des arts d'interprétation revêt un caractère unique qui ne peut se comparer dans le temps. Samuel Schwartz, dans son ouvrage *Output in the Performing arts: an elusive concept*¹⁷, exprime cette difficulté d'évaluer la qualité des arts d'interprétation sur plusieurs années et conclut que les mesures d'ordre qualitatif ne peuvent être que subjectives.

Par ailleurs, les données qui se prêtent à des études comparatives, et cela avec les réserves et les nuances d'usage, sont les résultats d'ordre financier et d'assistance; ces informations fournissent une vue d'ensemble des activités de tournée au moyen de données statistiques. Les diverses mesures de succès que nous analyserons sont des instruments de première importance pour évaluer l'efficiencia des tournées des arts d'interprétation au Canada.

Throsby et Withers, dans leur ouvrage *The Economics of the Performing arts*¹⁸, ont établi quatre indicateurs pour mesurer les retombées immédiates des arts d'interprétation: le nombre de productions, le nombre de représentations, la capacité des salles et le niveau d'assistance. Les pages suivantes présentent quelques-uns de ces indicateurs, adaptés aux tournées, ainsi que d'autres mesures de succès liées à la diffusion:

¹⁷ Samuel Schwartz, *Output in the Performance arts: an elusive concept*, dans *Economic Efficiency of the performing arts*, Association for Cultural Economics, The University of Akron, 1987, p. 11.

¹⁸ C. D. Throsby et G. A. Withers, *The Economics of the Performance arts*, Edward Arnold, Londres, 1979, p. 11.

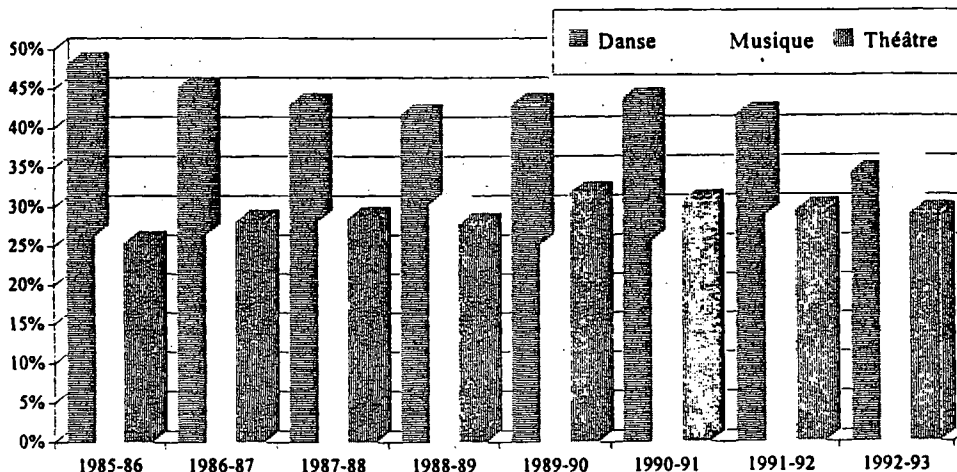
■ total des subventions attribuées aux tournées:

Tableau 5 : SUBVENTIONS DE TOURNÉE selon la discipline artistique (en dollars courants)				
<u>Années</u>	<u>Danse</u>	<u>Musique</u>	<u>Théâtre</u>	<u>Total</u>
1985-86	1 106 917	604 697	586 360	2 297 974
1986-87	1 141 791	668 675	714 960	2 525 425
1987-88	1 124 830	737 384	748 359	2 610 573
1988-89	1 262 236	916 332	843 499	3 022 068
1989-90	1 236 836	724 188	914 520	2 875 544
1990-91	1 399 921	818 343	980 503	3 198 767
1991-92	1 294 616	894 994	921 223	3 110 834
1992-93	855 621	911 963	728 219	2 495 803

Le déclin des subventions de tournée pour la saison 1992-1993 est attribuable au fait que le Ballet National du Canada n'a pas effectué de tournée dans les provinces de l'Atlantique, comme elle le faisait auparavant tous les deux ans.

Le diagramme suivant illustre la répartition relativement stable des subventions de tournée entre les disciplines artistiques, sauf pour la dernière saison, pour la raison mentionnée plus haut.

Diagramme 1 : RÉPARTITION DES SUBVENTIONS DE TOURNÉE
selon la discipline artistique, de 1985-1986 à 1992-1993



En moyenne, et exception faite de la dernière saison analysée, les subventions pour la danse comptent pour 44 % de l'ensemble; celles qui ont été attribuées à la musique, 27 %, et celles attribuées au théâtre, 29 %; cette répartition peut fluctuer selon la nature et l'étendue des tournées proposées par les requérants.

■ **total des revenus provenant des tournées:**

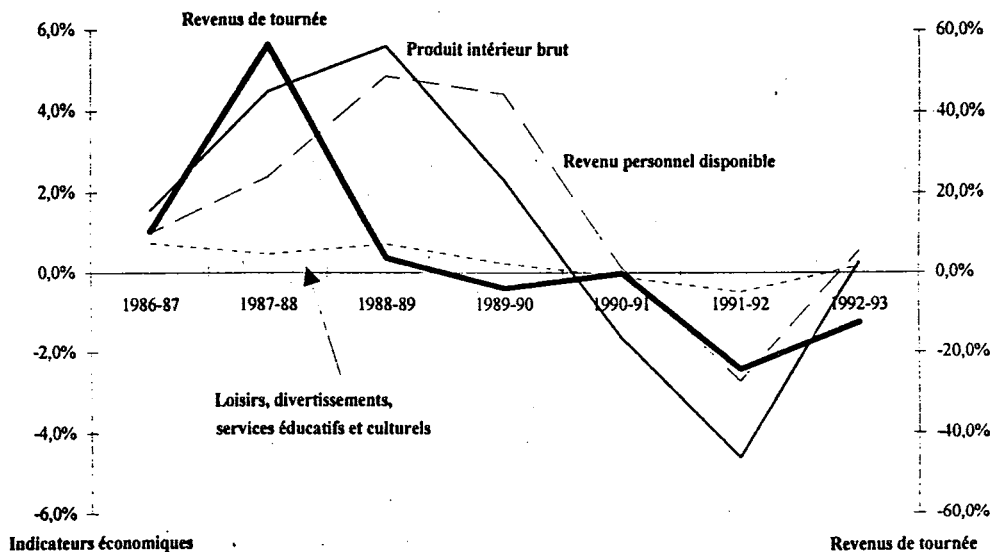
Tableau 6 : ÉVOLUTION DES REVENUS DES COMPAGNIES DE TOURNÉE
de 1985-1986 à 1992-1993, en dollars constants de 1993

Années	Rec. propres	Autres revenus	Subv. de l'O.T.	Total
1985-86	3 572 702	99 189	3 111 840	6 783 731
1986-87	3 724 213	329 105	3 283 053	7 336 370
1987-88	4 620 147	1 716 337	3 250 714	9 587 197
1988-89	5 691 433	884 433	3 617 576	10 193 442
1989-90	5 105 765	1 210 166	3 279 129	9 595 060
1990-91	5 460 152	844 173	3 479 830	9 784 156
1991-92	3 664 479	1 110 508	3 204 504	7 979 491
1992-93	3 342 218	839 256	2 532 821	6 714 294

L'ensemble des revenus provenant des tournées a connu une montée jusqu'à la saison de pointe de 1988-1989, pour fléchir au cours des saisons subséquentes. Cette situation est imputable à la récession économique, qui a influé sur les tournées de multiples façons, selon les sources de financement; les subventions de l'Office des tournées sont demeurées relativement stables en dollars constants (excepté pour la dernière saison), alors que les recettes propres ont chuté au cours des deux dernières saisons et que les autres revenus ont fluctué de façon sensible.

En ne tenant compte que des recettes propres et des autres revenus, nous pouvons mesurer le succès financier des tournées en comparant les revenus générés par les compagnies elles-mêmes avec des indicateurs économiques¹ de portée plus générale:

**Diagramme 3 : ÉVOLUTION DES REVENUS DE TOURNEE
ET DES INDICATEURS ÉCONOMIQUES**
selon le taux de croissance/baisse, de 1985-1986 à 1992-1993



Dominique Leroy² a établi une forte corrélation entre les revenus des arts d'interprétation et les tendances économiques générales. Le Diagramme 3 indique qu'à mesure que fléchit le taux de croissance des indicateurs économiques, du produit intérieur brut, du revenu personnel disponible et des dépenses totales des Canadiens au chapitre des loisirs, des divertissements, des services éducatifs et culturels, (voir échelle de gauche), on constate également un déclin du taux de croissance des revenus de tournée, mais sur une échelle de taux beaucoup plus étendue (échelle de droite). Cette corrélation entre les recettes découlant des tournées et le produit intérieur brut, de même qu'avec les dépenses liées aux activités culturelles, est valable au plan statistique avec une marge d'erreur de 5 %.

Il est intéressant d'observer que les revenus découlant des tournées accusent un déclin sensiblement plus grand et plus rapide que les indicateurs économiques et qu'ils semblent se rétablir plus lentement. Cette lenteur pourrait être imputable à des habitudes adoptées par une partie du public suite à la récession, habitudes qui sont maintenant plus difficiles à renverser.

■ **ratios d'assistance:**

Le Tableau 7 présente le nombre de représentations données en tournée par les compagnies des arts d'interprétation à but non lucratif au Canada³, tandis que le Tableau 8 indique le nombre de représentations des tournées subventionnées par l'Office.

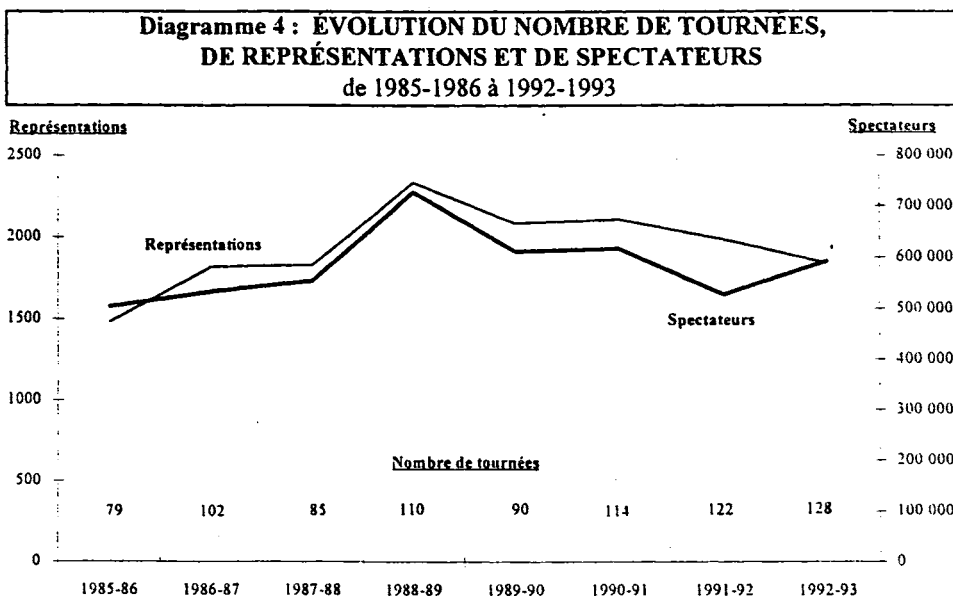
Tableau 7 : NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS EN TOURNÉE pour les compagnies des arts d'interprétation à but non lucratif, de 1985-86 à 1991-92				
Années	Danse	Musique	Théâtre	Total
1985-86	968	430	8 665	10 063
1986-87	1 148	459	10 628	12 235
1987-88	1 392	808	11 091	13 291
1988-89	1 163	792	10 446	12 401
1989-90	1 195	1 369	10 968	13 532
1990-91	734	1 421	11 883	14 038
1991-92	827	1 417	9 200	11 444

Puisque l'Office ne subventionne que les tournées qui rencontrent ses critères et que bon nombre de compagnies effectuent des tournées à l'étranger ou uniquement dans leur propre province (ces représentations figurent au Tableau 7), le nombre de représentations subventionnées par l'Office ne représente qu'une fraction de toutes les représentations offertes en tournée par des compagnies ou des artistes canadiens; notons par ailleurs que l'Office appuie aussi des artistes individuels, particulièrement des musiciens, dont les données ne sont pas recensées par Statistique Canada.

Tableau 8 : REPRÉSENTATIONS SUBVENTIONNÉES PAR L'OFFICE DES TOURNÉES selon la discipline artistique						
Années	Danse	Musique	Théâtre		Total	Total
			Adultes	Jeunes publics	(Jeunes publics exclus)	(Jeunes publics inclus)
1985-86	202	446	417	416	1 065	1 481
1986-87	169	590	395	663	1 154	1 817
1987-88	272	374	581	601	1 227	1 828
1988-89	241	422	584	1087	1 247	2 334
1989-90	272	428	612	774	1 312	2 086
1990-91	226	432	520	930	1 178	2 108
1991-92	166	574	396	848	1 136	1 984
1992-93	159	620	537	524	1 316	1 840

En 1991-1992, l'Office a subventionné 11,5 % de toutes les représentations offertes en tournée par les compagnies canadiennes à but non lucratif. (Les représentations de théâtre figurant au Tableau 8 ont été regroupées sous les rubriques Adultes et Jeunes publics, ce qui permet de les comparer à celles du théâtre pour adultes figurant au Tableau 7.)

La diagramme suivant illustre l'évolution du nombre de représentations et de spectateurs en regard du nombre de tournées.



Ce diagramme fait ressortir une corrélation très forte, avec une marge d'erreur possible de 5 %, entre le nombre de représentations et celui des spectateurs. Toutefois, le rapport au nombre de tournées ne semble pas avoir de corrélation du point de vue statistique, puisque les trois dernières saisons recensées accusent une augmentation du nombre de

tournées sans hausse importante du nombre de représentations, ainsi qu'une augmentation, pour ce qui est de la dernière saison, du nombre de spectateurs.

Cette situation nous indique la difficulté croissante qu'éprouvent les compagnies des arts d'interprétation à maintenir ou à accroître le nombre de leurs représentations en tournée¹⁹. À cet égard, on constate également que les diffuseurs parviennent difficilement à étendre leur rayonnement depuis un certain nombre d'années. Le déclin de l'assistance aux spectacles coïncide avec le début de la dernière récession, mais les facteurs économiques ne sont pas les seuls en cause. D'autres facteurs, de plus longue durée, ont également contribué à la baisse des tournées des arts d'interprétation et pourraient bien contribuer maintenant à la lenteur du taux de reprise:

- Les Canadiens disposent d'un meilleur choix d'activités de loisir, dont un plus grand nombre de comédies musicales style «Broadway» qui parcourent le pays de même qu'un plus grand choix de moyens de divertissement accessibles à domicile. Cette situation pourrait expliquer le déclin relativement moindre des sommes attribuées aux loisirs, aux divertissements, ainsi qu'aux services éducatifs et culturels que nous avons remarqué dans le Diagramme 3;
- Les étudiants et la jeune génération, qui sont des consommateurs importants des arts d'interprétation, sont moins nombreux que les gens de la génération des baby-boomers qu'ils remplacent;
- Le «grand public» est de plus en plus fragmenté, et la croissance des communautés culturelles rend plus difficiles la programmation et le

¹⁹ La même situation prévaut pour les représentations données à demeure (dans la ville d'origine des compagnies), comme nous le verrons au Tableau 11.

positionnement des diffuseurs et des artistes par rapport à ces nouveaux publics.

Il s'ensuit que les tournées sont plus brèves et que les salles sont rarement comblées. Les salons Contacts n'ont jamais été aussi fréquentés, mais les diffuseurs ont moins d'argent que par le passé pour la programmation (parce qu'une majoration des prix des billets est impensable dans la présente conjoncture économique et que plusieurs instances provinciales et municipales ont restreint leur apport aux réseaux de diffusion). Le tableau suivant établit de façon précise la baisse du nombre de représentations et de spectateurs depuis la saison 1989-1990, alors que le nombre de tournées a augmenté, ce qui a résulté en un nombre moindre de spectateurs par tournée.

Tableau 9 : TOURNÉES SUBVENTIONNÉES PAR L'OFFICE DES TOURNÉES					
Moyennes d'assistance par année, par tournée et par représentation					
Années	Nbre de tournées	Nbre de représ.	Assistance moyenne par année	par tournée	par représ.
1985-86	85	1 630	548 079	6 448	336
1986-87	113	2 063	658 440	5 827	319
1987-88	87	1 842	560 992	6 448	305
1988-89	123	2 538	861 623	7 005	339
1989-90	103	2 281	742 847	7 212	326
1990-91	128	2 489	734 366	5 737	295
1991-92	135	2 311	624 462	4 626	270
1992-93	140	2 078	685 893	4 899	330

Cette baisse se reflète dans un fléchissement de l'assistance, tant pour ce qui est du nombre absolu de spectateurs que du nombre de fois

(«moyenne d'assistance») où ils ont assisté à des spectacles au cours d'une période donnée. Le tableau suivant, tiré de la *Mise à jour du Profil des consommateurs canadiens d'art pour 1993-1994*²⁰, établit le parallèle entre ces deux tendances récentes:

Tableau 10 : ASSISTANCE AUX ARTS TRADITIONNELS D'INTERPRÉTATION EN 1991 ET 1994				
Nombre de personnes qui ont assisté à au moins une activité au cours des six derniers mois et assistance moyenne				
Discipline	1991		1994	
	% d'assistance	Moyenne d'assist.	% d'assistance	Moyenne d'assist.
Ballet	7%	1.72	3%	1.46
Musique class.	14%	2.18	10%	2.12
Danse contem.	8%	1.95	6%	1.67
Opéra	5%	1.55	4%	1.49
Théâtre	29%	2.25	22%	1.88

Les habitudes changeantes des consommateurs canadiens illustrées au Tableau 10 ne concernent pas uniquement les spectacles de tournée, mais toutes les représentations, comme l'indique le tableau suivant:

Tableau 11 : NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS ET DE SPECTATEURS ²⁴ pour toutes les compagnies des arts d'interprétation à but non lucratif, de 1985-1986 à 1991-1992								
Années	En tournée		Jeunes Publics		À demeure		Total	
	Représent.	Spectat.	Représent.	Spectat.	Représent.	Spectat.	Représent.	Spectat.
1985-86	10 063	3 234 895	12 252	3 566 778	13 647	5 388 270	35 962	12 189 943
1986-87	12 235	4 403 670	12 790	3 651 796	11 051	5 147 737	36 076	13 203 203
1987-88	13 291	4 707 207	13 470	4 009 015	10 987	5 083 587	37 748	13 799 809
1988-89	12 401	4 553 063	13 618	4 208 425	13 755	6 299 723	39 774	15 061 211
1989-90	13 532	4 581 469	14 692	4 033 523	12 331	5 298 795	40 555	13 913 787
1990-91	14 038	4 836 964	15 178	4 127 031	9 473	4 623 343	38 689	13 587 338
1991-92	11 444	4 417 652	12 390	3 522 421	11 620	5 201 036	35 454	13 141 109

²⁰ Décima Research, *Mise à jour 1993-1994 du Profil des consommateurs canadiens d'art*, pour le compte du service de Politique des arts, ministère du Patrimoine canadien, Toronto, 1994, p. 9.

Pour mieux saisir ce phénomène, nous avons examiné les tournées subventionnées par l'Office et les avons réparties par discipline; le tableau suivant, par exemple, suit l'évolution de l'assistance dans le secteur de la danse:

Tableau 12 : MOYENNES D'ASSISTANCE EN DANSE					
par année, par tournée et par représentation					
Années	Nbre de tournées	Nbre de représ.	Assistance moyenne		
			par année	par tournée	par représ.
1985-86	15	202	116 888	7 793	579
1986-87	16	169	90 715	5 670	537
1987-88	19	272	126 189	6 642	464
1988-89	19	241	157 432	8 286	653
1989-90	16	272	176 164	11 010	648
1990-91	21	226	141 638	6 745	627
1991-92	19	166	79 294	4 173	478
1992-93	16	159	73 887	4 618	465

L'assistance totale de la danse s'est accrue jusqu'à la saison record de 1989-1990, où quatre des cinq compagnies majeures de ballet, de même que LaLaLa Human Steps et les Ballets Jazz de Montréal ont tourné au Canada. Le nombre de représentations et l'assistance totale ont chuté par la suite; l'assistance moyenne par tournée a suivi la même évolution, mais cette baisse a été beaucoup plus marquée, ce qui indique que le nombre de tournées comportant moins de représentations a augmenté au cours des années. L'assistance moyenne par représentation a également fléchi depuis la saison 1989-1990.

Tableau 13 : MOYENNES D'ASSISTANCE EN MUSIQUE					
par année, par tournée et par représentation					
Années	Nbre de tournées	Nbre de représ.	Assistance moyenne		
			par année	par tournée	par représ.
1985-86	40	446	112 624	2 816	253
1986-87	49	590	194 739	3 974	330
1987-88	32	374	112 989	3 531	302
1988-89	41	422	136 380	3 326	323
1989-90	32	428	122 304	3 822	286
1990-91	51	432	144 261	2 829	334
1991-92	60	574	182 490	3 042	318
1992-93	68	620	245 029	3 603	395

Au cours de la même période, l'assistance totale en musique a varié en fonction du nombre de représentations offertes, sans pour autant subir la baisse de fréquentation par représentation qu'a connue la danse. Une analyse plus attentive des rapports d'assistance des tournées individuelles montre que les difficultés économiques des saisons de 1990-1991 à 1992-1993 ont nui à la fréquentation de la musique classique et contemporaine, contrairement à celle des groupes de jazz et de folk. Cette situation est probablement due au fait que les tournées recensées dans ces deux disciplines se sont tenues principalement dans des festivals et que la récession économique n'a pas eu le même impact sur la fréquentation des festivals que sur celle des spectacles présentés par les diffuseurs multidisciplinaires.

Tableau 14 : MOYENNES D'ASSISTANCE EN THEATRE par année, par tournée et par représentation					
Années	Nbre de tournées	Nbre de représ.	Assistance moyenne par année	Assistance moyenne par tournée	Assistance moyenne par représ.
1985-86	24	833	274 882	11 453	330
1986-87	37	1 058	248 222	6 709	235
1987-88	34	1 182	315 318	9 274	267
1988-89	50	1 671	434 522	8 690	260
1989-90	42	1 386	313 613	7 467	226
1990-91	42	1 450	331 616	7 896	229
1991-92	43	1 244	266 133	6 189	214
1992-93	44	1 061	273 207	6 209	257

L'assistance totale au théâtre a connu une ascension jusqu'à la saison très réussie de 1988-1989, qui comportait d'importantes tournées par le Théâtre Sans Fil, le Mermaid Theatre, le Green Thumb et la Compagnie Gélinas/Oligny. Le nombre de représentations et l'assistance ont par la suite chuté. L'assistance moyenne par tournée a suivi la même tendance, sauf que la baisse constatée a débuté au milieu des années 1980 et a été beaucoup plus prononcée, ce qui indique que le nombre de tournées comportant moins de représentations s'est accru au fil des ans. L'assistance moyenne par représentation a également diminué depuis 1988-1989, tendance qui semble se renverser durant la dernière saison examinée.

■ ratios de coûts:

Ces ratios servent à comparer l'ensemble des coûts par représentation à la contribution financière par représentation de l'Office des tournées; cette mesure ne vise pas à comparer les coûts moyens par représentation entre disciplines, mais plutôt la contribution qu'apporte l'Office à

chacune de ces représentations. Le Tableau 15 présente un sommaire des ratios des coûts de tournée²¹ pour chaque discipline entre 1985-1986 et 1992-1993:

Tableau 15 : RATIOS DES COÛTS DE TOURNÉE par représentation (en dollars constants de 1993)								
Années	Danse		Musique		Théâtre		Total	
	Coût	Contr. O.T.	Coût	Contr. O.T.	Coût	Contr. O.T.	Coût	Contr. O.T.
1985-86	12 414	7 421	3 646	1 836	3 491	953	4 754	2 101
1986-87	17 990	8 783	4 004	1 473	1 989	878	4 132	1 807
1987-88	10 977	5 149	8 866	2 455	2 886	788	5 314	1 778
1988-89	16 275	6 270	9 386	2 599	1 846	604	4 699	1 550
1989-90	16 243	5 185	5 150	1 930	2 617	752	4 914	1 572
1990-91	17 837	6 739	6 092	2 061	2 609	736	4 955	1 651
1991-92	17 711	8 034	4 241	1 606	2 353	763	4 184	1 615
1992-93	15 253	5 461	3 027	1 493	2 787	697	3 945	1 377

Les coûts par représentation dépendent généralement du nombre de représentations et des distances couvertes par les tournées; le déclin généralisé des coûts et de la contribution de l'Office est imputable à un certain nombre de facteurs propres à chaque discipline.

Les ratios des coûts de la danse sont plus élevés que pour les autres disciplines, en raison des tournées régulières des grandes compagnies de ballet d'un bout à l'autre du pays. Ces coûts par représentation se sont accrus avec la diminution du nombre de représentations par tournée en 1990-1991 et en 1991-1992, puisque les frais de transport et les indemnités journalières sont demeurés constants, tandis que les

²¹ Les ratios de coûts sont calculés en divisant les dépenses totales de tournée par le nombre de représentations (voir Tableau 8).

représentations et les recettes propres ont décliné. La baisse des coûts au cours de la dernière saison s'explique par l'absence du Ballet National du Canada, qui n'a pas tourné dans la région de l'Atlantique cette année-là comme il le faisait habituellement.

La chute des coûts par représentation en musique en 1989-1990 est attribuable à un nombre beaucoup plus élevé que la moyenne de représentations données par les artistes et les compagnies en tournée cette année-là. La baisse des coûts au cours des années 1990 s'explique par le nombre accru de tournées de jazz et de folk subventionnées, leurs coûts de tournée étant habituellement inférieurs à ceux des disciplines classiques. Les mêmes facteurs ont eu des répercussions sur la contribution moyenne de l'Office.

Pour ce qui est des représentations de théâtre, les coûts minimaux en 1988-1989 sont attribuables au nombre beaucoup plus élevé de représentations offertes par les compagnies de théâtre en tournée cette année-là. Globalement, les coûts moindres et la contribution moins importante de l'Office au théâtre s'expliquent par le nombre élevé de compagnies de théâtre pour jeunes publics (qui effectuent des tournées à des coûts réduits et offrent souvent un grand nombre de représentations) recensées dans cette étude.

■ ratios de revenus:

Ces ratios permettent de comparer les sources de revenus des compagnies et des artistes en tournée. Alors que le Tableau 3 présentait la répartition des revenus en pourcentage, par discipline, le tableau

suivant indique la moyenne des recettes propres²² par tournée et par représentation:

Tableau 16 : RATIOS DES RECETTES PROPRES								
par tournée et par représentation (en dollars constants de 1993)								
Années	Danse		Musique		Théâtre		Total	
	Recettes propres		Recettes propres		Recettes propres		Recettes propres	
	par tourn.	par représ.	par tourn.	par représ.	par tourn.	par représ.	par tourn.	par représ.
1985-86	62 973	4 676	18 316	1 643	78 978	2 275	45 224	2 412
1986-87	89 814	8 503	23 464	1 949	30 742	1 075	36 512	2 050
1987-88	78 818	5 506	27 438	2 348	66 017	1 899	54 355	2 527
1988-89	105 324	8 304	44 533	4 327	37 289	1 116	51 740	2 438
1989-90	143 891	8 464	27 914	2 087	45 483	1 378	56 731	2 448
1990-91	104 620	9 721	24 300	2 869	48 187	1 396	47 896	2 590
1991-92	69 305	7 932	17 692	1 849	29 911	1 034	30 037	1 847
1992-93	52 560	5 289	10 899	1 195	40 002	1 659	26 111	1 816

Le Tableau 16 illustre la hausse de la moyenne des recettes propres des tournées de danse jusqu'à la saison 1989-1990, puis son déclin à un niveau inférieur à celui de la première année recensée dans cette étude. La baisse des recettes propres par représentation a été causée par une baisse d'assistance par représentation, comme il a déjà été mentionné, et sous-tend une baisse des cachets payés aux compagnies (ou des prix de billets dans le cas des activités autopréésentées).

Pour ce qui est de la musique, la moyenne des recettes propres a atteint un sommet en 1988-1989, grâce entre autres à la tournée de l'Orchestre symphonique de Montréal. La baisse constante des recettes propres par tournée depuis 1989-1990 et le déclin ultérieur des recettes propres par représentation sont attribuables à la réduction des tournées

²² Les recettes propres incluent toutes les recettes tirées des représentations, qu'il s'agisse de cachet garanti, d'une partie des recettes des guichets ou de recettes provenant d'une auto-présentation.

des grands orchestres et des maisons d'opéra ces dernières années et à la présence croissante des groupes de jazz et de folk.

La fluctuation des recettes propres du théâtre s'explique par la présence accrue de compagnies pour jeunes publics lors de certaines saisons. Les tournées d'envergure du Cirque du Soleil lors de la première saison et du Festival Shaw en 1987-1988, qui ont généré des recettes de guichet de plus d'un demi-million de dollars chacun, expliquent la montée en flèche des recettes propres au cours de ces années.

■ ratios de dépenses:

Les ratios de dépenses permettent de comparer par tournée la répartition des cachets versés aux artistes, des salaires des techniciens et des coûts techniques, des frais de transport et des indemnités journalières, ainsi que des frais de mise en marché et d'administration. Grâce à ces ratios, l'Office peut évaluer les dépenses de tournée en fonction de moyennes et percevoir les tendances particulières d'évolution des coûts. Nous n'avons pas encore établi ces ratios, contrairement à ce qu'a fait l'Australia Arts Council dans leur enquête sur les compagnies de tournée²³ en 1982, mais nous pensons que nos conclusions vont probablement ressembler aux leurs.

²³ Australia Council, *Performing Arts Touring*, North Sydney, New South Wales, Australie, 1985, p. 69.

Tableau 17 : ESTIMATION DES DÉPENSES DIRECTES TOTALES pour les tournées de 1982 (en dollars australiens de 1982)		
Type de dépenses	\$ australiens	%
Personnel	6 040 000	29%
Hébergement et indemnités journalières	3 560 000	17%
Transport	2 585 000	13%
Promotion et publicité	3 646 000	18%
Théâtre et autres dépenses	4 663 000	23%
Total	20 494 000	100%

Ces ratios de dépenses servent d'outils pour évaluer les dépenses en personnel et, par ricochet, les gains ou pertes de productivité au cours des années. Nous sommes toutefois d'avis que la stagnation de la productivité en arts d'interprétation, que Baumol et Bowen²⁴ décrivent comme un «écart croissant entre les revenus et les dépenses», fasse l'objet de recherche et d'analyse plus poussées les activités de tournée.

Comme Samuel Schwartz le mentionne dans son ouvrage *Output in the Performing arts: an elusive concept*²⁵, la thèse que soutiennent Baumol et Bowen est axiomatique; elle ne s'applique toutefois qu'à la même pièce ou production, non aux différentes productions ou modes de présentation. Comme les tournées ne constituent qu'une partie des activités des compagnies d'art d'interprétation, une conclusion différente pourrait se dégager au niveau de la productivité des spectacles en tournée. Puisqu'il est impossible de recenser de façon précise un gain ou une perte de productivité en fonction des ratios de dépenses, nous

²⁴ William J. Baumol et William G. Bowen, *Performing arts: the economic dilemma*, Twentieth Century Fund, New York, 1966, p. 147.

²⁵ Samuel Schwartz, *Output in the Performing arts: an elusive concept*, dans *Economic Efficiency of the performing arts*, Association for Cultural Economics, The University of Akron, 1987, p. 12.

avons établi une mesure générale, soit un écart entre les revenus et les dépenses spécifiques aux activités de tournée.

■ **écart entre les revenus et les dépenses:**

Le tableau suivant établit la différence entre la moyenne des coûts et celle des recettes propres par représentation:

Tableau 18 : ÉCART ENTRE LES REVENUS ET LES DEPENSES ²⁰ par représentation (en dollars constants de 1993)				
Années	Danse	Musique	Théâtre	Toutes les disciplines
1985-86	-7 738	-2 003	-1 215	-2 342
1986-87	-9 487	-2 056	-914	-2 082
1987-88	-5 471	-6 518	-987	-2 786
1988-89	-7 972	-5 060	-730	-2 261
1989-90	-7 779	-3 063	-1 239	-2 466
1990-91	-8 115	-3 223	-1 213	-2 365
1991-92	-9 778	-2 391	-1 319	-2 337
1992-93	-9 964	-1 832	-1 128	-2 129

Si l'écart moyen pour l'ensemble des disciplines a fléchi depuis la saison 1989-1990, on peut en attribuer la cause à des facteurs liés à chacune des disciplines. Les compagnies de danse ont vu cet écart s'accroître par suite d'une baisse du nombre de représentations en tournée, alors que les coûts de transport sont restés les mêmes. Qui plus

²⁰ Comme l'écart entre les revenus et les dépenses est la différence entre les coûts moyens d'une représentation en tournée et la moyenne de ses recettes propres, bon nombre de sources de revenus (commandites, subventions provinciales, ventes d'articles promotionnels, etc.) qui s'ajoutent à la subvention de l'Office des tournées, peuvent compenser la perte de revenus.

est, bon nombre de compagnies de danse ont pris l'habitude d'inscrire leurs coûts de préproduction dans leurs budgets, ajoutant ainsi à la tournée le coût des répétitions, jadis absorbé par les subventions de fonctionnement, présentement à la baisse.

Pour ce qui est des formations musicales, la multiplication des groupes de jazz et de folk subventionnés à la tournée explique la baisse de l'écart entre les revenus et les dépenses; ces groupes comptent plus souvent sur la vente d'articles promotionnels, comme les disques compacts et les cassettes, pour accroître leurs recettes lors des tournées. Quant au théâtre, le fléchissement de l'écart en 1988-1989 s'explique par le très grand nombre de compagnies pour jeunes publics en tournée cette année-là. Pour les quatre dernières saisons, cet écart s'est stabilisé.

Conclusion

Les diverses mesures de succès examinées dans cette étude ont leurs limites:

- Elles peuvent être utiles pour recenser les tournées subventionnées au Canada, mais leur rapport avec l'ensemble des tournées n'a pas été établi. Cette opération exigerait des relevés plus complets sur les tournées de la part de Statistique Canada ainsi qu'un examen régulier des activités de diffusion par les provinces et les associations de diffuseurs; l'Office devrait recueillir aussi des données sur l'assistance moyenne pour chaque discipline dans chaque région. Ainsi, l'on pourrait comparer les chiffres de l'Office à ceux de Statistique Canada et analyser si notre contribution stabilise certains marchés et en développe d'autres. De plus, l'on saurait si notre action contribue à augmenter la diffusion d'un plus grand nombre d'artistes et à accroître leur public.
- L'analyse statistique n'est pas ventilée par régions et ne tient pas compte des grandes disparités économiques et démographiques entre les

provinces canadiennes. Une analyse géographique des activités de tournée, selon la taille des régions urbaines et rurales et selon le genre de représentations (diffusion régulière, festival; etc.) constituerait un outil de première importance pour l'analyse des marchés et de la diffusion des produits culturels. Un calendrier informatisé des tournées et des projets de tournée pourrait également augmenter l'impact et l'ampleur des tournées.

- Les informations déjà recueillies ne sont pas accessibles à tous les utilisateurs potentiels; ainsi, un relevé continu des cachets dans l'ensemble du Canada serait aussi utile aux artistes qu'aux diffuseurs; la mise à jour de cette information sur les cachets aurait pour effet de maintenir et d'accroître la concurrence, de renforcer l'auto-réglementation des marchés et de prévenir les prix excessivement bas.

Même si ces mesures quantitatives peuvent améliorer les activités de tournée en donnant plus d'information, elles ne nous permettent pas de saisir les raisons les plus importantes pour encourager les activités de tournée: elles ne tiennent pas compte des spectateurs individuels, de leur enrichissement culturel et social, elles ne reflètent pas l'enrichissement résultant des échanges entre les artistes ou entre les tendances artistiques, et elles ne montrent pas l'impact social des échanges culturels entre les différentes régions canadiennes.

Même si ces mesures ne font pas ressortir les résultats de nature plus qualitative des tournées, elles peuvent cependant s'avérer des instruments efficaces pour mettre en oeuvre et améliorer une stratégie de décentralisation culturelle dans un pays aussi vaste et peu peuplé que le Canada. L'élaboration de tels outils est une composante essentielle du mandat de l'Office des tournées en matière d'information; en s'ajoutant au soutien financier et aux services offerts par l'Office, ces outils visent à permettre aux Canadiens de toutes les régions d'accéder à des spectacles de qualité.

En favorisant ainsi les activités de tournée, ces instruments permettent aux artistes de progresser au contact de publics divers; ils contribuent au développe-

ment du milieu artistique grâce aux échanges spontanés et aux interactions que suscitent les tournées ainsi qu'à la diversification et à l'élargissement du public en mettant celui-ci en contact avec un plus grand nombre et une plus grande diversité de produits culturels.

ANNEXE 1Liste des artistes et compagnies de danse en tournée, par année**1985-1986**

Alberta Ballet Company
A. Wyman Dance Theatre
Ballets Jazz de Montréal
Dancemakers
Danny Grossman Dance
Dena Davida/Louise Parent
Festival Int. Nouv. Danse
Grands Ballets Canadiens
LaLaLa Human Steps
Ballet National du Canada
Royal Winnipeg Ballet
Tom Stroud
Menaka Thakkar
Theatre Ballet of Canada
Julie West

1986-1987

Boucher/Hardy
Debbie Brown
Contemporary Dancers
Dancemakers
Formolo Dance Association
Terrill Maguire
Montanaro Dance
Miryam Moutillet
Ballet National du Canada
The Royal Winnipeg Ballet
Pierre-Paul Savoie
Theatre Ballet of Canada
Toronto Dance Theatre
Toronto Independent Dance

1987-1988

Alberta Ballet Company
Conrad Alexandrowitch
Ballet British Columbia
Ballets Jazz de Montréal
Susan Cash
Cie de danse Jo Lechay
Desrosiers Dance Theatre
Groupe de la Place Royale
Danny Grossman Dance Cie.
Grands Ballets Canadiens
LaLaLa Human Steps
Dulcinea Langfelder
Jo Leslie
Montanaro Dance
National Ballet of Canada
Repertory Dance Cie Can.
Special Delivery Moving Th.
Menaka Thakkar
Theatre Ballet of Canada

1988-1989

Anna Wyman Dance
Ballet British Columbia
Ballets Jazz de Montréal
Marie Chouinard
Danny Grossman Dance Co.
Danse-Cité inc.
Fortier Danse Creation
Grands Ballets Canadiens
Margie Gillis Dance Found.
Mascall Dance
Montanaro Dance
National Ballet of Canada
O'Vertigo Danse
Pierre-Paul Savoie Danse
Randy Glynn Dance Project
Royal Winnipeg Ballet
Tangente Danse Actuelle
Toronto Dance Theatre

1989-90

Ballet British Columbia
Les Ballets Jazz de Montréal
Création Isis
Dulcinea, Langfelder
Randy Glynn Dance Project
Grands Ballets Canadiens
Groupe Danse Partout Inc.
Kokoro Dance
La La La Human Steps
Lola MacLaughlin Dance
Judith Marcuse Dance Co.
Montanaro Dance
National Ballet of Canada
Les Productions Ram-16
Royal Winnipeg Ballet
Pierre Paul Savoie Danse
Toronto Dance Theatre

1990-91

Alberta Ballet
Conrad Alexandrowicz
Peggy Baker
Les Ballets Jazz de Montréal
Dancecorps
Danny Grossman Dance
Desrosiers Dance Theatre
EDAM Performing Arts Society
Fortier Danse-Création
Grands Ballets Canadiens
Julie West Dance Found.
Jumpstart Performance Society
Judith Marcuse Dance Co.
Karen Jamieson Dance Co.
Marta Marta Danse
Mascall Dance
National Ballet of Canada
O'Vertigo Danse Inc.
Pierre Paul Savoie Danse
The Royal Winnipeg Ballet
Toronto Dance Theatre

1991-92

Alberta Ballet
Ballet British Columbia
Dancemakers
Desrosiers Dance Theatre
Fondation Jean-Pierre Perreault
Fujiwara Dance Inventions
Gina Lori Riley Dance Ent.
Grands Ballets Canadiens
Isabelle van Grimde
Judith Marcuse Dance Co.
Karen Jamieson Dance Co.
Lola MacLaughlin Dance
MC2 Extase Inc.
Montanaro Dance
National Ballet of Canada
O'Vertigo Danse Inc.
Pierre-Paul Savoie Danse Inc.
Randy Glynn Dance Project
Royal Winnipeg Ballet

1992-1993

Alberta Ballet
Ballet British Columbia
Canada Dance Festival
Création-danse Lynda Gaudreau
Dancemakers
Fortier Danse-Création
Grands Ballets Canadiens
Judith Marcuse Dance Company
Jumpstart
Kala Nidhi Fine Arts of Canada
Kokoro Dance
Mascall Dance
Susan McKenzie
Montréal Danse
Royal Winnipeg Ballet
Toronto Dance Theatre

ANNEXE 2

Liste des artistes et compagnies de musique en tournée, par année1985-86

Anagnoson/Kinton
Ensemble Arion
Holly Arntzen
Sandra Beech
BIM
Les Bûcherons
Canada Opera Piccola
Lawrence Cherney
De Camera
David Young Trio
Elmer Gill & All that Jazz
The Gents
Paul Hann
Peter Hannan
Haydn Trio
Jim Galloway Quartet
Davis Joachim
Kraft & Company
Lontano
Rita MacNeil
Morgan/Best
Carrol McLaughlin
Oxford String Quartet
Purcell String Quartet
Joel Quarrington
Quintessence
Répercussion
Garnet Rogers
Marie-Josée Simard
Elmer Iseler Singers
Tafelmusik
Tamarack, Guelph
Tapestry Singers
Tudor Singers
Toronto Consort
Touch of Brass
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Wind Trio
York Winds
George Zukerman

1986-87

Ensemble Anonymus
Anagnoson & Kinton
April & Susan
Bill Smith, Ensemble
Borschel/Neff/Holliston
La Bottine Souriante
The Brass Band
Canadian Opera Co. Ensemble
Cecilian Ensemble
Current Figures Ensemble
Dena Davida/Louise Parent
Duo Seraphim
Dyad
Ensemble Arion
Faith Nolan
Figgy Duff
John Grew
Hagood Hardy
Paul Hann
Heather Bishop
Kaldor & Bim
Kim & Jerry Brodey
Jon Kimura Parker
Moe Koffman
Lawrence Cherney
Joan MacIsaac
Maurice Paquin
Carrol McLaughlin
Murray McLaughlin
Rita McNeil
Lubomyr Melnyk
New World Consort
Gilbert Parent
Primadonna
Productions Chardon Inc.
Purcell String Quartet
Ron Paley Big Band
Quintessence
Garnet Rogers
Sandra Beech
André Savoie
Robert Silverman
Marie-Josée Simard
Tapestry Music Theatre
Touch of Brass
Tudor Singers
Bill Usher
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Wind Trio

1987-88

Paul Bempéchat
Boccherini Quartet
Kim & Jerry Brodey
Edmund Brownless
Canadian Piano Trio
Angela Cheng
Chilingirian String Quartet
Bruce Clausen
Esprit Orchestra/SMCQ
Forrester/Landry/Laplanche
The Gents
Great Lakes Quintet
Paul Hann
Hannaford Street Silverband
Davis Joachim
Valerie Kinslow
Carrol McLaughlin
New World Consort
Oxford String Quartet
Jon Kimura Parker
Peter Leitch Trio
Joelle Rabu
Rare Air
Serenissima
Tafelmusik
Toronto Symphony
Touch of Brass
Tudor Singers
Bill Usher
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Wind Trio
David Young

1988-89

Alberta Baroque Ensemble
Ensemble Anonymus
Arraymusic
Canadian Opera
Company Ensemble (2)
Les Coucous Bénévoles
Current Figures
Lorraine Desmarais
Bill Smith Ensemble
Elmer Iseler Singers
Ensemble Claude-Gervaise
Ensemble Vocal Tudor
Mary Lou Fallis
Allan Fast
Figgy Duff
Forrester, Landry, Laplanche
Graeme Kirkland and the Wolves
Paul Hann
Hugh Fraser Quintet
I Musici de Montréal
Jane Bunnett Quintet
Jean Beaudet Quartet
Karen Young/Michel Donato
Kim & Jerry Brodey
Michel Lemieux
Lunar Adventures
Manteca
Loreena McKennitt
Norbert Kraft/Bonnie Silver
Orchestre Symph. de Montréal
Jon Kimura Parker
Joelle Rabu
Randy Raine-Reusch
Robert Minden Ensemble
Robert Silverman
Norman Stanfield
Tafelmusik
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Wind Trio
Nancy White

1989-90

Ensemble Anonymus
Bruit TTV
Calgary Opera
Association
Calgary Phil. Orchestra
Lawrence Cherney
Denny Christianson Big
Band
Elmer Iseler Singers
Ensemble Arion
Evergreen Gamelan
Mary Lou Fallis
F. MacPherson Quart.
Great Lakes Brass
Paul Hann
Hugh Fraser Quintet
Jeff Johnston Quartet
Connie Kaldor
Manteca
Loreena McKennitt
Eric Nagler
New Concert Theatre
Nexus
Répercussion
Robert Minden Ens.
Robin Shier Quintet
Garnet Rogers
Symphony Nova Scotia
Tafelmusik
Tudor Singers
Tuyo
Vancouver Ch. Choir
Vancouver Wind Trio
Young & Donato

1990-91

Anagnoson & Kinton
Ang. Dubeau/Al. Lagoya
Appleyard/Koffman
Arraymusic
Banff Centre
Salome Bey
Bill Clark Sextet
Brass Roots
Brian Dickinson Quintet
Canadian Opera Company
Lawrence Cherney
Duck Soup
Elmer Iseler Singers
Ensemble Arion
Ensemble Claude-Gervaise
Éric Lussier & Janet Scott
Mary Lou Fallis
Allan Fast
Stephen Fearing
Flying Bulgar Klezmer
Don Freed
Garbo's Hat
Les Granules
Great Lake Brass
J.-F. Denis/C. Schryer
J. Vanasse/P. St-Jak
Jeff Johnston Quartet
Kim and Jerry Brodey
K. Young/M. Donato
Lunar Adventures
Loreena McKennitt
Mike Murley Quartet
Moreen Meriden
New Toronto Consort
North. Organic Mus. Assoc.
Orchestre I Musici
Orchestre Symph. de Montréal
Jon Kimura Parker
Paul Cram and Lisle Ellis
Paul Plimley/Lisle Ellis
Piccinini/Kortgaard
Répercussion
Garnet Rogers
Rolland/Hamelin
Space Trio
Tafelmusik
Lucie Blue Tremblay
Trio Lyrika
Trio Mio
Unity Records
Vancouver Ch. Choir

1991-92

Anagnoson & Kinton
Richard Armin
Arsenal à musique
Babayaga
Robert Bardston
Victor Bateman
Willie P. Bennett
Bourne and MacLeod
Bradyworks
Calgary Philharmonic Society
Lawrence P. Cherney
Creatures of Habit
Andrew Dawes
Lorraine Desmarais
Don Thompson Quartet
Elmer Iseler Singers and
Amadeus Ensemble
Elsenstadt Baryton Ensemble
Four the Moment
Glass Orchestra
James Keelaghan Trio
Jane Bunnnett Quintet
JazFX
Keane/Reitzenstein
Michael Kim
André Laplante
Lenny Solomon Trio
Loose Gypsies
Lonely Universe
Manitoba Opera Association
Manteca
Loreena McKennitt
Kevin McMillan
Lubomyr Melnyk
Marina Piccinini
Michel Lemieux
Morel - Nemish
Musick Fyne
Muthulakshmi Ranganathan
N.O.M.A.
Nexus
New Orleans Connection
Nouvel Ensemble Moderne
Orchestre I Musici
Picardi Theatre
Rankin Family Band
Répercussion
Rob Frayne/Chris McCann
Robert Minden Ensemble
Sound Pressure
Space Trio
St. Lawrence String Quart. (2)
Daniel Swift
Tafelmusik
Time Warp
Trip Lyrika
True Stories
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Wind Trio

1992-93

Anagnoson & Kinton
Arraymusic
Arsenal A Musique
Barry Elmes Quintet
Bergeron/Fast
Bernie Senensky Septet
Bourne and MacLeod
Bruce Nielsen Quartet
James Campbell
Chelsea Bridge (2)
Lawrence Cherney
Claudel String Quartet
Coucous Bénévoles
Daniel Janke Quartet
Teresa Doyle
Elmer Iseler Singers
Ensemble Claude Gervaise
Mary Louise Fallis
Flying Bulgar Klezmer Band
François Houle Et Cetera
Hemispheres Music Projects
Brian Hughes
James Keelaghan's Trio
J. Parker and M. Beaver Duo
Jeff Johnston Quartet
Beverley Johnston
John Stetch Quartet
Connie Kaldor (2)
Kieran Overs Quintet
Kevin Dean Quintet
Lennie Gallant Band
Lorraine Desmarais Quartet
Eileen McGann (2)
Manigance
Micheal Gauthier Quartet
Mike Murley Quartet
Cathy Miller
Lee Pui Ming
Brian Murphy
N. Marshall Villeneuve Sextet
Orchestre I Musici
Orchestre de Chambre McGill
Paul Plimley Quartet
Ad Vieille Que Pourra
Richard Raymond
Robin Shier Quintet
Garnet Rogers
Shauna Rolston
Sheppard/Lanza
Symphony Nova Scotia
Tafelmusik
Tamarack
Trio Lyrika
Trio Michel Ratté
Trio Mio (2)
UHF
Upstream
Vancouver Chamber Choir
Vancouver Opera Association

ANNEXE 3

Liste des artistes et des compagnies de théâtre en tournée, par année**1985-86**

Arts Club Theatre
Boîte à Popicos
Cascade Theatre Company
Chysta Productions
Le Cirque du Soleil
Coopérative l'Escaouette
Green Thumb Theatre
Kaleidoscope Theatre
Lampoon Puppettheatre
Mermaid Theatre
Mime Company Unlimited
Neptune Theatre
Les Productions F. Flamand
Rag & Bone Puppet The.
Second City
La Seizième
Sheila's Brush
Théâtre de Carton
Théâtre du Nouvel-Ontario
Théâtre Parminou
Théâtre de Quartier
Trickster
La Troupe Circus (2)

1986-87

Arete Phys. Comedy Troup
l'Arrière-Scène Cie de théâtre
Arts Club Theatre
l'Aubergine de la Macédoine
Bob Bassin
Boîte à Popicos
Carousel Theatre Company
Cascade Theatre
Codco
Green Thumb Theatre
I.C.T. Performing Group
L'Illusion Théâtre
Jest In Time Theatre
Kaleidoscope
Mermaid Theatre
Mime Unlimited
Robert Morgan
Mulgrave Road Co-Op The.
Omnibus
Puppetmongers Powell
Lee Saunders
Second City Touring Co.
Tarragon Theatre
Théâtre Cabano
Theatre Centre
Théâtre des Confettis
Théâtre de la Dame de Coeur
Théâtre de la Marmaille
Théâtre du Nouvel-Ontario
Théâtre le Carrousel
Théâtre Populaire d'Acadie
Theatre Public
Théâtre du Sang Neuf
Théâtre de la Vieille 17
Troupe Circus
Video Cabaret International
Wonderbolt

1987-88

Arete Physical Com. Troup
Arts Club Theatre
Blyth Festival
Boîte à Popicos
Bob Bossin
Carousel Theatre
Cascade Theatre
Le Cercle Molière
Green Thumb Theatre
Headlines Theatre Company
L'Illusion Th. Marionnettes
Jest In Time Theatre
Kaleidoscope
Pepper Kaminoff
Mermaid Theatre
Mime Omnibus
Native Earth Perf. Arts
Nephesh Theatre Company
Donald Poliquin
Shaw Festival
The Ship's Co. Theatre
Sudbury Theatre Centre
Théâtre le Carrousel
Théâtre de Carton
Théâtre l'Escaouette
Théâtre français de Toronto
Théâtre de la Marmaille
Théâtre New Brunswick
Théâtre Parminou
Theatre Public
Théâtre de Sang Neuf
Théâtre La Seizième
La Troupe Circus
The Winter Olympic Show

1988-89

Arts Club Theatre
L'Aubergine de la Macéd.
Boîte À Popicos
Ronnie Burkett Theatre
Canadian Content Inc.
Caravan Stage Company
Carousel Theatre
Cascade Theatre
Cirque Alexander
Crow's Theatre
Douglas Beattie Theatrical
Dramaworks Theatre
Dynamo Théâtre
Gélinas/Oligny
Green Thumb Theatre
La Grosse Valise
L'Illusion Théâtre
Jest in Time Theatre
Kaleidoscope
Lampoon Puppettheatre
Magnus Theatre
McClure
Mermaid Theatre
The Mousetrap
Paul Gaulin's Moebius
Quest Theatre (2)
Rag and Bone Puppet Th.
David Roche
Rough Theatre
Second City Touring Co.
La Seizième
Sudbury Theatre Centre
Théâtre de Carton
Theatre Centre
Théâtre des Confettis
Theatre Direct
Théâtre L'Escaouette Ltée.
Theatre Kaze No Ko
Le Théâtre de la Marmaille
Théâtre de l'Oeil
Théâtre le Carrousel
Théâtre Parminou
Théâtre de Quartier
Théâtre Repère
Théâtre Réplique 15
Théâtre du Sang Neuf
Théâtre Sans Fil
Le Théâtre de la Vieille 17
T. Kubinek / Circus Shmirkus

1989-90

Arts Club Theatre
 L'Aubergine de la Macédoine
 Blyth Festival
 Boîte à Popicos
 Carbone 14
 Carousel Theatre
 Catalyst Theatre
 Le Cercle Molière
 Coad Canada Puppets
 Company of Sirens
 Dynamo Théâtre
 Green Thumb Theatre
 Headlines Theatre Co.
 L'Illusion Théâtre
 Jest in time Theatre
 Kaleidoscope
 Magnus Theatre
 Manitoba Theatre Centre
 Mermaid Theatre
 Albert Millaire
 Nightcap Productions
 Nightwood Theatre
 Pepper Kaminoff
 Small Change Theatre
 Sudbury Theatre Centre
 Theatre Beyond Words
 Théâtre Bouches Décousues
 Théâtre de Carton
 Théâtre des Confettis (2)
 Théâtre du Gros Mécano
 Théâtre Le Carousel
 Theatre Network
 Le Théâtre du Nouvel-Ontario
 Théâtre de l'Oeil
 Théâtre Parminou
 Théâtre Petit à Petit
 Théâtre Populaire d'Acadie
 Théâtre Repère
 Le Théâtre du Sang Neuf
 Théâtre la Seizième
 Wonderbolt Circus Prod.

1990-91

Arts Club Theatre
 L'Avant-Pays Marionnettes
 Boîte à Popicos
 Canadian Content Theatre
 Carbone 14
 Carousel Theatre
 Cascade Theatre
 Le Cercle Molière
 Company of Sirens
 Corey and Wades Playhouse
 De-Ba-Jeh-Mu-Jig Theatre
 Dynamo Théâtre
 Peter Froehlich
 Green Thumb Players
 Gryphon Theatre
 Headlines Theatre Co.
 Jest in Time Theatre
 Kaleidoscope (2)
 David MacLean
 Magnus Theatre (2)
 Maritime Marionettes
 Mermaid Theatre of NS
 Nightcap Productions
 Ray & Bone Puppet Theatre
 Theatre Beyond Words
 La Théâtre du Gros Mécano
 Théâtre la Grosse Valise
 Théâtre Momentum
 Théâtre de l'Oeil
 Théâtre Le Carousel
 Théâtre Petit à Petit
 La Théâtre Pop. d'Acadie
 Théâtre de Quat'Sous
 Théâtre Repère
 Le Théâtre du Sang-Neuf
 Theatre Smith-Gilmour
 Le Théâtre du Trillium
 La Troupe de la Seizième
 Wonderbolt Circus Productions
 Inc.
 W.P. Puppeteers

1991-92

Axis Mime Theatre
 Blyth Festival
 Canadian Content Theatre
 Carousel Theatre
 Le Cercle Molière
 Crow's Theatre
 Dynamo Théâtre
 Etablissements, Astle,
 Caffonnette, Limbos
 Fest. de Th. des Amériques
 Firehall Theatre Society (2)
 Green Thumb Theatre
 La Grosse Valise
 Imago Theatre
 Jest in Time Theatre
 Kaleidoscope
 Magnus Theatre
 Maison Théâtre
 Manitoba Th. for Y. People
 Mermaid Theatre
 Mulgrave Road Co-op
 Northern Light Theatre
 Pennarus Primus Laboratory
 Special Delivery Moving
 Stephenville Festival
 Sudbury Theatre Centre
 Tarragon Theatre
 Théâtre de l'Aubergine
 Théâtre de Carton
 Théâtre des Confettis (2)
 Théâtre Le CarouselThéâtre
 L'EscaouetteThéâtre de la
 Marmaille
 Théâtre du Nouvel-Ontario
 Théâtre Petit à Petit (2)
 Théâtre Repère
 Théâtre du Sang Neuf
 Théâtre de la Seizième
 Théâtre de la Vieille 17
 Voxtrout
 Youtheatre

1992-93

Arts Club Theatre
 Axis Mime Theatre
 L'Avant-Pays Marionnettes
 Bluff Productions
 Carbone 14
 Carousel Players
 Company of Sirens
 David Craig
 De-Ba-Jeh-Mu-Jig Theatre
 Les Deux Mondes (2)
 Etablissements Astle,
 Caffonnette, Limbos
 Green Thumb Theatre Ground
 Zero Productions
 Headlines Theatre Co.
 Jest in Time Theatre
 Kaleidoscope Theatre
 Margo Kane
 Magnus Theatre
 Manitoba Th. for Y. People
 Mermaid Theatre of NS
 Mulgrave Road Co-op
 Obscure
 One Yellow Rabbit
 Pas Cultural Exchange Arts
 Primus Theatre
 Théâtre le Clou
 Théâtre des Confettis
 Theatre Direct
 Théâtre de la Marmaille
 Théâtre du Nouveau Monde
 Théâtre de l'Oeil
 Théâtre Petit à Petit (3)
 Théâtre de Quartier
 Théâtre du Sang Neuf
 Théâtre la Seizième
 Théâtre de la Vieille 17
 Time Productions (2)
 Les Tournées Jean Duceppe
 Vox Théâtre
 Gordon White

Patrick Schmitt

Le Clown noir

Stratégies de représentation et développement d'une culture majoritaire dans une Amérique d'avant la guerre de Sécession¹

À la veille de la guerre de Sécession, les États-Unis formaient une nation dont la culture (blanche) majoritaire, tant au Nord qu'au Sud était inextricablement aux prises avec l'«institution particulière» de l'esclavage. Dans les décennies précédant la guerre, l'expression culturelle américaine était pour une large part directement aux prises avec la question de l'esclavage, généralement sous la forme soit d'un appui manifeste soit d'une opposition formelle. À ce qu'il semble, cependant, aussi bien les tenants de l'abolition que du maintien de l'esclavage basaient en grande partie leur discours sur un même ensemble de présomptions profondément enracinées concernant la nature des Africains amenés de force et de leurs descendants qui firent souche dans le «Nouveau Monde» (Abraham 1982,65; Dabydeen 1985, 45).

Ces présomptions ressortissaient à de nombreuses sources dans la longue histoire du groupe de blancs d'origine européenne qui se nommaient eux-mêmes Américains. Des érudits ont avec assurance fait remonter la chronique des présomptions européennes (anglaises particulièrement) au sujet de la négritude au début du second millénaire de l'ère chrétienne, et ont même évoqué des racines encore plus éloignées (Cowhig 1985, 3-4; Hatch 1991, 17). S'est avérée

¹ Cet article est la traduction d'un extrait des Actes du colloque «Theatre in the Antebellum South», parus dans *Theatre Symposium; a Journal of the Southeastern Conference*, vol. 2, the University of Alabama Press, 1994, p. 74-81.

particulièrement marquante dans cette histoire d'attitudes culturelles, tant en Angleterre qu'aux États-Unis, l'apparition de personnages noirs dans des pièces de théâtre écrites et, pour la plupart, interprétées par et pour des blancs. Ces personnages noirs ont souvent joué un rôle d'importance particulière dans l'élaboration des concepts de la majorité à l'endroit des noirs. À leur propre époque (et encore aujourd'hui dans la nôtre), les théâtres étaient des lieux d'expression et d'activité culturelle intenses; non seulement reflétaient-ils les conceptions contemporaines de la majorité à l'endroit des noirs, mais encore suscitaient-ils et infléchissaient-ils la formation de telles attitudes².

La très grande majorité de ces personnages noirs étaient des «stéréotypes», aussi bien dans le sens où, à l'instar de nombreux personnages du théâtre occidental, ils étaient de type générique, avec des antécédents non équivoques dans des ouvrages antérieurs, que dans le sens où ils étaient davantage confinés à un nombre extraordinairement infime d'ensembles de traits strictement délimités. Dans la dramaturgie et le théâtre américains, les historiens ont relevé l'apparition de six types de noirs ou plus, ainsi qu'une prolifération concomitante de sous-types et de variantes (Hatch 1991, 22-25). Il y a cependant un stéréotype en particulier — celui du clown noir — qui se distingue des autres. Ce type était virtuellement omniprésent dans la culture majoritaire d'avant la guerre de Sécession, et n'a cessé jusqu'à nos jours d'infléchir l'évolution des perceptions de la majorité à l'endroit des noirs. Vers 1861, soit moins d'un siècle après son apparition, on pouvait aisément retracer le clown noir au théâtre, dans les spectacles de ménestrels (chanteurs et musiciens blancs déguisés en noirs), les pièces en un acte, les romans, les journaux et les périodiques (Boskin 1986, 10-11).

Ce personnage, avec ses douzaines de variantes secondaires dans les divers médias, constituait ce qui a probablement été la première stratégie de représenta-

² Pour un exemple récent d'étude qui suit à la trace le lien complexe entre les représentations et les conditions réelles touchant la race dans la culture majoritaire américaine d'avant la guerre de Sécession, voir Roach 1992.

tion des noirs — particulièrement les hommes noirs — de la part de la culture majoritaire (McCullough 1962, 23-24). Et sans aucun doute, l'une des principales fonctions culturelles du clown noir à cette époque, comme des autres stéréotypes du noir, était d'aider à légitimer la culture de l'esclavage. (Mitchell 1967, 18; Abraham 1982, 64-65). Le personnage du clown noir devint dès lors l'un des principaux moyens par le biais desquels la culture euro-américaine en vint à «reconnaître» la présence des noirs en son sein. Comme il arrive parfois avec les stéréotypes en général, et les personnages de théâtre en particulier, ce stéréotype devint la *persona* qui tenait lieu d'interprète aux hommes et femmes réels auxquels il faisait référence; le clown noir devint un masque posé sur la figure des noirs américains par la culture de l'esclavage.

Ce qui confère une importance particulière à l'histoire du clown noir tient au fait qu'il tire apparemment son origine de la dramaturgie et du théâtre de son époque. Le personnage du clown noir a pris forme dans le creuset du théâtre anglo-américain du dix-neuvième siècle, et cette forme initiale du stéréotype servit de modèle aux versions subséquentes. Ainsi donc, les processus qui présidèrent à la genèse du clown influèrent-ils fortement sur la culture majoritaire américaine d'avant la guerre de Sécession, où ils eurent une incidence marquée sur la perception, et partant, sur le traitement des noirs de la part des blancs.

Il y a nombre de pièces justificatives sur l'occasion qui donna naissance au personnage du clown noir (Tasch 1971, 152-64). D'une manière assez frappante, ce personnage a pris forme non pas dans les colonies d'Amérique, où les noirs étaient relativement nombreux, mais en Angleterre, où ils ne l'étaient pas. Le premier clown noir à monter sur les planches le fit à Drury Lane en 1768 dans *The Padlock*, une pièce avec chant et musique présentée par David Garrick et signée par Isaac Bickerstaff, un dramaturge commercial qui avait écrit plusieurs pièces similaires à l'intention de Garrick et d'autres directeurs du théâtre londonien. L'«opéra» de Bickerstaff, inspiré d'un roman de Cervantes (*El celesto extremeño*), était une comédie romantique tout à fait conventionnelle de l'époque; en effet, la tradition européenne à laquelle cette pièce s'apparente si fortement peut aisément être suivie à la trace jusqu'à la Renaissance et aux accents de la *commedia* aussi bien *erudita* que *dell'arte*. L'amant, par exemple, a pour nom

Léandre, les deux personnages féminins font une harmonieuse paire d'ingénue et de servante/confidente, et le soi-disant amoureux sur le retour est un remarquable émule de Pantalon. La *commedia* elle-même, bien sûr, remonte à des prédécesseurs plus éloignés, et par conséquent, c'est dans les comédies de Térence et de Ménandre qu'il faut chercher les plus anciens antécédents de la pièce de Bickerstaff. Autrement dit, *The Padlock* est une pièce qui s'inscrit incontestablement à l'intérieur d'une longue tradition dramatique.

L'œuvre de Bickerstaff n'avait, pour se distinguer d'une myriade d'autres œuvres qu'une seule et unique caractéristique: la personnalité de Mungo, un «esclave nègre» (Bickerstaff 1981, 7), le premier clown noir de théâtre. Et c'est l'unique présence de Mungo qui a empêché l'œuvre de sombrer dans un oubli par ailleurs bien mérité. Grâce à Mungo, l'œuvre de Bickerstaff a joui d'une remarquable faveur à ses débuts londoniens, et fut presque immédiatement présentée par la suite aux États-Unis. Le public aussi bien que les artistes réussirent à maintenir l'engouement pour la pièce pendant plus de soixante-quinze années après sa première présentation. Mungo fut interprété dans la mise en scène originale de Garrick par le comédien et auteur de chansons britannique Charles Dibdin, qui joua le rôle maquillé de noir avec des intonations antillaises. Mais le comédien fit plus qu'offrir une vigoureuse prestation pour «camper» le personnage. Mungo avait d'abord été conçu par Bickerstaff comme un serviteur comique conventionnel. Dibdin, toutefois, était allé aux Antilles, et il proposa de modifier le rôle en celui d'un «esclave nègre». Bickerstaff réécrivit donc le rôle, et Dibdin l'interpréta à Londres avec un remarquable succès. Aux États-Unis, la compagnie Hallam/Douglass reprit rapidement la pièce, et Lewis Hallam fils joua le rôle avec un succès égal, sinon supérieur à celui de Dibdin.

L'historien de théâtre américain George Seilhamer fit observer concernant l'interprétation de Hallam que le comédien «excellait à incarner Mungo en grande partie pour avoir mené en Jamaïque et dans les colonies une étude sur le personnage et sur le dialecte nègres» (1968, 1:249-50). Le rapport aux Antilles commun à Hallam et Dibdin soulève une importante question: quelle était l'origine de Mungo? En d'autres termes, quels éléments importants ont concouru à la genèse du personnage? Au cours des dix-huitième et dix-neuvième siècles,

et même fort avant au cours du vingtième, l'un des dogmes de la culture majoritaire américaine voulait que le clown noir soit à quelque niveau fondamental un portrait fidèle, captant l'essence d'au moins une facette de la véritable situation des noirs; tant Dibdin que Hallam, par exemple, furent félicités pour l'exactitude du dialecte utilisé dans leur interprétation de Mungo.

Mais nombre d'historiens, particulièrement au cours du vingtième siècle, n'ont trouvé rien d'autre qu'une vague ressemblance entre Mungo et les serviteurs noirs «réels» de l'époque. Lofton Mitchell, par exemple, a soutenu que Mungo était «un clown profane d'une douteuse exactitude» (19567, 16). Et vraiment, toute représentation mimétique de ce personnage semble avoir été moins le résultat d'une rigoureuse observation que l'effet d'un embrouillamini d'idées préconçues, de préjugés et de malentendus culturels de la part des blancs. Il est typique, par exemple, que les écrivains blancs de l'époque pouvaient difficilement établir une distinction entre personnes de couleur originaires de parties du monde radicalement différentes, confondant le Maure et l'Indien avec le Nègre et englobant divers groupes dans la grande catégorie des «Autres» à peau foncée (McCullough 1962, 122-23). Avec combien plus de succès les acteurs auraient-ils pu, en l'occurrence, dépeindre exactement les traits d'une espèce particulière de ces «Autres».

Si Mungo n'est pas fondamentalement un portrait représentatif, qui est-il? D'où est tiré ce clown noir, s'il n'est le véritable reflet des noirs eux-mêmes? À cet égard, le personnage de Mungo semble avoir été beaucoup plus redevable aux conventions des traditions dramatiques et théâtrales régissant l'écriture de Bickerstaff et l'interprétation des Dibdin et Hallam qu'à un quelconque processus de *mimesis*. Peter Tasch, biographe de Bickerstaff, faisait remarquer qu'«avant Mungo, il y avait eu des personnages de serviteurs maltraités exécrant leurs maîtres, mais l'ajout d'une touche de couleur et de dialecte avait renouvelé le rôle» (1971, 157). L'auteur aurait pu ajouter que rien d'autre que ces additions n'était venu «rafraîchir» le rôle, et que même ces ajouts, si on les envisage dans le cadre élargi des traditions comiques européennes, s'avéraient moins des innovations que des variations sur des thèmes établis. En ce sens, , Mungo — et partant, le stéréotype du clown noir — est une variante du clown européen,

particulièrement des principaux types de clown serviteur et de clown campagnard.

Les traits du clown européen sont bien marqués, nombre d'historiens les ayant systématiquement exposés selon une diversité de perspectives. Olive Busby, par exemple, dans un exposé sur le fou dans le théâtre élisabéthain (1923), dresse un catalogue des traits du personnage. Le clown, selon Busby, affiche les caractéristiques suivantes: il «est souvent une imitation risible de son maître» (39); il «est presque invariablement friand des commodités de la vie, exècre le travail, les voyages et le manque de confort matériel sous toutes ses formes» (63); «le clown est fortement affriolé par les beaux habits» (64); il «se fait souvent avoir» (64) et se montre «poltron» (65); et le clown tient «deux types de langage...distincts — savoir celui de la langue vernaculaire, fruste mais souvent vigoureuse, ou le style grandiloquent» (78). À cette déformation linguistique, on pourrait ajouter la difformité d'aspect — les dos voûtés, les nez crochus, les yeux qui louchent, les visages blanchis, l'obésité et autres tares fréquemment affichées par le clown européen.

Les traits catalogués par Busby ne sont pas exclusifs, tant s'en faut, au fou élisabéthain. Ils sont également familiers aux clowns d'Aristophane, de Ménandre, de Plaute et Térence; par la suite, au fil de l'histoire européenne, ces traits caractérisent Arlequin, Scapin et Scaramouche. Et bien sûr, ils sont les traits de Mungo et du clown noir au fur et à mesure de l'élaboration du personnage dans les États-Unis d'avant la guerre de Sécession. Comparez la description que donne Busby du clown européen avec celle de Sterling Brown concernant le clown noir dans les spectacles de ménestrels: «Le nègre fainéant, paresseux, imprévoyant, braillard, fagoté de façon voyante, à la chevelure ondulante et aux lèvres charnues, dévoreur compulsif de melon d'eau et de poulet (plus souvent qu'autrement chapardés), buveur de gin invétéré, adepte du jeu de dés et expert à déformer le langage en tournures risibles» (Brown, cité dans Mitchell, 1967, 32-32). Si on fait la part des adaptations de détail au contexte local, le clown noir apparaîtrait alors, selon une certaine perspective, comme une

adaptation du clown européen³. Dans la création de Mungo, Dibdin, Bickerstaff et Hallam semblent avoir fait ce que les artistes occidentaux ont fait à diverses époques, face à une conjoncture nouvelle: ils l'interprétèrent en fonction de l'ancienne. Ils déguisèrent le clown européen en noir et, ce faisant, substituèrent les traits stéréotypés de race aux traits stéréotypés de classe.

L'une des manières de comprendre comment un tel changement a pu s'opérer est d'y voir le transfert d'un groupe à un autre, par la culture majoritaire, des stratégies de représentation oppressives — en l'occurrence, le déplacement depuis les classes inférieures d'Europe, tant la domesticité que la paysannerie, vers celle des populations noires réduites en esclavage dans les colonies anglaises. Pendant des siècles, le clown européen avait servi à définir et dominer la masse des serfs et des domestiques qui trimaient au bénéfice de l'aristocratie. Le clown fournissait, pour les classes inférieures, un modèle qui célébrait l'incompétence et l'échec tout en faisant la part de la libération sociale à travers l'identification entre les classes inférieures et les comportements «subversifs» et «perturbateurs» du clown. Dans la culture esclavagiste d'avant la guerre de Sécession, toutefois, le personnage du clown noir semble avoir quelque peu déplacé l'accent. Plutôt que d'amener les noirs à s'identifier à eux-mêmes, le clown noir servait surtout à mettre en condition les perceptions des blancs à l'endroit des noirs. Le clown noir a ainsi ouvert la voie aux présomptions culturelles du genre dont témoigne le dialogue pro- et anti-esclavagiste du milieu du dix-neuvième siècle, un dialogue où la nature puérile présumée des personnes de couleur — le noir caricaturé en incompetent, bouffon, fou, clown — était souvent admise tacitement, sinon ouvertement, par les deux parties à ce dialogue. Même dans l'ouvrage anti-esclavagiste le plus marquant de la période antérieure à la guerre de Sécession — *La Case de l'oncle Tom*, de Stowe — l'auteur blanc dépeint les noirs ou bien comme étant naïfs (Tom) ou puérils (Topsy). Ce n'est que lorsque

³ D'autres historiens ont noté des similarités entre le clown noir et divers personnages de la dramaturgie et du théâtre européens. Sterling Brown, par exemple, observait en passant une similarité entre les stéréotypes noirs et l'Irlandais de théâtre (cité dans Mitchell 1967, 32). De la même façon, dans *Sambo*, Boskin (1986) faisait un rapprochement entre le stéréotype noir et le fou médiéval, particulièrement le fou de cour.

le comportement des personnages noirs se rapprochait de celui des blancs que Stowe condescendait à leur reconnaître une pleine autonomie aux plans moral et intellectuel (Gosset 1985, 64-86). Un tel ensemble de présomptions, profondément ancré dans le tissu même de la vie américaine, conférait autorité aux attitudes de paternalisme et de supériorité, et servait donc finalement à légitimer l'esclavagisme américain d'avant la guerre de Sécession et à paver la voie au racisme d'après-guerre.

Mais il est au moins un autre processus culturel qui pourrait avoir contribué à créer et propager le personnage du clown noir. Le stéréotype pourrait avoir fourni un mécanisme d'assimilation et d'adaptation de la présence des noirs au sein de la culture américaine majoritaire. Sous ce rapport, il est intéressant de noter le peu de place occupé par le clown noir dans l'histoire en Angleterre au-delà du personnage de Mungo. Bien que *The Padlock* ait joui de la faveur populaire auprès de quelques-unes des générations suivantes, on ne relève aucune nouvelle version du stéréotype dans le théâtre anglais du dix-neuvième siècle; en effet, bien que l'«importation» d'interprètes au visage noir ait connu quelque faveur en Angleterre, les dramaturges anglais manifestèrent très peu d'intérêt pour quelque personnage noir que ce soit tout au long du siècle (McCullough 1962, 151). Au cours des dix-huitième et dix-neuvième siècles, l'Angleterre fut la plus florissante des puissances coloniales européennes, s'accaparant de grands pans de ce que nous appelons aujourd'hui le «tiers monde», y compris l'Afrique. Le nombre de personnes de couleur à l'intérieur des frontières de l'Angleterre, toutefois, était négligeable au cours de cette période. Leur petit nombre pourrait expliquer l'absence relative de personnages de couleur dans les divers moyens d'expression anglais. D'autre part, la présence noire dans les États-Unis d'avant la guerre de la Sécession, bien que concentrée dans le Sud, constituait un fait incontournable de la vie américaine. Les Américains blancs constatèrent à l'évidence l'impossibilité de ne pas prendre en compte leur population noire captive. La culture majoritaire n'avait d'autre choix que de tenir compte de ces Autres à peau foncée en son sein, et de leur faire une place d'une manière ou d'une autre.

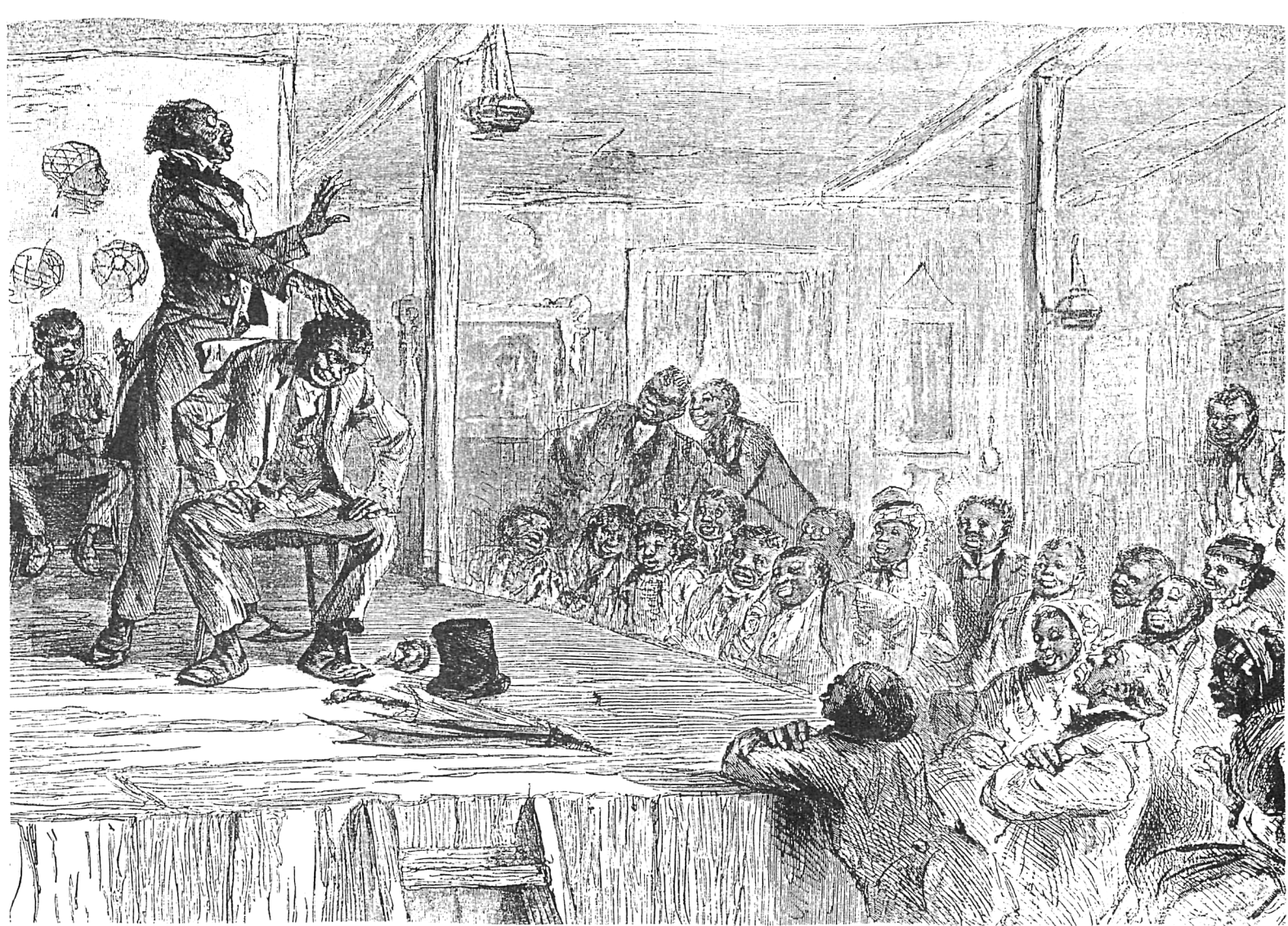
Le clown noir pourrait avoir aidé à humaniser cette population, fût-ce d'une manière atténuée, aux yeux de la culture majoritaire. Le clown noir, après tout, était un peu plus qu'un clown blanc à visage noir. En modelant Mungo sur le clown européen, Dibdin, Bickerstaff et Hallam reconnaissaient implicitement (et presque à coup sûr inconsciemment) un trait commun entre les classes inférieures d'Europe et les esclavess noirs des colonies. Et dans les États-Unis d'avant la guerre de Sécession, les caractéristiques principales du clown noir trouvèrent un écho dans d'autres types du clown américain. La déformation langagière chez des Yankees de théâtre tels Solon Shingle et Jonathan Ploughboy, par exemple, ajoutée à ce que Arthur Hobson Quinn appelait «l'ignorance, la crédulité et la balourdise» du Yankee, peuvent être considérés comme étant un peu plus que des variations régionales sur les caractéristiques fondamentales du clown (1993, 294). Et encore, les prétentieux comportements de l'Irlandais de théâtre d'avant la guerre de Sécession — les Paddys, les Patricks et les James de pièces telles que *The Traveller Returned* de Murray (1796) — n'étaient pas très éloignés, par l'esprit et l'effet, des traits du clown noir (Gallagher 1966, 115-34).

Peut-être alors se pourrait-il que l'impact du clown noir d'avant la guerre de Sécession ait été, assez paradoxalement, non seulement de stéréotyper la condition noire d'une manière qui a banalisé et diminué le groupe réel auquel il faisait référence, mais encore de créer un stéréotype qui, dans une certaine mesure, a humanisé ce groupe en le mettant sur le même plan que d'autres groupes moins marginalisés ayant subi un traitement analogue. D'une façon significative, cette deuxième lecture du processus culturel afférent au clown noir semble concorder avec la nature plus profonde des États-Unis eux-mêmes. Même avant la fondation officielle du pays, une épouvantable tension interne a marqué la culture états-unienne, une culture qui a embrassé à la fois liberté d'expression et dogmatisme, démocratie et esclavage, libération et conquête. Le clown noir, même s'il s'agit d'un portrait profondément raciste et avilissant, est aussi, à l'évidence, humain. Dans ce double sens, les processus culturels liés au stéréotype témoignent de la nature contradictoire du pays qui en a été, et qui en est le foyer.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)



Sol Eytings jr., «Troupe de noirs se moquant de la manie du théâtre de société importée d'Angleterre», New York, *Harper's Weekly*, vol. 27, n° 1393, 1^{er} septembre 1883, p. 596.



Sol Eytings jr., «Utilisation de personnages clownesques noirs pour caricaturer les séances de phrénologie alors en vogue», New York, *Harper's Weekly*, vol. 28, n° 1433, 7 juin 1884, p. 368.

Ouvrages cités

- Abraham, Kinfe. 1982. *From Race to Class: Links and Parallels in African and Black American Protest Expression*. Londres: Grassroots.
- Bickerstaff, Isaac. 1981. *The Padlock: A Comic Opera*. Dans *The Plays of Isaac Bickerstaff*, éd. Peter Tash. Vol. 2. 1768. Réimpression. New York: Garland.
- Boskin, Joseph. 1986. *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. New York: Oxford University Press.
- Busby, Olive Mary. 1923. *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*. Londres: Oxford University Press.
- Cowhig, Ruth. 1985. «Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello». Dans *The Black Presence in English Literature*, éd. David Dabydeen. Manchester, Angleterre: Manchester University Press.
- Dabydeen, David. 1985. «Eighteenth-Century English Literature on Commerce and Slavery». Dans *The Black Presence in English Literature*, éd. David Dabydeen. Manchester, Angleterre: Manchester University Press.
- Gallagher, Kent G. 1966. *The Foreigner in Early American Drama: A Study in Attitudes*. La Haye: Mouton.
- Gossett, Thomas F. 1985. *Uncle Tom's Cabin and American Culture*. Dallas, Tex.: Southern Methodist University Press.
- Hatch, James V. 1991. «Introduction: Two Hundred Years of Black and White Drama». Dans *The Roots of African American Drama: An Anthology of Early Plays, 1858-1938*, éd. Leo Hamalian and James V. Hatch. Détroit: Wayne State University Press.
- McCullough, Norman V. 1962. *The Negro in English Literature: A Critical Introduction*. Ilfracombe, Angleterre: A. H. Stockwell.
- Mitchell, Lofton. 1967. *Black Drama : The Story of the American Negro in the Theatre*. New York: Hawthorn Books.
- Quinn, Arthur Hobson. 1943. *A History of the American Drama: From the Beginning to the Civil War*. New York: F. S. Crofts.
- Roach, Joseph R. 1992. «Slave Spectacles and Tragic Octoroons: A Cultural Genealogy of Antebellum Performance». *Theatre Survey* 33:167-87.
- Seilhamer, George O. 1968. *History of the American Theatre: Before the Revolution. 1881-91*. Vol. 1. Réimpression. New York: Benjamin Bloom.
- Tash, Peter A. 1971. *The Dramatic Cobbler: The Life and Works of Isaac Bickerstaff*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Études de textes

Luc Brien

De l'égrégore dans *Les oranges sont vertes*

Claude Gauvreau, poète et dramaturge, a mis près de dix ans à la rédaction de la pièce *Les oranges sont vertes*. Elle sera présentée pour la première fois au TNM en janvier 1972, quelques mois seulement après sa mort. Curieusement, l'auteur avait envisagé cette œuvre, et cela dès 1959, comme le mouvement final de ses activités créatrices.

La pièce met en scène l'histoire baroque des automatistes, groupe dont Gauvreau s'est à maintes reprises présenté comme porte-parole. Racontée par le regard de l'œil exploréen¹, la pièce entière est centrée sur la notion d'un certain «égrégore», d'une certaine idée de fraternité moniste athée. Cet égrégore détermine presque à lui seul tout le déroulement du drame des *Oranges* mais cette notion demeure diffuse. C'est cet aspect qui nous est apparu tout particulièrement intéressant de soulever, d'autant plus que la plupart des analystes ne mettent pas vraiment en lumière cet élément primordial à la lecture adéquate de l'œuvre.

¹ L'exploréen est l'appellation que donnait Gauvreau à son lyrisme abstrait.

Tout d'abord, la question se pose: qu'est-ce qu'un égrégore? Il est noté, en annexe de l'édition des *Oranges* datant de 1994, que le docteur Pierre Mabillet écrivait, dans un essai intitulé *Égrégors ou La Vie des civilisations*, que cet étrange mot hermétiste définissait chaque «groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment.» L'explication en elle-même est plutôt floue. Dans la pièce de Gauvreau il appert qu'en soi l'égrégore serait le lien qui unirait différentes personnes autour d'une même idée centrale, autour d'un même mythe. Un égrégore serait la résultante de tout regroupement humain. Il serait également l'âme et le corps de ces regroupements, comme l'explique à sa façon le personnage d'Yvirmig à la page 34: «L'égrégore est confusion des personnes et accomplissement achevé du singulier. L'égrégore est solidarité fraternelle. L'égrégore est marche massive et accouchement du roc Percé...» Le christianisme est un égrégore, le marxisme en fut un. Les chrétiens, comme les marxistes, se sont rassemblés autour d'un mythe central: pour les uns ce fut le Christ et la Bonne Nouvelle, pour les autres ce fut Marx et le communisme. La plupart des égrégors tendent vers un monde meilleur. Il serait important de préciser que l'égrégore n'est pas le mythe en soi: il est l'anneau des initiés qui se tisse sur la même utopie.

Dans *Les Oranges sont vertes*, l'égrégore est celui d'un groupes d'artistes qui se disent «libérés des cordages» (p. 18). Ce sont les exploréens. Leurs démarches artistiques consistent à «révéler quelque chose d'autre, quelque chose qui n'est pas déjà familier» (p. 195). Ils tendent à plonger dans l'inconnu, dans le non-codifié, dans le non-exprimable. Ils trouvent inutile de «prendre la peine d'accaparer l'attention d'autrui si ce n'est que pour lui débiter ce qu'il est capable de découvrir tout seul, facilement» (p. 196). Ce qu'ils veulent est une forme d'expression totalement authentique et nouvelle qui consisterait à en trouver le fondement dans son être et dans ses manifestations extérieures. Pour ce faire, ils doivent obéir aux nécessités profondes de leur être. Mais cela n'est que l'expression de leur égrégore, cet égrégore qui se définit avant tout comme «monisme athée».

Le monisme ne fait pas de distinction entre le corps et l'esprit. Gauvreau, dans *L'Épopée automatiste vue par un cyclope*, décrivait le monisme en ces termes: «Le dualisme retors et parfois hypocrite qui consiste à diviser ce qui existe en matière et esprit tout en condamnant l'un de ces termes opposés, est toujours apparu comme vain et contraire à la réalité» (p. 68). Les exploréens refusent la dualité de l'homme: «Nous éteignons la nature à deux bras», s'écrie au premier acte un Drouvoul convaincu (p. 27).

Ils sont logiquement athées puisqu'ils ne peuvent faire autrement que refuser toute divinité en pratiquant l'osmose de la matière avec l'esprit, ce dernier devenant concret, donc matériel: leurs actes de création (venant de l'esprit) se retrouvent donc directement liés à leur corps. Le corps et l'âme ne sont pas divisibles. Ils sont l'expression de la même forme. C'est sans doute pour cela que pour les exploréens l'art est envisagé au même niveau que l'acte sexuel. Ils expriment leurs créations sous forme de «faire l'amour avec les atomes» (p. 29), nous avons droit à des tableaux «qui bandent» (p. 22), à une imagination «qui éjacule» (p. 39): c'est le «garde-à-vous (des) pénis de l'égrégore» (p.15). De plus, la poésie, dans la pièce, est incarnée par le «cheval poétique», un animal qui symbolise, dans nombre de cultures, la puissance sexuelle. C'est sans doute la concrétisation de ce qu'entendait Rainer-Maria Rilke lorsqu'il disait qu'en poésie, on se doit de «créer en rut».

Les exploréens ont une aversion pour la censure, cette «ceinture de chasteté à tout con florissant» et cette «négation de la pensée». Ils détestent les moralistes arbitraires qui «veulent museler les coïts» de la création et qui veulent par surcroît empêcher de «penser librement» (p. 38-39). Ils ont également des parti-pris, comme celui de l'amour libre, naturellement, puisque l'amour libre rejoint la philosophie artistique exploréenne: «palper la chair inconnue dont le tact est un mystère à divinement épuiser» (p. 44).

Le premier acte des *Oranges sont vertes* est celui où les exploréens sont tous unis dans leurs convictions. Ils sont «la même bête fauve et prompt» (p. 31), ils sont de l'égrégore, les «doigts de la même main» (p. 22). Cependant, même s'ils se trouvent tous unis, nous pouvons aisément sentir qu'il y a quelque forme de hiérarchie au sein du groupe. Tous se précipitent autour d'Yvirmig, lui donnent des tableaux, vénèrent ses paroles (d'ailleurs toute la pièce se situe au domicile d'Yvirmig). Il est l'orateur du groupe, c'est par lui que les idées de l'égrégore émergent à la surface afin de devenir matière. Les membres de l'égrégore peuvent paraître unis mais ce n'est là que l'illusion de l'union. En effet, lorsque Yvirmig deviendra pour eux inutile, l'égrégore s'effritera jusqu'à en disparaître. Car il y a des failles à l'intérieur du clan exploréen.

Nous l'avons déjà mentionné, un égrégore est le ralliement des individus autour d'une idée centrale et d'un mythe quelconque. Il est nécessaire de souligner qu'il y a une distinction à faire entre l'idée et le mythe. Au centre de l'égrégore exploréen, il y a ces deux éléments bien distincts. L'idée, est celle du monisme athée: créer dans l'inconnu en ralliant son inconscient et la matière. Le mythe, lui, est l'incarnation de l'idée: sa

personnification. Le mythe, l'incarnation de l'exploréen, est le personnage de Batlam, personnage dont on entend parler tout au long de la pièce mais qui n'apparaîtra que dans les dernières secondes du dernier acte. Il est curieux de noter que Batlam, comme mythe d'un égrégore athée, nous est présenté de manière défiante: à la page 23 on dit de lui qu'il est dans le «vent titanesque du cosmos»; à la page 31 «sa charrue intemporelle sillonne les bruns vagins de la terre palpitante». Comme Dieu, Batlam semble vivre dans le cosmos, être quelque peu intemporel et semeur de vie. Dans la pièce, Batlam est si attendu et semble si éloigné qu'on en vient à croire, en bout de ligne, qu'il n'existe simplement pas. C'est peut-être ce qui arriva aux membres de l'égrégore.

Un égrégore ne peut être sans la présence du mythe. Le problème des exploréens fut que seul Yvirnig avait la force de maintenir le mythe de Batlam. Il était en fait le seul moniste réel du groupe. Les autres, Drouvoul, Cochebenne, Ivulka, ne faisaient figure que de vulgaires disciples. Yvirnig était le courant unificateur, celui par qui il y avait égrégore, un Tout-en-un. C'est lui qui dictait les lignes de conduite au groupe, qui les liait dans la même expérience dont il révélait et interprétait la nature. Il n'avait qu'à tomber et l'égrégore s'effondrait avec lui. C'est ce qui arriva. Lorsque Yvirnig ne servit plus à rien, lorsqu'il fut dans l'impossibilité d'aider les exploréens, ceux-ci le laissèrent tomber, le raillèrent, le calomnièrent. Sans maître présent, est-il possible qu'il y est égrégore? Lorsque celui qui entretenait le mythe n'est plus, le mythe lui-même n'a plus qu'à disparaître.

Cependant, le texte se termine de façon à laisser entendre que ce mythe pourrait peut-être survivre au-delà de la mort. Au dernier acte, il est permis de croire que l'égrégore n'existe plus: Drouvoul, Cochebenne, Ivulka et leurs ennemis du temps de Yvirnig se préparent à exposer ensemble chez des cléricaux, on pense à faire baptiser ses enfants, etc. Le monisme athée agonise. Yvirnig qui est devenu aphasique à la suite d'un violent choc nerveux répugne tellement à ses anciens compagnons, qu'ils finissent par l'assassiner. Mais c'est précisément à ce moment qu'arrive celui qu'on n'attendait plus, celui dont on avait oublié jusqu'à l'existence: Batlam. Lorsque les exploréens constatent le retour de la figure même de l'égrégore, ils prennent peur et s'enfuient. Batlam ne tarde pas à arriver sur les lieux accompagné de huit hommes vêtus d'orange et armés de mitraillettes. Batlam, s'écrie «Les oranges sont vertes», puis «Les oranges sont mûres» et ses compagnons de tirer là où se terrent les assassins d'Yvirnig. Qu'est-ce que cela signifie? Nous pourrions interpréter facilement la phrase «les oranges sont vertes» comme étant la déclaration que les fruits ne sont pas mûrs, que les exploréens ne sont pas prêts pour l'avènement du nouvel égrégore. Cela serait logique. Mais alors, pourquoi

Batlam, après avoir déclaré que le fruit n'était pas mûr, intervient-il l'instant d'après en criant que ces mêmes oranges sont prêtes? Prêtes à être mangées, à être fusillées? C'est peu convaincant: l'orange, ce «fruit de lumière», ne symbolise en rien le condamné à mort. L'interprétation possible serait peut-être que les exploréens, qui semblaient avoir tué l'égrégore, ont été en quelque sorte *sanctifiés* par le fait de reconnaître Batlam: un peu comme la tribu primitive de Freud, dans *Totem et tabou*, qui assassine le père pour ensuite reconnaître sa puissance disparue.

En reconnaissant le mythe et son autorité à la vue de Batlam, les exploréens se seraient donc retrouvés mûrs: en dernière instance, ils reconnaissaient une bonne fois pour toute le grand égrégore moniste. Ils seront néanmoins appelés à tomber sous les balles des compagnons de Batlam. Ils avaient trahi l'égrégore et Batlam se devait de rendre justice. Les exploréens avaient flanché. N'était-ce pas un des leurs qui, à la page 54, s'était exclamé: «un être doit se taire quand sa puissance est foudroyée»?

Analyse de l'animalité dans *Le Rose Enfer des animaux*¹

Le Rose Enfer des animaux, seul téléthéâtre des Œuvres Créatrices Complètes, se présente comme une pièce pétulante, ludique, et presque comique (sans être une comédie proprement dite). Il a pour décor un palais et son jardin. La demeure ne contient que deux pièces: la salle à manger et une pièce contiguë.

L'action principale se déroule essentiellement dans la salle à diner. Les personnages font une courte promenade dans le jardin. Aux murs de la pièce contiguë sont suspendus des photographies d'animaux ressemblant étrangement aux invités.

Cette parenté entre les personnages et les animaux est annoncée dès le descriptif de la pièce: les femmes sont chamelle, moufette, éléphante, biche; les hommes zébu, tapir, singe snozzle ou obus (de la guerre de 1914; le seul à ne pas être un animal, mais un objet).

Ces personnages sont tous invités par un certain Domitien d'Olmansay à un festin, à une orgie ayant «quelque chose de gréco-romain dans la forme»². Y a-t-il quelque rapport avec les rencontres et les diners des automatistes? Les discussions sur l'art, le théâtre, la peinture, vont bon train. Mousseau, Leduc et Gauvreau lui-même sont nommés explicitement.

Là n'est pourtant pas l'objet de cette étude. Ce qui compte avant tout, c'est le festin, l'orgie, où les animaux mangent et se font manger.

¹ Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, «Le Rose Enfer des animaux», Montréal, Parti Pris, 1977, p. 755-836.

² *Ibid.*, p. 759.

L'enfer est un carnaval

Le Rose Enfer des animaux n'est pas une pièce absurde. Ionesco, Adamov y sont nommés, salués comme des héros de l'avant-garde, mais n'exercent aucune influence manifeste dans la dynamique de la pièce. La ressemblance des personnages à des animaux est un procédé surréaliste plutôt qu'absurde, qui tire ses lointaines origines dans le carnaval moyen-âgeux.

Qu'est-ce que le carnaval? Je m'en remets à cette définition de Kristeva:

Ayant extériorisé la structure de la productivité littéraire réfléchie, le carnaval inévitablement met à jour l'inconscient qui sous-tend cette structure: sexe et mort. Un dialogue entre eux s'organise, d'où proviennent les dyades structurales du carnaval: le haut et le bas, la naissance et l'agonie, la nourriture et l'excrément, la louange et le juron, le rire et les larmes³.

La pièce de Gauvreau, en ce sens, participe de la fête, du festin, du carnaval où les humains sont des animaux:

Ceux qui constitueront mon unité pour cette fête!... Eh oui: le tapir, la mouffette, la chamelle, l'éléphante, le zébu, l'obus, la biche...⁴

Le carnaval est profondément subversif, au sens où l'entendait Bataille lorsqu'il disait de la transgression qu'elle n'était qu'une réaffirmation de l'interdit. Il ne s'agit pas de blasphémer le catholicisme pour le rendre caduc. À ce piège, Gauvreau se laisse généralement prendre. Ici, c'est justement l'aspect carnavalesque qui vient sauver les emportées antireligieuses faciles:

Les cannibales passent à l'assaut, la barricade Tonnerre grogne en flaquant les déchets sur le Parnasse criblement immolé, les Dieux Puissants chancellent en encornant leurs propres mains. Guerre! noble défaite!⁵

³ Julia Kristeva, «Baktine, le mot le dialogue et le roman», in *Critique Revue générale des publications françaises et étrangères*, tome 23, n° 239, Paris, Minuit, 1967, p. 453.

⁴ Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 760.

⁵ *Ibid.*, p. 774.

Les traits d'humour sont nombreux et le carnaval offre à rire. Les situations cocasses se multiplient, à la manière d'un film de Bunuel. Mais

le rire du carnaval n'est pas simplement parodique; il n'est pas plus comique que tragique; il est les deux à la fois, il est si l'on veut sérieux et ce n'est qu'ainsi que sa scène n'est ni celle de la loi, ni celle de sa parodie, mais son *autre*. L'écriture moderne offre plusieurs exemples flagrants de cette scène généralisée qui est *loi* et *autre*, et sur laquelle le *rire* se tait car il n'est pas parodie, mais *meurtre* et *révolution* (Antonin Artaud)⁶.

Le rire chez Gauvreau ne se tait pas: il laisse entrevoir toute l'ampleur de la parodie et de la tragédie, l'*autre* incarné dans l'*animalité*.

De l'animalité au cannibalisme

À mesure que les invités arrivent, Domitien les compare aux photographies qui se trouvent dans la pièce contiguë. Il avoue d'emblée que son choix d'invitation est délibéré, il voulait inviter des animaux:

Je n'ai invité que des animaux. Des êtres humains qui ressemblent à des animaux — et eux seuls ne savent pas qu'ils ressemblent à des animaux. Du moins je le crois⁷.

Domitien refuse aux animaux l'accès à la pièce contiguë, mais à un certain moment, soudain détendu, il invite ces humains animaux à entrer dans la salle. Comme «leurs faciès d'animaux sont visibles à tous sauf à eux-mêmes»⁸, ils ne remarquent pas les photographies. Domitien doute qu'ils soient conscients de leur animalité:

Pour moi, ce sont des animaux... Tous. Ils ressemblent incroyablement à des animaux. Mais en sont-ils vraiment? dans leur esprit à eux?... C'est ce que je me demande⁹.

Cette simple question se rapporte à une autre question encore plus fondamentale et qui concerne l'identité. Arsène de Haucauman pose la question et Prescott Diebulian y répond:

⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 454.

⁷ Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 762.

⁸ *Ibid.*, p. 792.

⁹ *Ibid.*, p. 810.

Et l'identité? Qu'est-ce que cela veut dire? [...] Cela veut dire que, par un comportement vu, deux attitudes se confondent au point que deux être distincts se mettent dans le même sac spontanément¹⁰.

Aucune image ne fait référence explicitement à cette quasi définition de l'identité, autrement dit, aucun des personnages ne se met dans un sac. Pourtant, les métamorphoses d'un animal à l'autre se multiplient. Les personnages «serpentent», les yeux deviennent des patelles.

Les personnages s'imitent les uns les autres, dans une fameuse séquence où Ernest imite Arsène et où Andréa imite Ernest imitant Arsène et où Erthulia imite Andréa imitant Ernest imitant Arsène et où etc. etc.

La métamorphose, qui fait aussi partie de la dynamique du carnaval, interroge fortement la question de l'identité. Qui suis-je, pourquoi ne suis-je pas un autre que moi, etc. Lorsque les personnages imitent d'autres personnages où lorsqu'ils prennent l'apparence d'objets ou d'autres animaux, ils déboulent encore leur image déjà dédoublée d'humain et d'animal. C'est le pauvre du carnaval qui se déguise en âne et qui joue au cardinal.

Se transformer en animal, c'est obligatoirement entrer en «contact direct» avec la sexualité. Lorsqu'il était question d'orgie au début de cette étude, la sexualité n'était que sous-entendue. Dans le téléthéâtre de Gauvreau, la nourriture passe avant tout, le sexe n'est véhiculé que par le langage, les didascalies, où il n'y a que de rares allusions.

Églantine Roma-Romuhrl soulève une question intéressante:

Il y a ceux qui ne veulent pas ou qui ne peuvent pas accepter voluptueusement le contact hétérosexuel...¹¹

Et Domitien qui répond plus loin: «Faisons un compromis. Vive l'imaginaire!»¹² La sexualité, tout comme la métamorphose, se tient dans l'imaginaire, et n'est qu'une

¹⁰ *Ibid.*, p. 811.

¹¹ *Ibid.*, p. 819.

¹² *Ibid.*, p. 820.

conséquence du surgissement de l'inconscient. Le sexe chez Gauvreau n'a rien d'intime, d'amoureux même: c'est le refoulé qui revient à la surface.

Une autre manifestation de l'animalité chez les personnages du *Rose Enfer des animaux* est certes celle du cannibalisme. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit là d'un festin, et que les personnages y sont invités pour manger. La nourriture abonde. Il y en a de toutes les sortes: fruits, légumes, viandes...

Ce qui y a d'étrange, c'est que des «humains animaux» mangent de la viande, donc des animaux. Les animaux se mangent entre eux. Les victuailles ne comprennent-elles pas une biche ressemblant à un cadavre humain? Il y a confusion au niveau des personnages eux-mêmes: sont-ils des humains, des animaux? et même au niveau de la nourriture: est-ce de la viande animale ou humaine? Il y a même une image dans laquelle «Ernest Gogott s'approche d'Erthlia Gohiaz et la gobe tout entière»¹³.

Le cannibalisme, on s'en doute, est un excès orgiaque qui n'est, dans le téléthéâtre, qu'un excès de langage. Car l'excès, chez Gauvreau (au même titre que chez Sade, par exemple), est un excès de langage, de la parole, qui va jusqu'au bout de sa déraison et de sa compréhension.

Le langage de l'excès

Y a-t-il un rapport entre l'animalité des personnages et l'utilisation qu'ils font du langage? Quand une femme ressemble à une éléphante, on s'attend à ce qu'elle barrissee, ou au moins à ce que son expression corresponde à sa physionomie. Or, il n'en est rien.

Les personnages discutent de tout, de rien, de l'art, du théâtre, de la peinture, de politique même, mais aucune de leurs «attitudes langagières» ne manifestent un quelconque rapprochement avec l'animal qui leur correspond (d'après Domitien, bien entendu). L'expérience du langage, des images, est différente des aspects strictement visuels de ce téléthéâtre.

Les animaux, de toutes sortes, sont pourtant très présents dans les dialogues. C'est qu'ils sont utilisés comme matériaux, si l'on veut. Ce ne sont que des signifiants comme

¹³ *Ibid.*, p. 809.

les autres qui permettent la création d'images insolites. Bien sûr, plus que dans n'importe quel autre texte de Gauveau, le «champ sémantique animal» est ici florissant:

[...] une lumachelle lucifuge stable et honnête victime des fourmis-lions.

Les écrevisses, c'est bon. Avec des cuisses de grenouilles dedans!

[...] le ventre du lapineau blanc se chatouillant lui-même sur de molles herbes aimantes¹⁴.

L'excès n'est pas complet, la licence du langage n'est pas totale. Ce que veulent en partie les personnages, c'est

du langage authentique! Du langage viril! Du langage femelle! Du langage qui craque et qui cogne! Du langage qui s'édifie comme le plus subtile des byzantinismes! De la préciosité? S'il le faut. Du vrai, du courage, du tenace, de l'impossible à vaincre, du mongol!¹⁵

Les mots qui comptent vraiment sont: viril, femelle, vrai, tenace, impossible à vaincre. Le langage que tente d'ériger Gauvreau se veut viril et impossible à vaincre. Cette authenticité ne peut venir d'un être humain aux prises avec ses refoulements intérieurs, mais d'un animal, d'un être humain qui laisse venir l'animal en lui.

Le langage de l'animal, on le devine, serait l'exploréen. Arsène, lors d'un monologue, déclame une série d'images qui s'approchent et touchent parfois à l'exploréen:

[...] autopalifki autostahattstih autopylône autosikkiss autogronngronn autobakfiche autobroddouce¹⁶.

On peut reconnaître dans le «autogronngronn» le cri d'un animal. Plus loin, cette phrase: «Et le rhinocéros fait grouhh-hâh»¹⁷. Le rhinocéros, animal, s'exprime par l'exploréen. Les personnages aussi. Voir cette tirade d'Ernest dans laquelle il dit: «Bifpu-flubif-stic-

¹⁴ *Ibid.*, p. 790, 770 et 765, respectivement.

¹⁵ *Ibid.*, p. 787.

¹⁶ *Ibid.*, p. 766.

¹⁷ *Ibid.*, p. 779.

adic-stifd»¹⁸. L'exploréen, en ce sens, est un cri animal qui se veut authentique et «impossible à vaincre».

Le renversement final

Il a été vu comment le carnaval et le langage mettaient en question l'identité des personnages. La dynamique entre Domitien et ses invités n'a pas été éclaircie suffisamment. Domitien les considère comme des animaux. Mais lui, qu'est-il? À cause de la caméra subjective et des directions de Gauvreau pour la caméra, on ne voit jamais la tête de Domitien. Durant toute la pièce, on ne sait pas s'il ne serait pas lui-même un animal.

Domitien les croit-il inférieurs à lui-même? Lors d'une discussion sur l'égalité, il dit:

«Vive l'inégalité des autres»... dit-on. Mais cette exclamation, dite en se retirant la tête en arrière, est un exemple classique d'aveuglement¹⁹.

Se réfère-t-il à lui-même lorsqu'il cite un «on» indéfini? Serait-il lui-même aveugle? Ou croit-il que ce soit les autres personnages qui soient aveugles car ils ne se rendent pas compte qu'ils sont des animaux?

Le renversement final a lieu lors de l'apparition de l'Intrus Abilka qui choisit Domitien pour être exécuté, car quelqu'un doit mourir. Quand il lui tranche la tête, c'est une tête de gorille qui tombe par terre. Domitien lui-même était un animal, mais ça, tous les autres personnages le savaient, sauf les spectateurs (lecteurs). Ce renversement-ci rejoint celui du carnaval: celui qui se croyait supérieur est détrôné. Pourtant, chez Gauvreau, cette déchéance se veut définitive:

Ta volupté, Domitien d'Olmansay, a été intense. Qui songerait à te la reprocher? Tu as vu des ressemblances; tu t'es délecté intérieurement de ce que tu étais seul, croyais-tu, à voir. Maintenant l'heure de la volupté des autres arrive²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 790.

¹⁹ *Ibid.*, p. 828.

²⁰ *Ibid.*, p. 835.

Robert Casavant

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès

La critique reconnaît en Bernard-Marie Koltès non seulement l'un des auteurs dramatiques les plus importants du théâtre français contemporain mais également l'un des tragédiens les plus marquants qu'ait produit le théâtre occidental de cette fin du vingtième siècle. La place de son œuvre dans la dramaturgie française repose sur le rôle prépondérant qu'il a réservé aux étrangers, ces laissés pour compte par excellence de la société française, qu'il s'agisse des arabes, des noirs, des immigrés. Sa valeur universelle et même intemporelle découle quant à elle d'une thématique fondée sur le mal de vivre, voire sur le mal d'être qui l'amène vers une cinglante collision avec les valeurs sociales dominantes ainsi qu'avec les mécanismes d'adaptation aliénants que constituent la résignation et le refuge dans la médiocrité.

Dans l'ensemble de sa production qui compte quelques neuf œuvres, *Roberto Zucco* occupe une place toute particulière. Il s'agit en effet de la dernière pièce d'un auteur qui se savait atteint d'une maladie mortelle. Elle apparaît dès lors comme son testament littéraire, sa dernière chance de pousser plus loin l'exploration des préoccupations qui le hantent. Il en résulte donc une sorte d'urgence qui ressort dès la première lecture et qui rend l'œuvre à la fois déchirante et fascinante.

Cette fascination appelle une analyse plus poussée qui fera l'objet de l'étude qui suit. En premier lieu, nous tenterons de situer la pièce dans la vie et dans l'œuvre de son auteur. Dans un second temps, il s'agira de mettre en lumière la structure adoptée par l'auteur. Une troisième partie se consacrera aux personnages dont nous identifierons le rapport à la thématique. Enfin, une dernière partie abordera l'analyse de quelques tableaux pour illustrer ce dont il aura été question précédemment.

1. *Roberto Zucco* dans la vie et l'œuvre de Koltès

Bernard-Marie Koltès naît à Metz le 9 avril 1948 et meurt à Paris des suites du SIDA le 15 avril 1989. Après avoir poursuivi la majeure partie de ses études chez les jésuites,

au début de la vingtaine, il assiste à une représentation de *Médée* dont le rôle titre a été confié à la comédienne Maria Casarès. Il s'agit pour lui d'une véritable révélation. La performance de la comédienne déclenche chez lui un si vif intérêt pour le théâtre qu'il s'inscrit par la suite à l'École du Théâtre national de Strasbourg où il aborde la mise en scène. Il décide toutefois peu après d'opter pour l'écriture.

C'est en 1971 que ses deux premières pièces prennent l'affiche dans un théâtre local. Il s'agit de: *les Amertumes* et *la Marche*. Puis, en 1972, sa troisième œuvre, *l'Héritage*, est diffusée dans le cadre du «Nouveau répertoire dramatique». Suit une période de trois ans au cours de laquelle Koltès délaisse temporairement l'écriture. Après cette pause, il revient en force avec *la Nuit juste avant la forêt*. Cette œuvre fut présentée dans le cadre du Festival d'Avignon en 1977 et fut saluée par la critique. C'est à partir de ce moment que sa carrière de dramaturge prend véritablement son envol.

Il ajoute à son œuvre: *Combat de nègre et de chiens* en 1980, *Quai ouest* en 1985, *Dans les champs de coton* en 1986, *le Conte d'hiver* (une traduction de la pièce de William Shakespear) en 1988, *le Retour au désert* en 1988 et, enfin, *Roberto Zucco*, en 1989, pièce écrite peu avant sa mort.

Roberto Zucco s'inspire de faits réels tirés de la vie d'un jeune italien, Roberto Succo, qui a assassiné son père et sa mère ainsi que plusieurs autres personnes en France, dont deux policiers, entre 1987 et 1988. Koltès est fasciné par le visage «angélique» de ce jeune italien. Il détient peu d'information sur ce meurtrier. Sa documentation se limite à un avis de recherche aperçu dans le métro, à trois coupures de journaux qui relatent l'absurdité des crimes commis et à quelques minutes télévisées captées lors d'une tentative d'évasion de Succo par le toit d'une prison italienne. Mais cette carence de détails s'avère sans importance. Ravagé par le SIDA, Koltès voit en Succo un homme rendu comme lui à la fin de son parcours.

Koltès ne cherche pas à faire une apologie du meurtrier par une reconstitution des crimes de Zucco. Telle n'était pas son intention quant à son utilisation de ses méfaits. Il cherche plutôt à aborder l'impasse dans la difficulté d'être, l'état de crise qui en résulte. Toutefois, cette distinction n'est pas vraiment perçue par les proches des victimes de Succo et par les syndicats de policiers. Ceux-ci considèrent tout à fait immoral et irrespectueux à leur égard de faire un héros de cet assassin, de ce fou dangereux. Ils se mobilisent donc pour faire interdire les représentations de cette pièce.

Ils en appellent au gouvernement français auquel ils réclament une loi qui imposerait un délai minimum de quinze ans avant que quiconque puisse s'approprier un fait divers de cette nature et s'en inspirer en vue de produire un spectacle. À la suite de cette forte opposition, *Roberto Zucco* a été retiré de l'affiche à la Maison de la culture de Chambéry en France.

En fait, Koltès a conservé peu de détails de la véritable histoire du criminel. Parmi ses choix, on retrouve notamment le «petit Chicago», quartier chaud de Toulon où Succo vivait, de même que son évasion par le toit de la prison. En revanche, Koltès ne respecte pas l'ordre des actes meurtriers commis par Succo.

2. La structure du texte

Koltès situe son personnage dans la dernière tranche de sa vie. Le récit débute par son évasion de la prison et se termine par son suicide survenu après son retour au pénitencier. Zucco se donne la mort en se jetant du toit de la prison. Pendant son escapade, il assassine sa mère, viole une gamine, tue un inspecteur de police, tient en otage une dame et son enfant qu'il abat par la suite.

Tout ce drame évolue sur quinze tableaux qui respectent une certaine chronologie. Chaque tableau est titré pour désigner parfois l'action elle-même, parfois un lieu où l'action se déroule. Pour d'autres tableaux, le titre réfère aux personnages ou constitue un renvoi à un personnage légendaire comme, par exemple, Dalila ou Ophélie.

Le découpage ressemble à celui d'un scénario de cinéma. Cette impression est conférée par les ellipses du récit que produisent les nombreux changements de tableaux et la diversité des lieux (dix en tout).

3. Les personnages

Le texte fait appel à plus d'une trentaine de personnages qui ne sont désignés que par un terme générique (la gamine, la sœur, la dame, etc.). Zucco demeure le seul à posséder un nom propre à propos duquel, à un certain moment dans le récit, il avoue sa crainte de le perdre, de l'oublier.

Pourtant, Roberto Zucco ne désire pas être remarqué. Il préférerait devenir transparent, être invisible. En aucun cas, il n'aspire à obtenir la qualification de héros. Pour lui, les héros portent les habits du criminel. Le sang indélébile des victimes souille les vêtements des héros.

Zucco porte en lui un grand désarroi intérieur. Ses pensées s'avèrent souvent en contradiction avec ses actes comme si sa personnalité était marquée d'un décalage, d'un dédoublement. Il s'agit d'un être esseulé, isolé parce qu'il n'a pas assimilé la moralité de la société. On ressent chez lui ce refus de s'identifier, de s'intégrer, de s'impliquer à titre de membre de cette collectivité. Il aimerait renaître chien de rue, fouilleur de poubelles, chien jaune, bouffé par la gale de façon à se faire écarter par le monde. Il résiste à toute atteinte à sa liberté et souffre d'être mis en cage. Jamais plus, dira-t-il à sa mère, on ne l'enfermera dans un lieu clos comme la prison.

L'auteur ne cherche pas à justifier l'attitude de son personnage. À cet effet, il convient de souligner que Koltès donne peu de renseignements sur le passé de Zucco de sorte qu'il est difficile, voire impossible, d'identifier les épisodes de son histoire personnelle qui auraient façonné sa structure psychologique, sa personnalité. D'une certaine manière, Koltès nous invite à suivre son protagoniste sans jugement malgré l'incompréhension suscitée par ses actes criminels gratuits. L'interprétation des motivations de l'assassin incombe donc au spectateur. À cet effet, il est possible de voir dans la succession de ses crimes, notamment les meurtres de la mère, de l'inspecteur et de l'adolescent, le processus symbolique qui le conduira à son suicide: il coupe les liens avec ses racines (sa mère), avec la société et l'ordre établi (l'inspecteur), puis avec une représentation de lui-même, sa propre image en quelque sorte, lorsqu'il tue l'adolescent.

Notre perception de cette pièce demeurerait toutefois anecdotique si l'œuvre reposait uniquement sur ce personnage. Tel n'est cependant pas le cas. Chacun des personnages secondaires contribue en effet par sa complexité et ses réflexions à brosser le tableau d'une société en crise. Chacun est appelé à se questionner sur sa perception du monde ou sur son identification personnelle par rapport au rôle qu'il a été appelé à jouer jusqu'à maintenant dans sa vie. Le déclenchement de cette remise en question chez les autres personnages provient plus ou moins directement de leur interaction avec Roberto Zucco.

4. L'analyse de quelques tableaux

Dès le premier tableau, Koltès semble proposer une piste de lecture. Ce tableau met en scène les deux gardiens de la prison italienne dont Zucco s'évadera. Ceux-ci s'interrogent sur la naissance l'idée et sur sa mise en forme dans la réalité. Un gardien a l'impression et donc l'idée d'entendre quelque chose alors que l'autre gardien n'entend rien parce que, selon son confrère, il n'a pas conçu et ne conçoit pas l'idée que quelque chose puisse être entendu. Koltès semble donc non seulement faire de l'idée un préalable à sa perception, à sa matérialisation, mais il semble lui conférer une sorte de réalité. De là viendrait la difficulté de distinguer l'illusion de ce qui appartient au réel. L'objectivité est alors remise en question. Le second gardien cherche à saisir cette distinction entre l'idée et la réalité. Il essaie de comprendre ce qui fait passer de l'idée à l'action. Koltès pose alors toute la problématique de l'identité. L'identité d'un individu provient-elle de ses pensées, de l'idée qu'il a de lui-même et qu'il matérialise, ou découle-t-elle plutôt des actes qu'il a posés? Dans la construction des personnages de sa pièce, Koltès fait donc appel aux trois notions que constituent l'idée, l'identification et la réalité ainsi qu'à leurs liens.

Dans le tableau suivant, Zucco se rend chez sa mère pour récupérer ses vêtements militaires. Troublée, celle-ci avoue ne plus être capable de supporter l'idée ni la réalité d'être la mère d'un fils qui a tué son père. Elle lui fait part qu'elle l'a évacué de ses pensées. L'idée qu'elle a de son fils met en péril sa propre identification personnelle. Zucco l'étrangle avant de partir. Est-ce que Zucco tue sa mère pour matérialiser l'idée qu'elle non plus n'existe plus pour lui?

Par la suite, on fait la connaissance d'une gamine, de sa grande sœur et de son grand frère. On apprend que Zucco l'a dépuclée. Elle ne connaît rien du passé de celui-ci. Elle réussit avec difficulté à lui faire avouer son nom. Après son départ, elle cherchera à le retrouver. Pour la gamine, cet événement aura transformé toute sa vie. À partir de ce moment, elle revendique auprès de sa sœur, sa protectrice, sa liberté maintenant qu'elle est femme. La gamine est prête à tout pour retracer Zucco. Elle ira du bordel au poste de police. La dénonciation devient un moyen pour se le réapproprier.

Au départ, le rôle de protecteurs dévolu au frère et à la sœur de la gamine semble constituer leur point d'ancrage dans leur propre existence. L'identification de la grande sœur à son rôle est indissociable de sa propre identité. Lorsque la gamine lui avouera son dépuclage et son désir de retrouver Zucco, la grande sœur sentira son univers

s'écrouler. L'identité de la grande sœur était fondée sur l'idée de son rôle de protectrice. Sa réalité se transformant, elle ne peut pas s'adapter au changement. L'idée d'elle-même détient une emprise sur sa réalité. Voilà ce qui la motivera à dire à sa petite sœur qu'elle mourra de cet abandon.

Cette nouvelle a pour le grand frère un effet contraire, c'est une libération. Le rôle de protecteur qu'il avait endossé lui pesait comme un énorme fardeau même s'il l'accomplissait avec conviction. Sa petite sœur est maintenant libre de faire ce qu'elle veut et, de ces choix futurs, il se fiche. Le fait que son rôle ne soit plus nécessaire lui procure une nouvelle réalité. Il peut désormais se préoccuper de lui-même, de ses propres intérêts.

Pendant sa fuite, Zucco tue un inspecteur de police et se réfugie temporairement pour une nuit dans une station de métro. Il fait connaissance d'un vieux monsieur qui s'est perdu dans les couloirs et qui demeure enfermé dans le métro. Ce vieillard est troublé par l'incident qui lui arrive. Une peur le hante, celle de ne pas réussir à rétablir sa routine de vie après cette nuit blanche. Le vieillard prend conscience de la fragilité de son emprise sur la réalité. Dans cet entretien, on apprend de Zucco qu'il se définit comme un garçon normal et raisonnable. L'idée de la transparence l'habite tout comme celle de poursuivre constamment son chemin sans dérailler. Zucco semble avoir une idée arrêtée de sa réalité. En fait, Zucco n'aurait-il seulement qu'une réalité mentale, c'est à dire l'idée qu'il a de lui-même?

Après s'être disputé dans un bar, Zucco se retrouve dans un jardin public. Une dame élégante l'invite à s'asseoir à côté d'elle sur le banc. Rapidement, Zucco menace la dame et son fils, avec une arme sous la gorge de celle-ci, pour qu'elle lui remette les clés de sa voiture. Elle refuse de les lui remettre. Cette situation déclenche chez elle une révolte contre l'image d'elle-même que lui projettent ses proches: celle d'une idiote. Par ce personnage, Koltès aborde la notion de l'identité produite par l'opinion d'autrui. L'idée que l'on a de soi se confronte en effet à l'idée de soi qui provient des autres.

Pendant ce temps, des badauds observent et commentent la scène. Des policiers se joignent sans trop intervenir. Zucco finit par obtenir les clés. Il tue l'enfant et prend la fuite en gardant toujours la dame en otage. Dans ce tableau, Koltès nous livre dans un humour caustique les commentaires des badauds sur la perception et l'idée du drame qui se déroule devant eux. Mais tout ceci se complique pour ces badauds lorsqu'ils se rendent compte qu'ils sont impliqués et menacés par Zucco.

Un peu plus tard, on retrouve la dame et Zucco sur le quai d'une gare. Elle demeure fascinée par ce jeune malgré le fait qu'il ait tué son fils. Elle désire le suivre dans sa fuite. Elle veut également fuir puisque sa réalité s'est écroulée suite à la perte de son fils. Compte tenu de la contradiction dans ses propos, il est difficile d'établir si elle aimait sa vie auparavant. «Et si j'aimais, moi, être prise pour une idiote?» dira-t-elle à Zucco.

Zucco ne prend pas le train. Il retourne dans le petit Chicago. Sous le regard des policiers, la gamine, apercevant Zucco, se précipite sur lui et l'embrasse. Les policiers l'interceptent. Il avoue alors tous ses crimes et se reconnaît pour la première fois comme un tueur. C'est à compter de ce moment que Zucco s'identifie à partir des actes qu'il a commis.

De retour en prison, Zucco ne tarde pas à s'échapper de nouveau par le toit. Mais cette fois sera la dernière. En essayant de rejoindre le soleil, il tombera et se tuera, allusion au mythe d'Icare. Zucco entreprend la quête du soleil pour se régénérer dans la lumière. Roberto Zucco n'avait-il donc qu'un objectif, celui de se couper de tout ce qui le définissait, de la société, de son père, de sa mère, pour revenir à l'essence de la vie et pour renaître, se donner une nouvelle identité par la mort?

Conclusion

En prenant ses distances par rapport au fait divers qui l'a inspiré, Bernard-Marie Koltès a fait de *Roberto Zucco* une œuvre poétique. Les crimes commis par Zucco transgressent les interdits de notre société. Ils deviennent sujet de représentation théâtrale pour nous amener à remettre en question nos idées face à la vie et à la mort. L'individu se heurtera un jour ou l'autre à l'idée qu'il se fait de lui-même et qui apparaît dès lors comme une forteresse qui voile le sens même de l'existence.

Chroniques

Stéphane Zarov

Les 25 ans du Black Theatre Workshop de Montréal

Au début des années soixante, la Black Renaissance afro-américaine prit son essor. Il s'agissait d'un mouvement d'émancipation revendiquant la renaissance de l'histoire et de la culture noire. À Montréal, la Black Renaissance trouvera son écho dans l'insurrection étudiante du 11 février 1968, lors de la crise de l'Université Sir George Williams.

À cette époque, la population noire du Canada provenait surtout des autres pays du Commonwealth et principalement des Antilles britanniques (de Trinidad et Tobago, et de la Jamaïque). Les Antilles étant alors perçues comme des endroits pauvres et «sans culture», la communauté antillaise de Montréal décida, en 1964, de fonder la Trinidad & Tobago Association (TTA) dans le but de revaloriser et promouvoir la culture antillaise.

La TTA se confronta d'abord à un important dilemme interne. En effet, la plupart de ses membres, ayant bénéficié d'une éducation universitaire à l'étranger, n'avaient qu'une connaissance approximative d'une culture qui ne leur avait pas été inculquée. La TTA se lança donc à sa recherche. Étrangement, ce fut grâce au Commonwealth que la

TTA obtint son premier corpus. Car, c'est dans le cadre des programmes et concours inter-culturels dits Extra-Mural que furent d'abord publiés les auteurs antillais tels Karl Loveless, Errol John et Derek Walcott (prix Nobel de littérature en 1993). Le nombre de pièces de théâtre antillaises répertoriées poussa la TTA à créer un comité dramatique dans le but d'organiser des lectures publiques (dans l'édifice Stephen Leacock de l'université McGill et à l'ancien Budge Hall du YMCA de la rue Mansfield).

Avec l'arrivée du metteur en scène Johnny Cayonne (qui avait déjà travaillé auprès de Derek Walcott), le comité décida de produire des pièces du répertoire Extra-Mural (*Dance Bongo* de Errol Hill et *Sea at Dauphin* de Walcott furent parmi les plus réussies). Johnny Cayonne monta aussi deux de ses propres créations, deux «calypsoperas» qui se voulaient la synthèse de la culture antillaise, *Calypso in the Flesh* — présenté à l'ancien Review Theatre (qui allait devenir le studio du Théâtre Club) — et *Fact and Fancy*.

Au fil des productions, un noyau d'artistes professionnels (en plus d'un nombre important de danseurs et de musiciens) s'étaient greffés à la troupe de la TTA, dont le chorégraphe et metteur en scène Jeff Henry (de l'École Nationale de Théâtre), le comédien Errol Fitahal (du collège Vanier) et la comédienne Cynthia Allen qui fut à l'origine des premiers «Black Workshop» (ateliers de jeu dramatique offert sous l'égide de la TTA). Suite au départ de Cayonne en 1968, ce noyau d'artistes s'opposait à l'aspect exclusivement antillais et «nostalgique» de la TTA. Plutôt que de toujours verser dans le souvenir de son origine, le comité voulait aussi monter des œuvres qui rendraient compte de l'expérience proprement nord-américaine de la communauté noire. C'est donc sous l'égide du «Black Workshop» que fut créé, en 1970, *How Now Black Man* de Laurris Elliot au théâtre Centaur dans une mise en scène de Jeff Henry. L'année suivante, le groupe du Black Workshop obtient son indépendance de la TTA. C'est la naissance du Black Theatre Workshop (BTW).

Le Workshop avait pour mandat de promouvoir et diffuser les auteurs et les artistes dramatiques de la communauté noire montréalaise. Jeff Henry en fut — quoique brièvement — le premier directeur artistique. Il dut quitter Montréal pour Toronto. Errol Sitahal en assumait la relève, mais ne put empêcher la troupe de sombrer dans une certaine léthargie. Entre 1970 et 1973, le Workshop ne devait produire que *Dream on Monkey Mountain* de Derek Walcott (à laquelle participa le regretté comédien Errol Slue).

En 1974, Clarence Bayne accède à la direction du BTW et réussit à obtenir l'aide du programme Exploration. Revitalisé, le BTW prend un nouvel essor. De 1974 à 1976, la troupe produit des pièces de Wole Soyenka, Yvonne Greer, et Eric Roach en plus de créer des œuvres de David Edgecombe (*For Better For Worse* et *Sonuvabitch*), Errol Sitahal (*Sea Shango*) et Clarence Bayne (*The Black Experience*). Jouissant d'un ensemble de comédiens, musiciens et danseurs, le BTW tenait à cette vocation de «workshop» qui lui donnait une grande liberté d'action.

Mais en 1976, le Conseil des arts du Canada reconnut le Black Theatre Workshop comme étant une troupe professionnelle, ce qui provoqua une crise au sein de l'organisme. Le Workshop dut graduellement se départir de son ensemble pour privilégier les artistes plus «professionnels». Afin de garantir son statut et augmenter son auditoire, le Workshop produisit plusieurs pièces tirées du répertoire du Negro Theatre Ensemble (mieux connu du grand public et de la critique) telles *The Blacks* de Jean Genêt (1976), *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry (1979) et *River Niger* de Joseph A. Walker (1981). Malgré les vicissitudes de ce professionnalisme durement acquis, le BTW tâchait toujours de servir sa communauté et ses artistes en montant des créations, dont *Strong Currents* de David Edgecombe (1976) et *A Little Bit O'Somet'in* de Laurris Elliot (1978). «En bout de ligne», dira la comédienne Jacklin Webb, «ce fut surtout grâce à son esprit de corps que le BTW survécut».

En 1983, le Workshop monte un premier spectacle pour jeune public, il s'agit de *Martin Luther Who?* de Clarence Bayne et Dwight Bacquie. Ce volet «jeune public» prend beaucoup d'importance pour le Workshop. À partir de 1984, d'abord sous la direction artistique de Don Jordan, puis sous celle de Winston Sutton, le Workshop renoue avec un théâtre plus engagé (*For Coloured Girls* de Ntozake en 1984); *God's Trombones* de James Weldon Johnson en 1986; et *The Coloured Museum* de George C. Wolfe en 1988). Le récent développement de la communauté haïtienne de Montréal affecte aussi le développement du Workshop qui — sous l'égide THEATRE BTW — commence en 1992 à produire des spectacles pour jeune public en français (*Nos Héros Oubliés* de Winston Sutton).

C'est sur cette triple voie — jeune, revendicatrice, à l'écoute d'une communauté en pleine mutation — que la directrice artistique actuelle, Florette Fernando, espère engager le BTW. En 1995, elle a dirigé la création collective pour jeune public *The Children of Kush Arising* (dont on prépare une version française) et signé récemment la mise en scène

du spectacle célébrant le 25^e anniversaire du Workshop: *Ododo* de Joseph A. Walker. Florette Fernando pense que le Workshop doit transmettre toute l'expérience et l'effervescence de la culture afro-américaine contemporaine (celle du rap et du hiphop) car c'est là l'attrait et la raison d'être du Workshop. «Confrontés aux iniquités croissantes de notre société, ne serions-nous pas en mesure de mieux apprécier l'expérience noire?»

Mort d'un dramaturge en devenir Ian Stephens (1954-1996)

Those fuks from seriouspoemland who want to get published
who gives a shit
And don't you tell me this isn't a poem cause it is — its just a poem
with a purpose you don't recognize.
(Ian Stephens, *Diary of a Trademark*.)

Le vendredi 22 mars 1996, s'éteignait à Montréal le poète et dramaturge Ian Stephens. Il avait 41 ans. Stephens fut à Montréal l'un des pionniers du Spokenword, poésie publique qui émergea, tout comme le Slampoetry, des grandes cités américaines et à même les brèches ouvertes par le rap, le hiphop et le désarroi grundge. Car ces genre musicaux, autant portés par le texte que par la musique, prédisposaient leur jeune public à recevoir cette poésie. Stephens lui-même, face à l'absence de débouchés pour son écriture, se tourna vers le punk Rock et (tout comme le poète américain Henry Rollins) c'est en tant que chanteur et musicien qu'il se fit d'abord connaître avant de bifurquer vers la poésie publique, dite Spokenword.

«Le but du Spokenword, dit le poète Fortner Anderson (animateur de Dromotext sur les ondes de C-KUT), est d'ébranler le public avec les mots». Contre-culturel et anti-establishment (tout comme le Punk et le Grundge), le Spokenword privilégie la parole vivante du poète plutôt que son écriture, la primauté revient à l'oralité du poème. L'écrit est banni de la scène Spokenword où le poète ne lit pas son texte, mais l'incarne. Si cela nécessite plus de préparation que le Slam (où les poètes compétitionnent entre eux à la manière de la LNI ou des anciens chants amébées, en revanche le poète peut atteindre dans le cadre plus souple d'un événement Spokenword la catharsis désirée.

Malgré certaines ressemblances, les poètes Slam et Spokenword s'insurgent lorsque l'on qualifie leurs performances de théâtrales des mouvements. Ils ne se considèrent pas dans la mimésis du théâtre mais bien dans le vrai de la vie. La performance du poète

s'articulant toujours autour de son propre personnage, il ne fait donc pas «comme si»; il est. C'est presque le retour de l'aède antique. Le public des événements Slam et Spokenword n'est d'ailleurs pas celui du théâtre, mais celui des concerts grundges et punks. Ian Stephens y était donc doublement dans son élément.

Son corps ravagé par le cancer et le sida, Stephens se faisait le chantre de son propre décharnement. Il apparaissait sur scène, drapé d'une couverture écossaise, le visage recouvert de pansements ou d'un masque à gaz, ou encore d'un masque de Ronald Reagan en latex. Ses oraisons étaient longues, amères et mordantes. «[...] I tested + / I tell him to get up, everybody's +, big deal, big deal.» Parfois étrangement sublime: «Chemo, chemas, chemat, chemamus, chemunt.» Presque toujours funèbres: «You and I still believe in God and beauty and the victory of love and the supremacy of flesh over money and ecstasy over jobs / because we are dead.»

Vers la fin de sa vie, Stephens n'avait plus la force d'exécuter lui-même sa poésie. D'autres poètes lui firent alors l'insigne hommage de la réciter en son nom. Peut-être fut-ce la raison pour laquelle il envisagea d'écrire un spectacle solo intitulé *No Smoking Corpse*, qui ne verra jamais peut-être le jour.

Jacques M. Clairoux

Georges-Henry Robert et *L'Annuaire théâtral* de 1908

Georges-Henry Robert a fait paraître son *Annuaire théâtral* en mars 1908. Quelques indices nous ont permis de le retracer dans son cheminement professionnel. Il s'est engagé dans le monde des médias comme rédacteur d'un journal sportif. En effet, le 6 mai 1900, paraît *La Mascotte*¹. Jusque-là, aucune publication française à Montréal et dans tout le Canada n'était entièrement consacrée aux sports.

Il n'y avait pas de revue de théâtre non plus. Or, le 12 octobre 1903, a lieu le lancement d'une revue intitulée *Le Théâtre*. Cet hebdomadaire illustré est l'organe des cercles dramatiques et des sociétés littéraires, et le seul journal du genre au Canada. Dix-neuf numéros seulement paraîtront². Sur la page frontispice on peut lire ce mot paradoxal: «The Only French Theatrical Paper in America».

En plus d'en être l'éditeur, Robert dirige les vues du journal *Le Théâtre* qui vise à être «le bulletin de la chronique théâtrale de ce pays»³. Il est aussi l'organe des artistes et des «amateurs dramatiques». Le but est simple: en plus d'encourager l'art de la scène, il espère «mettre le bon théâtre dans l'estime des Canadiens, les forçant à convenir que l'art dramatique est noble et utile».

¹ *La Mascotte*, avec dessins de Napoléon Gervais, vol. 1, n° 1, 6 mai 1900, 8 pages, Bibliothèque nationale du Québec, MIC A 671. Le 20 août 1892, avait paru *Le Courrier athlétique*, premier journal francophone consacré aux sports, mais il semble n'avoir pas vécu longtemps. Voir Gilles Janson, *Emparons-nous du sport*, Guérin, Montréal, 1995, p. 67.

² *Le Théâtre*, publication de 4 pages. La Bibliothèque nationale du Québec ne conserve que les quatre premiers numéros et le n° 19 (15 février 1904).

³ Narcisse-Eutrope Dionne, dans *Inventaire chronologique des livres, brochures, journaux et revues, 1764-1905*, attribue bien à Robert la fondation d'un périodique éphémère qui n'aura connu que quelques livraisons (p. 175).

Georges Gauvreau fait la une. L'éditeur salue en lui le propriétaire du National Français, pionnier de la «scène dramatique permanente en Canada». Robert espère bien y publier de temps en temps des morceaux de musique, des chansons, des monologues et des photographies d'artistes. Dès le départ, il se promet d'amorcer la publication d'un glossaire du théâtre. Rien de moins. Un «dictionnaire français-argot dont sont émaillées toutes les pièces du répertoire moderne»⁴.

Robert est visiblement tenté par l'écriture dramatique. Il annonce, dans son journal *Le Théâtre*, l'écriture prochaine du *Drame de Chambly* une adaptation du *Drame de Mézy*⁵. S'agit-il de ce même Robert qui est directeur-gérant et qui côtoie Alonzo Ryan, peintre de décors du même Cercle dramatique et littéraire de Longueuil? À quoi serait due cette modestie?

On le retrouve ensuite comme co-auteur d'autres pièces. *La Cause de Baptiste*, comédie en un acte écrite en collaboration avec Régis Roy (1864-1944), est éditée dans *Le Passe-Temps* du 11 mars 1905. *À bon chat, bon rat*⁶, proverbe en un acte, a aussi été écrit en collaboration avec Roy. Dans le répertoire des publications de Roy, il est également signalé la collaboration de Robert à *Chacun son tour*, comédie en un acte.

Robert entend reconnaître qu'«un acteur vaut un maçon ou un terrassier contribuable et qu'il faut protéger le travail de celui-là»⁷. Il a l'intention de faire une large place aux amateurs et à leurs quelque cent vingt cercles dramatiques.

Sur un autre plan, Robert, avec Lorenzo Prince, directeur du journal *La Patrie*, Antoine Godeau et Paul Cazeneuve du Théâtre National Français, met sur pied, le 14 mars 1908, un grand concours dramatique⁸. Il en est le secrétaire. Les cercles dramatiques de l'île de Montréal présenteront dix-huit levers de rideau au Théâtre National Français.

⁴ *Le Théâtre*, n° 1.

⁵ *Le Drame de Mézy* rappelle les trop célèbres frasques d'Augustin de Saffray de Mézy, gouverneur général de la Nouvelle-France (1663-1665) devant le Conseil souverain de la colonie. Voir le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 1, p. 1354.

⁶ *L'Annuaire théâtral* mentionne la pièce comme manuscrite.

⁷ *Le Théâtre*, 19 octobre 1903, p. 1.

⁸ Denis Carrier, *Le Théâtre National*, thèse de Ph.D., Université Laval, 1977, p. 540-541.



Georges H. Robert

(Le Passe-Temps, n° 364, Montréal, 6 mars 1909)

Grâce à cette initiative, dix-neuf pièces auront donc touché l'étape de la représentation.

[...] nos dramaturges, comme Jean Béraud, peuvent-ils être étonnés d'apprendre, même si leurs prédécesseurs sont tombés dans l'oubli, que dès 1905 il se trouvait trente-cinq écrivains de théâtre en herbe pour soumettre des manuscrits au concours de pièces organisé par la direction du théâtre National; que bon nombre d'entre eux réussirent à se faire jouer sur des scènes régulières, tels Laurent-Olivier David, Rodolphe Girard, Louvigny de Montigny, Germain Beaulieu, Régis Roy, Georges-Henry Robert, Paul de Martigny, Louis Fréchette, Ernest Choquette; que, précurseur du Festival Dramatique National, eut lieu dès 1909, au His Majesty's, un concours d'acteurs amateurs organisé par Lord Grey, gouverneur général du Canada⁹.

L'année 1908 est pour le secrétaire Robert le moment d'une activité toute fébrile. C'est à ce moment qu'il fait paraître *L'Annuaire théâtral*¹⁰ dont il est directeur et éditeur. Cet ouvrage, grand format de 260 pages, illustré de 240 gravures, dessins, caricatures ou photographies, contient cent articles sur des sujets touchant le théâtre. L'ouvrage contient aussi une première tentative sérieuse de produire une bibliographie des œuvres théâtrales québécoises. Mistigris, dans son «Carnet éditorial» du *Samedi*, 11 avril 1908, souligne l'apparition de cet «annuaire dramatique»¹¹. Pour lui, Robert, collaborateur bien connu de *La Revue Populaire*, est «un spécialiste plein d'autorité». Il ajoute: «Nous sommes d'un bon cran plus près du point tournant où l'amateurisme va tendre à devenir du professionnalisme»¹².

⁹ Jean Béraud, «De l'histoire... entre vous», programme-souvenir des *Fridolinades*, n.p., 1956.

¹⁰ Georges-Henry Robert, *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Geo.-H. Robert éd., 1908, 260 pages. Dans *The Canada Gazette*, on considère cet ouvrage, enregistré le 18 mars 1908, comme étant un livre et non un périodique.

Pour favoriser la vente de son volume, Robert offre aux libraires des rabais considérables. *Le Nationaliste* du 5 avril 1908 annonce en page 1: «Si vous envoyez de l'argent en timbres au journal, vous pouvez recevoir monologues, pièces, chansons par la poste. Aussi, on y vend, achète, échange et loue des pièces de théâtre de tous les éditeurs.»

Dans son *Histoire du théâtre au Canada; pour un retour aux classiques* (Montréal, Éditions Fides, 1945), Léopold Houlé nomme cet ouvrage «*L'Annuaire dramatique*» (p. 108, 172).

¹¹ Mistigris (pseud. de Pierre Voyer), «Carnet éditorial», *Le Samedi*, Montréal, 11 avril 1908, p. 3.

¹² *Ibid.*

L'Annuaire théâtral a mis en valeur l'apport des nôtres à la littérature dramatique. En publiant *Fascination* dans *L'Annuaire théâtral*, Robert innovait à plusieurs égards en prenant conscience d'un patrimoine commun d'expériences et d'intérêts. Et ce malgré les restrictions de certains critiques actuels: «However, despite the efforts of Robert and a number of writers and actors who were part of a major renewal of French-language theatre in Montreal, few original Quebec plays were published in this period¹³.»

Robert avait précédemment collaboré avec Germain Beaulieu à l'écriture de deux pièces. Ce sont *Les Causes fameuses*, farce en deux tableaux «d'après bons mots recueillis et adaptés par Robert»¹⁴, ainsi que *Chacun son goût*, comédie en un acte¹⁵.

Parfois, on se retrouve en terre de confusion. «À l'époque, observe Reine Bélanger, les pièces de théâtre «adaptées» et «arrangées» étaient nombreuses et personne ne paraissait s'en formaliser. J. George Walter M'Gown, Régis Roy et Ernest Doin, entre autres, publient impunément de nombreuses «adaptations» sans toujours désigner les auteurs des pièces originales»¹⁶.

En 1908 a lieu la création de la Fédération canadienne du Travail et les Fêtes du troisième centenaire de Québec. L'année suivante, même si le premier congrès de l'Association des directeurs de théâtres canadiens se tient à New-York, Robert devient membre-correspondant et représentant pour le Canada de l'Association Internationale des Auteurs et Compositeurs et Écrivains¹⁷. Cette puissante organisation artistique et littéraire, qui a son siège social à Paris, possède des succursales dans toutes les principales capitales d'Europe et d'Amérique. Elle a pour but principal de faire représenter, éditer et reproduire les œuvres de ses milliers de membres. C'est dans ce climat que Robert poursuit sa démarche artistique et médiatique.

¹³ *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press, 1989, p. 438. Robert a aussi publié *La Gloire*, de Louvigny de Montigny, dans *L'Annuaire*, p. 204-205.

¹⁴ Voir G.-H. Robert, «Le théâtre canadien: monographie», dans *L'Annuaire théâtral*, p. 198-204. L'auteur ne mentionne aucune collaboration de Beaulieu pour la pièce *Les Causes fameuses*. Ces pièces étant demeurées à l'état de manuscrit, Édouard Rinfret souligne que les textes en sont probablement égarés.

¹⁵ Autres exemples d'œuvres locales recensées par Robert: *La Dernière Heure d'un candidat*, comédie en un acte; *L'Écriture de Baptiste*, vaudeville en trois tableaux; *La Jupe et le Rasoir* de Lebrun, vaudeville en un acte.

¹⁶ *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 1, p. 654.

¹⁷ Melpomène, *Le Passe-Temps*, n° 364, 6 mars 1909, p. 76; n° 365, 20 mars 1909, p. 100.

Après *L'Annuaire théâtral*, Robert fait paraître *L'Amateur*, revue bi-mensuelle, en avril 1911. *L'Amateur* se veut une publication théâtrale et artistique canadienne-française, et «nationale». Il se veut «impartial et indépendant». Tout en étant motivé et en s'appuyant aussi sur l'expérience des cercles dramatiques franco-américains, il entend constituer «les véritables annales de notre scène nationale, et ne pourra être qu'une fidèle chronique de la vie artistique contemporaine». La revue est l'organe de tous ceux qui, amateurs ou non, au Canada comme aux États-Unis, aiment «le bon théâtre»¹⁸.

Le 12 avril 1926, le Théâtre Canadien-Français présente une revue futuriste, *Qui? quoi? quand? où?* d'Hervé Gagnier et G.-H. Robert, tous deux attachés à la rédaction de *La Presse*¹⁹. L'action se passe en 1999. La revue, «supérieurement» montée et jouée par Fred Barry, Raoul Léry et Antoine Godeau, est présentée au théâtre d'Alexandre Sylvio. Des décors spéciaux ont été préparés par le décorateur Delangis. La pièce tiendra l'affiche deux semaines. Ce qui fait dire au chroniqueur que c'est l'un des meilleurs spectacles jamais représentés sur une scène française à Montréal, et compare avantageusement Gagnier et Robert aux revuistes précédents:

On oublie trop facilement que la revue, tout en étant un à-côté du théâtre, n'en exige pas moins et surtout de rares qualités d'observation, d'assimilation et surtout d'imagination. Ici, au pays, nous ne comptons pas encore parmi nos écrivains, jeunes ou vieux, de revuistes accomplis, hommes de métier et d'expérience voulue. Les quelques «essais» des Tremblay, des Christe, Bernard, Poirier, Bourgeois, Letondal, Nolin, Gagnier et Robert nous ont manifesté du talent, du joli talent parfois. Un point, c'est tout²⁰.

¹⁸ *L'Amateur*, revue théâtrale et artistique, vol. 1, n° 1, avril 1911, p. 8. Cette revue paraissait à Montréal, le 1^{er} et le 15 de chaque mois. Elle était publiée par La C^{ie} de publication *L'Amateur*, 674, rue de la Visitation. Gérant: Georges Carboneau; format: 12 pages, 27 cm.; prix: 5 cents. Rappelons que déjà depuis 1908 paraissait *La Revue franco-canadienne*. Robert était peut-être de connivence avec le journal français offrant des informations sur les lieux et moyens d'études. *Conservatoires et Théâtres* invite les étudiants à venir étudier à Paris (*La Patrie*, 8 avril 1911).

¹⁹ *La Patrie*, 3 avril 1926, p. 36; *Le Canada*, 10 avril 1926, p. 6; «La revue du Canadien français», *Le Canada*, 16 avril 1926, p. 3; 20 avril 1926, p. 3.

Hervé Gagnier (1895-1921), ancien chef des nouvelles de *La Presse*, ancien rédacteur au *Prix Courant* et l'un des fondateurs du Club des journalistes de Montréal (Union catholique des journalistes), décède à l'âge de 36 ans. Il a donné entre autres: *Dollard des Ormeaux*, publié en 1922, et *L'Épluchette de blé d'Inde*, ainsi que les revues *Qui? quoi? quand? où?* et *Blanc et Noir*, écrites en collaboration avec Robert.

²⁰ Fabio, «Le mois théâtral», *La Lyre*, Montréal, mars 1927, p. 28.

Gagnier et Robert reviennent avec la revue *Blanc et Noir*²¹. Un critique musical, qui résiste à la montée du burlesque, se montre quelque peu sévère:

c'est un spectacle intéressant, bien mis en scène par M. Raoul Léry, dont le bon goût et l'originalité sont reconnus, mais ce n'est pas précisément une vraie revue, la revue classique, faite exclusivement d'actualités. Il faut reprocher aux Américains d'avoir confondu le «show» ou la comédie musicale avec la revue, et à nous de subir leur influence²².

L'œuvre est constituée d'une quinzaine de tableaux, tous situés dans des endroits très populaires, comme par exemple l'Hôtel-de-ville et la gare Bonaventure, situent la trame de la revue dans sa plus haute actualité et les personnages sont parmi les plus populaires des mondes officiel, civil, artistique et sportif. Déjà, on peut entrevoir dans le traitement de l'écriture l'influence des arts mécaniques. «Le texte est une série d'instantanés pris, semble-t-il, à l'aide d'un dictaphone en plus d'un appareil photographique». Il y a en scène plus de 30 interprètes dont M^{me} Jeanne Maubourg, Palmieri, Arthur Michaud, ténor, Elzéar Hamel, sans compter le chœur de ballets, les Astoria Girls, sous la direction de Germaine Daigneault et de Betty Keith.

Il est intéressant de constater le rapprochement avec le nouveau style de la revue américaine:

[...] la revue moderne, vraie, dans le ton de l'époque, la revue à laquelle nous avons été habitués par «Charlot» et les autres grands succès américains et européens qui nous ont visités. Pour adapter ce genre, les auteurs n'en ont pas moins affirmé beaucoup d'originalité et de personnalité, et plus encore, leur revue est bien une revue montréalaise, de chez-nous, comportant des situations, des personnages et des événements d'intérêt absolument local²³.

La revue n'est guère estimée dans la bourgeoisie, mais Gagnier et Robert, dans leur simple exercice littéraire, donnent quand même naissance à une pratique nouvelle,

²¹ La Presse, 15 février 1927, p. 8; 16 février, p. 17; 17 février, p. 10; «La revue de l'année au théâtre Saint-Denis» 19 février 1927, p. 37-43-45; 21 février, p. 14; 23 février, p. 15; 26 février, p. 46; «Au Saint-Denis», La Patrie, 19 février 1927, p. 37.

²² R. Léoni, «La musique à Montréal», La Lyre, Montréal, février 1926, p. 26.

²³ Ibid.

pratique que Jean Béraud a su inclure dans la séquence qui mène aux *Fridolinades* de Gratien Gélinas: «L'accent de Fridolin est du cru; il diffère de celui de tous ses prédécesseurs, les Pierre Christe, Leclaire, Gury, Letondal, Deyglun, Hervé Gagnier, G.-H. Robert, Poirier...»²⁴

Le fondateur de *L'Annuaire théâtral* a donc rempli plusieurs rôles dans l'histoire du théâtre au Québec, comme journaliste, éditeur, animateur et auteur. C'est avec plaisir que nous lui rendons hommage à l'occasion du dixième anniversaire de *L'Annuaire théâtral* actuel, que nous venons de fêter, et du vingtième anniversaire de la Société québécoise d'études théâtrales, que nous fêtons maintenant.

²⁴ Jean Béraud, *loc.cit.*

Recensions

Comptes rendus

BARRAS, Henri, *Ginette Laurin. Profession: chorégraphe*, Montréal, Éditions Mnémosyne, Collection «Portraits d'artistes», 1995, 135p., ill.

La photo de couverture signée Jean-François Bérubé se présente en format 5 x 7 avec un plan américain tout de noir et gris soyeux de Ginette Laurin, qui semble aspirée vers la lumière. Les notes de la couverture arrière proposent le portrait d'une femme exceptionnelle, le parcours turbulent de la danse montréalaise, de 1976 à 1995. Ginette Laurin est, sur le plan international, l'une des chorégraphes importantes de la danse actuelle et son histoire est aussi celle de la danse au Québec.

M. Barras est témoin privilégié de ce volet d'histoire, ayant fondé en 1974 la série *L'Art du mouvement*, (ou les midis de la Place) au Piano Nobile de la Place des Arts. Pendant treize ans, il a animé des spectacles-rencontres donnés par les danseurs et chorégraphes d'ici et ceux de l'étranger, de passage lors de festivals ou tournées. De plus, il a occupé des postes de direction au Musée d'art contemporain et au Théâtre du Café de la Place, toujours dans le but de rapprocher le public de la création contemporaine. Chargé de souvenirs, il fonde et à dirige les Éditions Mnémosyne, dont il est un des portraitistes (c'est-à-dire pas tout à fait historien, ni biographe), rôle qu'il tient à revendiquer:

J'entends déjà certains proclamer bien haut que je suis partial et trop admiratif devant l'artiste, comme s'il était imaginable qu'un peintre puisse s'asseoir des heures devant son modèle sans l'admirer: le portraitiste, cela est indubitable, doit aimer son

modèle pour le dépeindre. Ginette Laurin a sans doute, rassurez-vous, tous les défauts de ses qualités (p. 40).

Il ne sera pas question d'analyse profonde du personnage dans ce portrait — l'auteur semble préconiser une approche iconographique qui évacue assez facilement les reproches de ceux qui se sont frottés à la chorégraphie. Ce n'est pas le fait d'écraser la critique qui m'agace, mais la tendance de romancer à l'excès, voire de transformer (en ange, par exemple), ce qui est profondément humain et complexe, ce qui vaut la peine d'être étudié, compris et partagé. L'auteur réussit à nous présenter Ginette Laurin sous plusieurs coutures, certes, mais souvent avec des raccourcis là où il faudrait s'attarder, et avec des détours bavards là où il faudrait enfile. À titre d'exemple, ce raccourci énigmatique entre l'ascension de Laurin et le contenu de ses œuvres:

Elle est humaine, bien sûr, cette Ginette Laurin que la renommée a portée si loin. Sans doute doit-il y avoir quelques cadavres sur sa route, mais je ne sais pas si elle peut en être tenue responsable, car dans ses œuvres, seuls les anges viennent nous hanter et les anges, c'est bien connu, ce sont des morts heureux (p. 40).

En acceptant que cet ouvrage porte plutôt sur l'étendue que sur la profondeur du champ exploré, on peut toujours dire que ce n'est pas une mauvaise chose en soi, car rares sont les occasions où les morceaux de la brève histoire de la danse contemporaine sont réunis en un tour d'horizon. Ce qui n'empêche pas l'auteur de partager sa curiosité pour ces lieux plus intimes de création, les studios de répétitions, où le quotidien se transforme en univers tantôt oniriques, tantôt chavirants de réalisme: «Plus qu'à un théâtre, j'aime assister à une répétition dans les studios d'une compagnie, car là, j'ai vraiment l'impression d'être témoin des ces "mystères", come disait ma mère, qui donnent la vie» (p. 78).

Pour les lecteurs qui ont peu ou pas de connaissances de l'histoire de la danse contemporaine au Québec, ce petit livre s'avèrera accessible par son style personnalisé. Les initiés de Ginette Laurin, hormis les réserves déjà mentionnées, apprécieront la juste place accordée aux divers intervenants et aux réalisations qui ont marqué l'évolution de la danse d'ici. Quant à la couverture de l'art de la chorégraphie, j'aurais personnellement souhaité entendre Ginette Laurin nous parler directement de son travail, surtout dans le dernier chapitre «La Danse». Paradoxalement, les meilleures descriptions du répertoire sont celles de critiques parues dans divers journaux et reproduites en marge du texte.

Ces additions, ainsi que les photos noir et blanc de l'interprète Laurin et des œuvres dansées par sa compagnie, O Vertigo, contribuent grandement à la «visibilité» du texte.

En choisissant de mener son portrait sur deux fronts, le personnel et le social, l'auteur se voit confronté à des décisions pratiques d'organisation plus ou moins résolues par le découpage de chapitres: l'enfance, le métier, l'interprète, la compagnie, la danse. Le tout est précédé par un «En guise d'introduction», où sont ramassées définitions de la danse actuelle, réflexions et opinions de l'auteur, et saynètes de la vie culturelle montréalaise d'il y a quarante ans. Il y a énormément de couches d'information, certaines anecdotiques, où s'entremêlent de plus en plus de filons, comme il se doit dans toute vie vécue à fond. Sur un même thème, l'auteur peut se laisser emporter d'un filon à l'autre, sans trop tenir compte de la continuité historique. Les lecteurs confus pourront alors se référer aux sections «Chronologie» et «Œuvres chorégraphiques» pour mettre de l'ordre dans le récit et y trouver des détails intéressants sur des événements-clés.

Je ne m'attarderai pas trop sur l'enfance de Ginette Laurin, sinon pour dire qu'à l'instar de plusieurs artistes québécois, elle est issue d'un milieu modeste et uni dont elle s'est extirpée petit à petit, grâce aux bonnes sœurs, aux cours de gymnastique, aux soirées des Jeunesses musicales, aux livres, et à la ville qui se rapprochait déjà de plus en plus des villages. Le sien, Le Gardeur, englouti par le temps et transformé en banlieue de Repentigny, fait l'objet d'une visite très (trop) détaillée de la part de l'auteur en quête de vestiges et de pièces à conviction. J'aurais personnellement souhaité avoir autant de précisions sur le processus de création ou sur la recherche chorégraphique de Laurin, enfin...

Les familiers de l'art chorégraphique de Ginette Laurin reconnaîtront bien ici l'artiste qui tire son inspiration des petites choses de la vie courante, gaies ou tristes... comme si chacune de ses œuvres était en fait la quête de ce moment suspendu, de cette extase... que la petite fille ressentait en écoutant de la musique (p. 25).

L'adolescence procure aussi une plus grande liberté d'action, et signifie une introduction sérieuse à la formation technique et à l'exploration. Avec peu de choix dans ce paysage culturel quasi désertique, toute ressource apte à nourrir la curiosité et l'intrépidité des jeunes danseurs contemporains était mise à profit. Il y a ici plusieurs petits morceaux intéressants sur le fonctionnement du Groupe et de l'école Nouvelle Aire, lieu incontournable de la danse contemporaine à Montréal dans les années soixante-dix. M. Barras nous convie aux laboratoires de création où les chorégraphes d'aujourd'hui en

étaient à leurs premiers essais (Édouard Lock, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, *et al.*). On découvrira comment l'histoire occultée de la danse expressive des années quarante se refait un visage avec le retour de ses *pionnières*, dont Françoise Riopelle et Françoise Sullivan. Cette dernière jouera un rôle important dans la formation d'interprète et de chorégraphe de Ginette Laurin, grâce à l'aspect novateur de ses créations.

Laurin sera l'interprète de choix de plusieurs chorégraphes montréalais, elle fondera tôt une famille et sera confrontée aux exigences du métier et de la vie personnelle, qu'elle affrontera avec un grand sens de l'organisation et de l'engagement. Elle connaîtra une ascension assez rapide, grâce à sa débrouillardise, son talent, et des coups de chance dont certains lui ont permis, en quelque sorte, de commencer au milieu de l'échelle. Codirectrice de Daniel Léveillé et chorégraphe indépendante, elle hérite, après seulement six mois, de la compagnie et de ses subventions au départ de son collègue. Elle relève le défi de combler les engagements déjà pris avec la Belgique, en y présentant ses propres créations avec les interprètes de son choix. O Vertigo, la nouvelle compagnie de Ginette Laurin, n'affiche pas les préoccupations intellectuelles ou purement expérimentales de la postmodernité. M. Barras nous rappelle à plusieurs reprises que cette femme aime la simplicité et qu'elle n'a pas envie de compliquer les choses dans le seul but de les rendre plus intéressantes. Néanmoins, elle pousse sa recherche au niveau de la capacité physique de transformer cette simplicité en matériaux dynamiques, dont des duos surprenants d'invention.

M. Barras s'incline devant son sujet, ce qui a pour effet d'agrandir l'image qu'il en trace, et de réduire proportionnellement la profondeur du champ exploré (pourquoi ne pas partager de ces réponses fort détaillées, si ardemment obtenues?):

Je m'étais obstiné à poser des questions qui devaient [...] répondre à mes propres angoisses débusquées par cette œuvre-phare (*La Chambre blanche* - *ed*), à un point tel que j'en avais été, je crois bien, impertinent. Ginette Laurin avait répondu à toutes mes questions avec force détails... comme si ma petite personne avait tant d'importance pour elle qu'il fallait calmer ses inquiétudes en la gratifiant, de surcroît, du sourire qu'elle arbore souvent, éclatant et profond, celui qui ne peut provenir que d'un créateur qui sait que son œuvre est juste... (p. 78).

Ceux qui cherchent à pénétrer au cœur même de l'œuvre de Ginette Laurin seront quelque peu déçus. J'ai dressé un petit répertoire de questions qui n'ont pas été explorées et qui me paraissent pertinentes, surtout par rapport au sous-titre du livre: «Profession,

Chorégraphe»: Comment Laurin a-t-elle contribué à l'avancement de la discipline? Comment élabore-t-elle sa vision du monde ordinaire et de l'imaginaire? À quoi reconnaît-on la griffe de Ginette Laurin?

Il y a un peu de tout dans cet ouvrage, pour les curieux et pour les initiés: généalogie de la danse expressive à la danse actuelle au Québec; contexte socioculturel dans lequel évolue l'artiste; digressions sur l'architecture, l'urbanisation, les politiques culturelles du Québec; définitions de l'art de la danse et réflexions diverses. C'est à la fois la force et la faiblesse de cet ouvrage sur Ginette Laurin et, par extension, sur la danse au Québec. Le ton reste toujours accessible, que l'on aborde le passé, la vie privée ou la carrière de l'artiste. Hormis l'organisation parfois confuse de l'information et autres petites ombres au portrait citées plus haut, on ressort de la lecture avec un sentiment d'avoir été témoin d'une histoire bien vivante et prolifique, malgré sa brièveté.

*Département de danse contemporaine
Faculté des beaux-arts, Université Concordia*

SILVY PANET-RAYMOND

* * *

CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, 1995, 221 p.

Le théâtre est une aventure plus grande que nous.

Robert Lepage

Il faut bien le reconnaître, Rémy Charest, correspondant culturel pour le quotidien *le Devoir* à Québec, a été opportuniste en saisissant au vol une des figures de proue du théâtre québécois actuel. Ce qui n'enlève rien à la qualité de son ouvrage dans lequel il approche l'œuvre, l'esprit et la manière de Robert Lepage avec juste assez d'effacement, cédant la parole à l'artiste.

Les «quelques zones...» du titre laissent entendre que le regard de l'auteur est subjectif et partiel, posé par touches choisies. Rémy Charest ne cultive aucune ambition d'exhaustivité, aucune volonté d'épater la galerie savante. Avec désinvolture, il nous permet d'apercevoir quelques saillies dans l'horizon de la carrière de Robert Lepage, longue de presque vingt ans et forte de péripéties. L'initiative a du mérite car, si au Québec on croit connaître les mises en scène et le travail cinématographique récent de

Lepage — c'est apparemment à Londres que son théâtre est aujourd'hui le mieux connu —, on n'a pas si souvent eu la chance de l'entendre réfléchir à voix haute sur son œuvre. La préparation de l'ouvrage s'étend grosso modo sur un an, entre la fin de l'été 1994 et la publication l'été suivant, période pendant laquelle l'auteur a rencontré Lepage plusieurs fois, en le suivant en véritable reporter en Suède entre autres, à deux reprises, au moment où le metteur en scène répétait *le Songe* d'August Strindberg avec les acteurs du Dramaten de Stockholm. Parallèlement, Lepage travaillait sur le montage du *Confessionnal* à Paris, la nouvelle création du projet Hiroshima était en chantier et *Elseneur*, d'après *Hamlet*, en pleine germination. Il préparait également la mise en scène de l'opéra *Noises, Sounds and Sweet Airs* de Michael Nyman, à Tokyo.

Rémy Charest définit son ouvrage humblement comme des «carnets de notes» rassemblés au cours des entretiens, dont les plus mouvementés ont eu lieu dans le train ou le taxi. Mais ce sont des carnets de notes que l'auteur a pris soin de bien organiser, où des ponts et des entrecroisements ont été établis au fil des conversations. Il en a regroupé les grands axes sous quatre rubriques aux frontières larges et plurielles: Géographies, Mythologies, Créations et Paradoxes, qui s'insèrent entre le Générique du début et la Fin de la fin. Les chapitres de ces rubriques, assez courts, affichent des titres toujours originaux — «Je ne suis jamais allé en Chine», «Du gymnase à l'Olympe» —, et mettent souvent en opposition deux termes contraires afin de souligner le caractère paradoxal de la création artistique: «la pâte et le moule», «la liberté et l'esclavage», «pyramides et entonnoirs», etc. Même si ces chapitres circonscrivent des sujets précis, Lepage et Charest ne se sont pas gênés pour préserver dans l'écriture le côté coq-à-l'âne de la conversation, ce qui rend la lecture plus vivante et la forme plus proche du contexte des entretiens. Ils ont également conservé le tutoiement, question de mettre le lecteur plus à l'aise. Les questions et les commentaires de l'intervieweur sont plutôt rares, ce qui nous éloigne de l'entretien conventionnel. En somme, la forme reflète bien le titre de l'ouvrage. Elle est peu typique, même si d'autres ouvrages ont pu servir de modèle, comme *Des clés et des serrures: images et proses* de Michel Tournier, ou la «forme brisée» de *The Logic of Images* de Wim Wenders. Bien que ces *Quelques zones de liberté* rassemblent des photographies et des croquis dessinés à la main par Lepage, dont ceux qui ont servi aux projections sur écran dans *Les Aiguilles et l'opium*, on regrette seulement que l'iconographie ne soit pas plus abondante: aucune photo de Vinci, de *La Trilogie des dragons*, du *Polygraphe* dont pourtant on parle abondamment!

La chronologie professionnelle de Robert Lepage, publiée à la fin de l'ouvrage, commence en 1978, avec sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec, année pendant laquelle il va suivre un stage chez Alain Knapp à Paris, et fonde avec Richard Fréchette le Théâtre Hummm... à Québec; elle s'étend jusqu'en 1995, année de la mise en forme du projet de la Caserne, un centre de production et de création multidisciplinaire à Québec, qui servira de lieu permanent à Ex Machina, la compagnie dont Robert Lepage est aujourd'hui le directeur artistique. Mais les éléments biographiques sont utilisés parcimonieusement dans le texte; on les repère entre les lignes des réflexions et des récits, à l'ombre des histoires de famille, des productions, des années du Théâtre Repère, la plus importante compagnie de théâtre de recherche à Québec dans les années quatre-vingt, auquel Robert Lepage s'est joint en 1982. On apprend en souriant que c'est à l'insistance de sa sœur Lynda, qui l'«habillait, [le] mettait dans des taxis» (p. 90) et le forçait à aller à ses cours de théâtre pendant qu'il pleurait, que le timide Robert doit d'avoir vaincu une peine d'amour pendant l'adolescence et le «vertige épouvantable» du trac, ce même trac dont l'intérêt, quand il y pense aujourd'hui, c'est de «faire avancer dans la vie, c'est de te mettre dans une position où tu peux te jeter dans cette bataille tous les soirs et la gagner» (p. 91). Ailleurs, pour justifier les monologues dans le théâtre classique, Lepage raconte comment son père, qui était chauffeur de taxi, conduisant des touristes de la ville de Québec jusqu'aux Chutes Montmorency, devait inventer des histoires de toutes pièces pour égayer ses passagers. Il vulgarise:

L'utilité des longs monologues de *Hamlet*, c'est vraisemblablement de garder l'attention des spectateurs pendant qu'on brasse tout ce qu'on peut imaginer de décors dans un théâtre élizabéthain pour passer de la salle de bal du château d'Elseneur aux remparts (p. 36-37).

On apprend aussi que la réputation de l'artiste grandissant, il y eut une confusion entre la méthode Repère, adaptée au théâtre par Jacques Lessard, et le travail de Lepage: «Les gens, ironise-t-il, avaient tendance à penser que s'ils suivaient la méthode, ils produiraient du Robert Lepage» (p. 166). Dans un chapitre qui s'intitule «le chaos», le metteur en scène relate comment un accident survenu à un acteur dans la production du *Songe* à Stockholm, qui a bousculé l'horaire des engagements qu'il avait à Tokyo, à Londres, à Paris et à Montréal, lui a permis de mesurer la valeur du désordre dans la création. Il conclut: «Le chaos, c'est nécessaire. S'il n'y a que de l'ordre et de la rigueur dans un travail, le résultat ne sera qu'ordre et rigueur. Mais du chaos naît le cosmos» (p.102-103).

Il y a bien sûr plus que les anecdotes pour satisfaire notre appétit. Un des sujets les plus intéressants concerne les liens et les oppositions qui existent entre l'Orient et l'Occident. On sait que la Chine a constitué la toile de fond de *La Trilogie des dragons*, et que la bombe lâchée sur Hiroshima a nourri la création des *Sept branches de la rivière Ota*. Les récents voyages de Lepage au Japon lui ont permis de prendre connaissance des formes théâtrales qui s'y pratiquent. Lepage rapporte des observations éclairantes sur la société et sur la pratique théâtrale japonaises, qu'il perçoit toujours à travers les yeux d'un Québécois: que le jeu intérieur qui prédomine chez les Japonais, où l'on travaille sur la «présence poétique» des acteurs, est tout à fait l'image de l'exiguïté du territoire, de la maximisation d'utilisation de l'espace vital au Japon. Il dit:

Le danseur [japonais] crée un univers extrêmement compact. Plus cet univers est riche, plus il est coloré; plus ce paysage poétique est grand, meilleur est le mouvement. De cette façon, la passion est avant tout intérieure (p. 49).

La transparence qui caractérise la société japonaise se voit jusque dans le jeu subtil des acteurs qui ne jouent jamais le sentiment — comme on le fait beaucoup au Québec —, mais seulement sa trace, ce qui laisse imaginer un paysage intérieur très vaste. Travaillant maintenant beaucoup en Europe, Lepage a pu comparer les méthodes de travail et s'ajuster à chacune d'elles lorsqu'il a été invité à faire des mises en scène. Il juge sa propre culture à travers celle des autres, et insiste sur la nécessité et le courage de l'autocritique, ce que, au Québec, «collectivement, nous n'avons pas encore vraiment trouvée.» (p. 57) Le voyage, présent dans toute l'œuvre de Lepage, est finalement une invitation à découvrir l'inconnu, ce dont tout artiste a besoin pour nourrir sa créativité. La volonté de Lepage de fonder un théâtre multidisciplinaire à Québec participe de son désir d'établir des contacts avec le monde, à partir d'un point fixe dans sa ville natale. Les associations internationales auxquelles il est lié lui permettent d'épouser des projets à la hauteur de ses ambitions, qui semblent infinies.

Avec ses horaires surchargés, on pourrait croire que Lepage finira par s'épuiser à la tâche. Mais il compare lui-même son travail à celui du culturiste dont l'énergie provient de l'excès. Lorsqu'on qualifie son œuvre de géniale, Lepage est le premier à démystifier cette réputation, en nous révélant que ses meilleures trouvailles ont parfois eu des origines purement techniques, comme dans *la Trilogie des dragons* où l'actrice Lorraine Côté, qui devait jouer deux personnages différents dans deux scènes qui se suivent, ne pouvait aller en coulisses pour se changer. En transformant ce changement de costume en une sorte de rituel, cette scène est devenue une des plus belles de la pièce.

Mais la plupart du temps, l'inventivité, la créativité doivent passer par le doute, par l'erreur. La création artistique, et c'est un de ses paradoxes les plus féconds, est un mélange de libertés et de contraintes. Lorsqu'ils s'adonnent au travail de création, regrette Lepage, «les gens pensent qu'il faut trouver la réponse, mais ce qu'il faut, c'est créer la question.» (p. 85) Les metteurs en scène ont parfois tendance à imposer leur conception sur les pièces qu'ils montent, en s'éloignant de leur nature première. À l'inverse, Lepage est convaincu que les œuvres, si elles sont bien écrites, contiennent leurs propres réponses; c'est aux artistes de les trouver.

On ne conduit pas un spectacle vers un endroit donné: on laisse le spectacle nous conduire. On n'essaie pas d'imposer son idée, son concept: le spectacle a sa logique, sa poésie, ses rythmes, qu'il faut découvrir (p. 113).

Lepage a eu l'opportunité de travailler la même pièce à partir de mises en scène différentes, sur *La Tempête* et *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare notamment, ce qui lui a permis de mesurer la polysémie des grandes œuvres. Le théâtre doit pouvoir offrir au spectateur plusieurs lectures possibles de l'œuvre, tous les éléments scéniques concourant à orienter son regard dans une même direction qui doit rester suffisamment large pour lui laisser la liberté de choisir sa propre lecture. «C'est une chose très ténue qui fait que le total dépasse la somme des parties, qu'on crée un événement sur scène», philosophe-t-il. (p. 194) Lepage paraphrase librement Marshall McLuhan en disant que l'art atteint la perfection lorsque la forme devient le fond et que le fond se confond à la forme.

Dans d'autres zones du livre, on aborde des aspects plus techniques du langage de Robert Lepage concernant le son et la lumière, la logique implicite qui se cache derrière le mystère «des chiffres et des lettres», le rôle du renversement de la perspective dans la scénographie. La nudité des personnages, par exemple, représente ce besoin de retrouver l'homme à son état pur, débarrassé de son enveloppe sociale. La drogue, omniprésente dans *Les Aiguilles et l'opium* et dans *La Trilogie des dragons*, est un moyen de regarder les choses sous un angle différent, de justifier les métaphores dans le travail artistique. Mais tous ces éléments nous ramènent immanquablement à nous questionner sur les fondements du théâtre: pourquoi le théâtre existe-t-il encore? Pourquoi le pratique-t-on aujourd'hui à l'ère des hautes technologies? Dans l'œuvre de Robert Lepage, on pourrait se contenter de dire qu'il existe pour le pur plaisir du jeu, celui des acteurs et des trucs. Mais l'artiste propose une réponse plus profonde: on retrouve à la base du théâtre des éléments de notre héritage judéo-chrétien: la transformation du pain et du vin

en corps et en sang du Christ. C'est cette référence à la liturgie, d'ailleurs, que débute *Le Confessionnal*. Lepage a toujours eu un penchant pour les pièces où les personnages sont soumis à des métamorphoses; et il aime montrer cette transformation sur scène. «Quand le spectateur vient au théâtre, il vient inconsciemment assister à une transfiguration» (p. 160). Le propre du théâtre, c'est de nous rappeler que si un homme de la trempe d'un Bottom peut se transformer en âne, alors tout au monde est possible. C'est Robert Lepage qui le pense, mais c'est Rémy Charest qui le lui fait dire.

PHILIP WICKHAM

* * *

DONOHUE, Joseph and Jonathan Weiss, eds. *Essays on Modern Quebec Theater*. East Lansing, Michigan State University Press, 1995, 254 p.

Je rédige cette recension à titre de critique et d'historien du théâtre demeurant à Toronto et témoin de nombreuses pièces des Gélinas, Tremblay, Lepage, Dalpé, Danis, Fortin, Gurik, Laberge, Maillet et Marchessault présentées à Toronto tout au long du dernier quart de siècle dans des mises en scène aussi bien en français qu'en anglais. À l'occasion de visites à Montréal, il m'a aussi été donné de voir d'autres œuvres québécoises importantes qui sont passées en revue dans *Essays on Modern Quebec Theater*, et dont l'éventail va de *Broue*, du Théâtre des Voyagements au *Provincetown Playhouse* de Chaurette, en passant par *Les Feluettes*, de Bouchard, *La Lumière blanche*, de Pelletier, *Ne blâmez jamais le Bédouins*, de Dubois, *Le Titanic*, de Ronfard, ainsi que *Le Rail et Hamlet-machine* (d'après Heiner Müller), de Maheu.

Avec la remarquable contribution d'une douzaine de collaborateurs, l'étude dirigée par Donohue et Weiss offre la collection d'essais sur le théâtre québécois la plus exhaustive jamais publiée à ce jour en anglais. La collection met l'accent sur l'émergence d'une dramaturgie et d'un théâtre national québécois — sur ce que Jonathan Weiss qualifie, dans son avant-propos, «d'effort en mutation constante pour définir et redéfinir une identité nationale» (p. 2).

À des degrés variables, cet accent donne au livre la couleur d'un questionnement politique, en fonction d'un *projet de société* visant à affirmer le caractère unique de la culture québécoise et à proclamer à la fois son absence totale de contact et son

indifférence à l'égard du Canada anglais. En dépit du fait que la publication ait bénéficié d'une subvention à cette fin de la part du gouvernement canadien, *Essays on Modern Quebec Theater* ne cherche même pas à retenir l'attention d'un lectorat au Canada anglais. Il vise plutôt à convaincre un public américain ou international que la spécificité culturelle du Québec devrait également être assortie de la souveraineté nationale.

Les éditeurs américains du livre à l'intention de la Michigan State University Press affichent une connaissance plutôt superficielle de l'histoire et de la culture canadiennes. Malgré les milliards de dollars dépensés par le gouvernement fédéral, depuis 1969, au chapitre du bilinguisme et du multiculturalisme, et en dépit de subventions au chapitre des lettres et sciences humaines versées au Québec à partir des années soixante, l'éditeur Weiss, dans des termes vagues et hors de tout contexte historique, parle du Canada comme d'un «pays de langue anglaise qui, en maintes occasions, a tenté de bannir l'utilisation de la langue française» (p. 1).

Cet objectif global de stigmatiser le Canada anglais en tant qu'opresseur d'une culture nationale homogène des *Québécois pure laine* est remis en question par le premier essai de la collection intitulé «The Cross-Fertilization of Cultures in Québec Theater» d'Alonzo Le Blanc où celui-ci donne à entendre que l'homogénéité raciale du Québec est un mythe:

Dans les veines de 80% des Québécois francophones coule du sang autochtone; et très souvent, chez les 20% résiduels, coule celui de quelque autre groupe ethnique: anglais, écossais, irlandais ou italien (p. 8).

Dans son essai, Le Blanc soutient de façon convaincante que «le Québec s'est toujours situé au carrefour de trois influences culturelles distinctes, à savoir la française, la britannique et l'américaine» (p. 8). Des autres essais de cette collection, il s'en trouve peu pour emboîter le pas à l'approche multiculturelle de Le Blanc. Les essais tendent plutôt à accréditer la thèse de Weiss voulant que «le théâtre québécois d'aujourd'hui fait preuve d'originalité au plan esthétique, et d'une conscience de soi qui le propulse au premier plan du théâtre mondial» (p. 4).

Dans «The Theater: Sounding Board for the Appeals and Dreams of the Québécois Collectivity», Chantal Hébert suit à la trace l'apparition d'une voix québécoise depuis les années soixante à nos jours en mettant particulièrement en évidence le théâtre féministe, la création et l'expérimentation collectives, l'improvisation, l'écriture scénique et la

nouvelle dramaturgie. Ces aspects trouvent une analyse encore plus fouillée dans le essai qui suivent.

Dans «Hysterical Pregnancies and Post-Partum Blues: Staging the Maternal Body in Recent Québec Plays», Jane Moss procède à un examen approfondi du théâtre féministe. Alors que dans «Language and Collective Identity: When Translators of Theater Address the Québécois Nation», Annie Brisset analyse la réappropriation d'un discours québécois — de préférence à celui de Paris — dans la traduction d'ouvrages du répertoire international.

L'essai de Lucie Robert intitulé «The Language of Theater», met en contraste le langage théâtral canadien français parlé au XIX^e siècle avec l'apparition du joual dans les années soixante et soixante-dix, et avec l'utilisation du discours dans les œuvres théâtrales contemporaines. Dans «Experimental Theater in Québec: Some Descriptive Terms», Gilles Girard analyse la théâtralité et la métathéâtralité dynamiques qui ont valu au théâtre québécois sa réputation internationale au cours des deux dernières décennies. Dans «A Theater of *La Répétition*», Guy Tessier trouve un équivalent à cette approche métathéâtrale dans les textes dramatiques d'auteurs allant des années soixante à nos jours.

Deux essais interprétatifs viennent compléter la série des *Essays on Modern Québec Theater*. D'une part, celui de Ruth Antosh intitulé «The Hermaphrodite as Cultural Hero in Michel Tremblay's Theater» constitue un précieux apport sur la question de savoir si les pièces «hermaphrodites» de Tremblay se veulent essentiellement des études sur l'ambiguïté de l'identité sexuelle au plan personnel ou des fables culturelles symboliques d'une plus large portée. D'autre part, dans «The Problematic of Love and Identity in *Zone*», le coéditeur Joseph Donohoe présente la sorte d'analyse thématique simpliste qui fit brièvement florès — pour tomber aussitôt en défaveur — il y a vingt ans.

Mais l'exemple le plus probant de la façon dont les sympathies politiques peuvent fausser une interprétation historique est donné par l'essai de Jane Koustas intitulé «From *Homespun* to *Awesome*: Translated Québec Theater in Toronto». Koustas prétend que les critiques torontois ont omis d'évaluer correctement le nombre considérable de pièces québécoises montées à Toronto, soit en raison d'un préjugé canadien ethnocentrique confinant à l'esprit de clocher, soit que les critiques aient mis l'accent sur le qualités humaines universelles des pièces plutôt que sur leur centre d'intérêt spécifiquement

québécois, soit encore que les critiques se soient «approprié» les pièces et leurs auteurs en les cataloguant comme canadiens plutôt que québécois.

À la base de cette réaction critique négative, soutient Koustas, il y avait le refus de reconnaître «la question centrale du nationalisme et la lutte d'un Québec en quête d'identité» (p. 101). La faiblesse de son argumentation tient au fait que Koustas ne semble pas avoir vu les représentations qu'elle passe en revue. Elle est également peu familière avec les critiques torontois qu'elle cite et dont elle réunit tous les comptes rendus — qu'ils émanent de critiques chevronnés ou des moins perspicaces d'entre eux — en un seul exposé critique d'ensemble pour étayer sa thèse politique. Koustas refuse également d'envisager la possibilité que certaines des œuvres faisant l'objet de critiques négatives à Toronto — notamment les *Notes from Québec* de Jean-Claude Germain (Théâtre Passe-Muraille, 1970) — ne soient que des œuvres mineures sur le plan artistique.

Dans «Responding to Québec Theater», Elaine Nardocchio décrit une façon très différente d'aborder l'analyse de l'accueil réservé par l'auditoire aux mises en scène présentées au Théâtre Français de Toronto. Par le biais d'interviews avec des membres de l'auditoire et de questionnaires écrits, Nardocchio a été en mesure de quantifier différentes réactions aux mises en scène présentées par des Franco-Ontariens, des Québécois, des Français de l'Hexagone, d'autres francophones de tous horizons, des anglophones et des allophones. Par contraste avec la lecture simpliste de Jane Koustas, Nardocchio déclare en conclusion

qu'une fois que l'on a reconnu que l'interprétation de pièces québécoises (et, bien sûr, de tous les textes littéraires) est un processus complexe, à couches superposées et à multiples facettes, toute tentative de les appréhender commande alors une approche multidimensionnelle au plan de la signification et de l'interprétation (p. 185).

Dans ce concert d'éloges à l'endroit de la culture québécoise, seul l'essai de Gilbert David, intitulé «Québec Theater in the Postmodern Period: A Theatrical Institution in the Shadow of the Mass Media», présente une pénétrante autocritique de l'actuel milieu théâtral. Mais même David omet de mettre en cause l'ethnocentrisme propre au Québec. En omettant de prendre en compte une analyse du théâtre anglophone et les voix qui se font entendre au sein des communautés d'immigrants non francophones dans la province, les *Essays on Modern Québec Theater* confirment l'absence de rôle et d'avenir pour ces segments de la société dans le Québec d'aujourd'hui.

Abondamment illustré, le livre présente 18 photographies de mises en scène dont la reproduction est une gracieuseté des *Cahiers de théâtre Jeu*. Les légendes des photos omettent malheureusement de mentionner le nom des théâtres, des metteurs en scène, des décorateurs, etc. Le livre offre une bibliographie adéquate, que viennent hélas gâcher de malencontreuses fautes d'impression.

Département de théâtre
Université York

ANTON WAGNER

* * *

DUBÉ, Marcel, *Andrée Lachapelle entre ciel et terre*. Montréal, Éditions Mnémosyne, collection «Portraits d'artistes», 1995, 117 p. ill.

Le dramaturge Marcel Dubé signe ce portrait d'Andrée Lachapelle, une grande comédienne dont la carrière est liée depuis fort longtemps à celle du dramaturge, qui a écrit plusieurs rôles pour elle. On aurait pu attendre d'une telle association qu'elle permette de tracer un portrait intime et particulièrement nuancé qui dégage bien tous les reliefs de la vie professionnelle éclairée, dans la seule mesure du nécessaire, par la vie privée. Le livre demeure bien en-deçà de cet objectif et de cette espérance: Dubé semble partout se contenter de mettre en forme et en ordre, dans des chapitres trop courts, les confidences livrées par la comédienne. Il a la beauté rêveuse du portrait d'Andrée Lachapelle par Jean-François Bérubé qui orne la couverture, photographie visiblement retouchée pour en éliminer toute trace d'imperfection. En cela il semble conforme à l'esprit de cette nouvelle collection dirigée par Henri Barras proposant des «monographies littéraires des plus grands artistes québécois», ceux et celles que nous considérons comme «nos vedettes».

Nous sommes en tout cas loin d'une véritable monographie littéraire. On peut en juger facilement par l'usage que l'on fait des photographies. Sur les trente-deux photographies qu'on trouve dans le livre, dix-sept seulement nous montrent la comédienne dans les rôles qu'elle a incarnés. Les autres sont tirées de l'album de famille: Andrée Lachapelle enfant avec ses parents, ses trois enfants photographiés (on ne sait trop pourquoi) toujours à Paris, et même ses trois petits-enfants. Tout cela est charmant, mais nous apprend peu de choses sur la carrière de la comédienne. Dubé s'attarde, avec raison, sur les débuts de sa liaison avec le regretté Robert Gadouas. La première photo de scène nous montre le couple enlacé, dans une scène de *La Paix du dimanche* de John

Osborne jouée en 1962. Mais nous sommes alors à la veille de la rupture et nous aurions souhaité voir aussi une photo de *L'Hermine* d'Anouilh, le spectacle qui les réunira pour la première fois, sur scène et dans la vie, en 1953. Sur la rupture survenue en 1963, l'auteur demeure discret, expliquant seulement que la comédienne était «décidée à ne plus jamais dépendre d'un homme» (p. 78). Faut-il comprendre que des difficultés financières liées au métier commun auraient surgi? C'est en tout cas ce que suggère la comédienne lorsqu'elle évoque — c'est le passage le plus beau, le plus émouvant, certes, de ce petit livre — la mort tragique du comédien, survenue en 1969: «avant sa disparition fracassante, Robert n'avait presque plus d'engagements» (p. 92). On devine là un drame profond qui aurait mérité une analyse, puisque les «rôles» se sont de toute évidence inversés depuis la première rencontre entre une jeune comédienne inconnue et un acteur déjà consacré. À partir de 1965 (et en partie grâce aux rôles qu'écrira pour elle Marcel Dubé, qui a joué en 1952 le rôle d'«entremetteur» (p. 57) entre son ami Gadouas et elle), il est clair que la carrière d'Andrée Lachapelle prend au contraire un essor fulgurant et définitif, présente aussi bien au cinéma qu'à la scène et à la télévision, marquant de sa présence tant les créations québécoises (*Les Beaux dimanches* et *Un cri qui vient de loin* en 1965, *Au retour des oies blanches* en 1966, *Il est une saison* en 1967, *Bilan et Table tournante* en 1968) que les grandes œuvres du répertoire étranger (*La Locandiera* en 1965, *Oncle Vania* en 1966, *Huis-clos* en 1967).

Depuis lors, on a pu voir la comédienne dans au moins trois productions chaque année, et dans tous les genres allant de *L'Échange* de Claudel (1973) à *Jouez-moi d'amour* de Jean Barbeau (1979) et à *Nez à nez, ou duel de naïfs* de Benoit Brière et Stéphane Jacques (1992). Une carrière jalonnée de rôles qui ont marqué l'histoire récente de notre vie théâtrale: le rôle d'Anne Hébert dans *La Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault (1981), celui du docteur Larocque dans *Sœur Agnès* (1983), de Blanche Dubois dans *Un tramway nommé Désir* (1984), d'Arkadina dans *La Mouette* produite à la télévision en 1987, de l'admirable mère supérieure dans *Les Dernières Fougères* de Michel d'Astous (1989), de la vieille duchesse d'York dans *Les Reines de Normand Chaurette* (1991) et, finalement, l'extraordinaire Célimène de *Célimène et le cardinal* jouée au théâtre en 1993 et reprise à la télévision en 1994.

Comment Andrée Lachapelle a-t-elle vécu toutes ces expériences? Quelles ont été les coups de cœur ou les déceptions? Quels sont les maîtres qui l'ont vraiment marquée, les metteurs en scène qui lui ont permis de se révéler à elle-même? À toutes ces questions (les seules importantes, à vrai dire), le lecteur trouve quelques réponses, qui le laissent

cependant insatisfait. D'abord à cause de la présentation matérielle de l'ouvrage, qui refoule dans la marge de droite les confidences de la comédienne, lesquelles ne sont jamais en prise directe sur le texte du chapitre. Ceci force le lecteur à faire deux lectures distinctes (et pas vraiment complémentaires) en rejetant dans la marge — et celle de la page de gauche oblige à des contorsions particulièrement désagréables — les textes les plus révélateurs et les plus précieux: les passages où elle dit son amour pour Tchekhov qui lui a «appris ce qu'est l'humanité» (p. 58), pour Tennessee Williams qui la «bouleverse» (p. 59), mais davantage pour Claudel qu'elle n'a «malheureusement joué qu'une seule fois» et qui lui a fait connaître, dans *L'Échange*, une «incroyable ivresse» (p. 60). Précieuses confidences, qu'on aimerait voir se prolonger au-delà des quelques maigres phrases qui s'étirent dans la marge étroite et qui, pour cette raison, nous laissent sur notre faim. Il en va de même pour les années de formation (avec Gérard Vleminkx, Aario Marist ou Henri Norbert, évoqués beaucoup trop rapidement), pour ses rapports avec les metteurs en scène, dont seuls les premiers (Dagenais, Gadouas) semblent avoir compté, et pour ces années passées à l'étranger, dont ce congé personnel qu'elle s'offre dans l'ancien bloc des pays de l'Est et dont on aurait aimé qu'elle parle davantage en nous éclairant mieux sur les découvertes qu'elle a pu y faire.

Ce «portrait» d'Andrée Lachapelle, malgré ses limites, nous apporte de précieux renseignements. La chronologie donnée à la fin (p. 107-116), certainement incomplète et qui est plutôt une théâtrographie, constitue un outil de référence utile. Les limites de l'ouvrage sont ceux du format imposé par la collection, qui servira peut-être le public visé, qui n'est pas avant tout universitaire. Pour les véritables monographies d'artistes, il faudra attendre une autre collection.

Département d'études françaises
Université de Montréal

JEAN CLÉO GODIN

* * *

FÉRAL, Josette, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*. Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1995, 126 p., ill.

Rencontres avec Ariane Mnouchkine s'inscrit dans cette série d'ouvrages de plus en plus nombreux qui répond à un besoin pour les théoriciens du théâtre d'ouvrir un dialogue avec les praticiens contemporains. Le livre de Josette Féral était d'autant plus

attendu qu'il venait faire écho à l'éblouissant et stimulant passage du Théâtre du Soleil au Québec en 1992. L'auteur, professeure au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, a déjà consacré plusieurs publications à la représentation théâtrale inscrivant les théories du jeu au centre de ses préoccupations. Cette fois-ci, elle aborde avant tout la question du jeu de l'acteur en interrogeant Ariane Mnouchkine, au-delà de son art, sur ses convictions profondes concernant les lois du théâtre.

Josette Féral nous invite à la suivre dans son questionnement en empruntant un parcours constitué de trois rencontres avec la célèbre metteuse en scène française, chacune faisant l'objet de l'un des quatre chapitres du livre. La préface nous oriente dans la poursuite de cet itinéraire qui a pour but «d'interroger le jeu du Théâtre du Soleil, ses fondements, ses objectifs, ses stratégies» (p. 13). Deux des rencontres sont présentées sous forme d'entrevue avec questions et réponses, ce qui a comme avantage de laisser toute la place à la pensée d'Ariane Mnouchkine, même si à l'occasion, d'un échange à l'autre, le lecteur est inévitablement confronté à des redites.

Auparavant, l'auteure prend soin de faire une présentation synthèse de l'ensemble du volume où elle retrace les éléments essentiels qui nourrissent à la base la réflexion d'Ariane Mnouchkine. Dans ce premier chapitre, le lecteur se voit offrir les clés nécessaires à une meilleure compréhension d'une démarche où la préoccupation du jeu centrée sur le corps de l'acteur est primordiale. Par ses années de pratique, la metteuse en scène est consciente d'avoir développé un savoir plus qu'une théorie. Josette Féral explique:

En dépit de cette conviction profonde qu'on n'invente plus de théorie du jeu, Ariane Mnouchkine a cependant redécouvert pour son compte quelques lois fondamentales, des lois mystérieuses, fugaces, qui nous échappent à peine saisies et qu'il faut redécouvrir sans cesse (p. 18).

Nous nous familiarisons ainsi avec quelques-unes des certitudes que la metteuse en scène a acquises concernant la théâtralité, la conception du personnage, la création de situations et «l'être au présent», cette foi dans l'instant que l'acteur développe dans l'apprentissage de sa capacité à «saisir ce qui se présente» (p. 22).

Au second chapitre intitulé «Un stage au Soleil: une extraordinaire leçon de théâtre», Josette Féral nous fait le récit de l'expérience de sa participation en 1988 au stage offert chaque année par Ariane Mnouchkine. Cette partie du livre, déjà parue sous forme

d'article dans les *Cahiers de théâtre Jeu* (il en est de même pour l'entrevue présentée au chapitre trois), nous permet d'apprécier l'originalité de la formation proposée par Mnouchkine. Événement très couru, c'est par centaines que des acteurs du monde entier viennent à la Cartoucherie, lieu de travail du Soleil, dans l'espoir d'être choisis comme stagiaires. Pour certains, même s'il ne s'agit pas d'une audition au plein sens du mot, ce pourrait être l'occasion d'être admis au sein de la troupe. Démarche exploratoire d'une durée de sept jours, où corps et intuition s'approprient, les participants improvisent sous l'œil attentif du maître à partir d'un court scénario qu'ils auront préparé en équipe. Entre autres contraintes, les personnages naîtront de l'utilisation du masque, cet outil de travail privilégié qui «ne permet pas le mensonge et dévoile toutes les faiblesses de l'acteur» (p. 35). On ne peut arriver bien sûr à cerner toute la richesse d'un tel apprentissage par une simple lecture mais, à travers les commentaires de Josette Féral sur les exigences et les nombreuses difficultés auxquelles tous sont confrontés, nous devinons la rigueur, l'ouverture et l'humilité dont devront faire preuve ceux qui seraient appelés à poursuivre l'aventure.

L'entrevue présentée en troisième partie vient éclairer tous ces principes, ces conseils, ces observations de Mnouchkine qui, perçus à travers la précédente leçon de théâtre, constituent les règles de base d'une éthique rigoureuse devant entourer le travail de l'acteur. Convaincue que nous n'inventons plus de théorie du jeu et que tout a été dit sur le sujet ou presque par nombre de praticiens qui ont traversé le siècle, la metteure en scène nous explique ce que représentent pour elle ces lois essentielles et mystérieuses du théâtre, la plus grande semblant être «celle qui régit le mystère entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'état [...] et la forme» (p. 41). Nous ne sommes donc pas étonnés d'apprendre qu'au Théâtre du Soleil, la création d'un spectacle se fait uniquement dans l'action physique, par le biais du jeu. Les personnages, éloignés du quotidien et de la psychologie, sont avant tout à la recherche d'une âme et vivent dans l'instant des émotions, des sensations. Toujours Mnouchkine nous ramène à ce qui lui semble être la théorie essentielle du jeu: «il faut y croire» (p. 47). Et puisqu'en Occident, nous n'avons pas développé une tradition où l'émotion s'exprime avant tout par le corps, Mnouchkine croit, tout comme Artaud, que l'acteur peut s'inspirer de l'Orient pour aller chercher «cette fameuse autopsie du cœur par le corps» (p. 49) où se cache une véritable théâtralité.

La rencontre publique du Théâtre du Soleil avec les écoles de formation, lors du passage de la troupe au Festival du théâtre des Amériques en septembre 1992, fournit la matière du quatrième et dernier chapitre. Étudiants en théâtre, professeurs, metteurs en scène, acteurs, membres du public, en tout près de huit cents personnes étaient réunies

pour questionner Mnouchkine entourée d'une quinzaine de ses comédiens. À la lecture des questions posées ce jour-là, nous sentons à quel point la présentation du Cycle des Atrides a étonné, interrogé, stimulé la réflexion au sein de la communauté théâtrale. Tous les aspects de la création d'un spectacle sont abordés: mise en forme de l'espace, vision du personnage, relation de la metteuse en scène aux acteurs, scénographie, costumes, distribution des rôles, etc. Les acteurs racontent leur travail. Mnouchkine explique sa façon de créer, de mettre en scène, de choisir les acteurs de sa troupe, mais surtout, au-delà des différences entourant diverses conceptions du jeu, elle touche son auditoire en exprimant des propos qui rejoignent l'essence même du phénomène théâtral.

Le livre de Josette Féral est captivant. Il saura retenir l'attention d'un vaste public intéressé par la question théâtrale. De lecture accessible, il constitue un ouvrage de base pour tous ceux qui enseignent ou étudient le théâtre. Il invite les praticiens à une motivante réflexion sur le jeu. En plus de répondre aux attentes de ceux qui désiraient mieux connaître la recherche qui se fait au Soleil, il permet de découvrir une femme attachante, une pédagogue audacieuse qui aime les acteurs, une véritable exploratrice du vivant dont l'expérience s'inscrit au cœur de la pratique contemporaine. *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* s'adresse à tous ceux qui voient le théâtre comme un art en mouvement et, comme il est proposé en sous-titre, cet ouvrage contribue à «dresser un monument à l'éphémère».

*Département des littératures
Majeure en théâtre, Université Laval*

IRÈNE ROY

* * *

LAPORTE, Michel, et Mario BOUCHARD, *L'Espace théâtral - Portrait de la création scénographique 1991-1994*, catalogue d'exposition. Montréal, APASQ, 1994, 47 p., ill.

En participant à la rédaction et à la présentation de ce catalogue, Mario Bouchard et Michel Laporte¹ démontrent une fois de plus leur volonté de faire reconnaître l'importance du travail de création des scénographes. Chacun d'eux apporte ici l'expérience de travaux antérieurs sur ce sujet. En 1991 s'ouvrait à la Maison de la

¹ Ont aussi participé à l'élaboration du catalogue: assistante de recherche, Katia Delay; adjointe au conservateur, Caroline Mercier; coordonnatrice de l'exposition, Monique Corbeil; photographie des maquettes, Rosaura Guzmán et Patricio Guzmán; illustration de la page couverture, Claude Goyette.

Culture Marie-Uguay une exposition dirigée par Mario Bouchard, qui portait sur la production scénographique québécoise des années 1940 à 1990. Le catalogue de cette exposition «L'art de la scène: passé-présent» devenait le premier recueil des traces du travail des scénographes. Mario Bouchard formulait alors le vœu qu'à l'avenir les œuvres des scénographes soient recensées et conservées. Ce qu'il entendait par œuvres étant les maquettes de décors et de costumes.

Michel Laporte, de son côté, abordait déjà la question du travail de création du scénographe lors de sa participation à l'organisation et au compte-rendu d'un colloque ayant pour titre «Espace théâtral et mode de production», et qui réunissait des praticiens du milieu du théâtre. Les actes de ce colloque, selon Michel Laporte, faisaient «la promotion du théâtre qui se fait (le travail artistique) plutôt que de celui qui se consomme (la réception esthétique)»². Puis il ajoutait qu'il y avait «place pour des recherches dont le savoir escompté se situerait entre genèse et structure»³.

Dans la première partie du catalogue, Michel Laporte propose un texte qui ouvre la voie à ces recherches en tentant d'explorer ce qu'est le travail de la création. Il présente une théorie de la création scénographique et l'applique à quelques-unes des démarches qui ont mené aux œuvres exposées. La seconde partie du catalogue offre une présentation iconographique de toutes les œuvres exposées.

En demandant que les concepteurs de décors et de costumes soient reconnus comme des créateurs à part entière, l'auteur prend part au large débat qui oppose les praticiens et les théoriciens du domaine du théâtre sur la nature exacte de l'apport du travail scénographique à l'œuvre théâtrale. L'exposé qu'il présente dans ce catalogue tente de mettre en lumière, en la localisant, «la valeur proprement artistique» du travail scénographique. Il met de côté l'analyse de l'œuvre théâtrale achevée pour se concentrer sur le travail de la conception de l'œuvre scénographique. C'est dans ce travail qui «instaure un code singulier», que réside selon lui, la valeur artistique de l'œuvre. En cela Michel Laporte s'oppose à une «délimitation de l'art sans référence au travail d'instauration des œuvres» (p. 6); il prône une théorie du travail créateur qui tienne compte des «matériaux et processus constitutifs du faire créateur» (p. 7). Comme «la valeur artistique

² Michel Laporte, «Espace théâtral et mode de production», *L'Annuaire théâtral* n° 11, «La scénographie au Québec», Montréal, 1992, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 170.

est le résultat d'un travail qui laisse des marques dans l'œuvre», c'est en retrouvant ces marques dans «l'œuvre» qu'il peut attester de sa valeur artistique.

Pour élaborer une théorie de la création scénographique, Michel Laporte utilise la théorie de la création de Didier Anzieu. Les recherches de celui-ci permettent d'appliquer au domaine des arts les théories de la psychanalyse. La théorie de Didier Anzieu conçoit l'acte de créer en cinq phases qui permettent de suivre tout le cheminement du travail de création. Pour l'appliquer au domaine de la création scénographique, Michel Laporte n'en retient que les quatre premières; la cinquième phase n'étant pas utile pour les fins de son étude, car elle s'attache à décrire la présentation de l'œuvre achevée. La première phase est un saisissement qui fait vivre au créateur une «régression en restant attentif à ce qui se passe» (p. 8). La seconde fixe consciemment en images psychiques ce que la régression a permis au subconscient de générer. «La troisième phase consiste à instaurer un code et à lui faire prendre corps dans un matériau» (p. 8). La quatrième phase, qui se réalise dans la production d'esquisses et d'études préliminaires, est celle «du travail de composition»; les outils de représentation qu'elle utilise visent à «produire l'organisation d'ensemble de l'œuvre achevée» (p. 8). Il est clair qu'il n'est pas question ici d'une théorie de la présentation et de la réception, mais bien d'une théorie de la création de l'œuvre scénographique.

Lorsque l'auteur tente de démontrer la corrélation entre la première phase du travail qui est le «saisissement créateur», et les traces que l'étape d'objectivation de ce saisissement produisent dans l'œuvre, il doit considérer la maquette comme support de ces traces. La maquette devient donc le lieu de convergence des traces qui sont susceptibles de confirmer l'inscription de l'enchaînement des phases de la création; et lorsque ces traces sont présentes et identifiables dans la maquette, celle-ci peut être considérée comme une œuvre à part entière, issue d'un travail créateur autonome. Bien que les phases du travail créateur, telles que proposées par l'auteur, engendrent des représentations virtuelles de l'œuvre, nous pensons, pour notre part, qu'aucune de ces représentations n'est l'œuvre achevée. Nous considérons la maquette, porteuse d'intentions conceptuelles, comme un médiateur entre le scénographe et les autres créateurs qui participent à l'œuvre théâtrale.

Selon Michel Laporte, «la représentation théâtrale doit être repensée par les sémiologues comme un montage ou un collage d'œuvres d'art distinctes» (p. 7). D'une part, l'œuvre scénographique est donc pour lui une œuvre d'art; d'autre part, la maquette

est considérée, pour les besoins de l'exploration du travail de création scénographique, comme l'aboutissement de celui-ci. Nous entrevoyons ici la possibilité d'une confusion entre ce qu'est l'œuvre scénographique, les traces du travail de création scénographique et son aboutissement.

Michel Laporte met ensuite à l'épreuve sa théorie de la création scénographique en étudiant les œuvres de trois scénographes exposants: Mario Bouchard, Claude Goyette et Danièle Lévesque. Les analyses présentées illustrent bien les différentes formes que prend le travail de création chez ces trois créateurs. Elles nous permettent aussi de comprendre comment l'auteur procède, en interprétant les informations recueillies auprès des créateurs sur leurs outils conceptuels. Il s'agit pour lui de retrouver dans la maquette les traces objectivées des différentes phases du travail créateur; il cherche donc à décoder la maquette qui est outil de représentation. Mais parallèlement, en élevant la maquette au statut d'œuvre d'art en tant qu'aboutissement du travail créateur, l'auteur ne peut éviter d'être confronté au problème de la subjectivité dans l'analyse de celle-ci. L'auteur décrit ainsi la rencontre avec l'œuvre d'art:

L'œuvre d'art ne peut faire éprouver à ses usagers (chercheurs, spectateurs, critiques) plus que ce qu'ils acceptent de reconnaître en eux-mêmes. Parler de l'œuvre d'art, c'est donc aussi parler de soi, puisque toute l'œuvre a pour particularité de fonctionner comme une interface mettant en contact deux subjectivités: celle de l'artiste et celle du spectateur (p. 7).

Nous abondons dans ce sens et pensons que si la réception est totalement subjective, l'œuvre d'art opère comme une réelle interface. Nous constatons ici que l'auteur est déjà bien informé des intentions conceptuelles que leurs concepteurs y ont inscrites lorsqu'il regarde l'œuvre qu'est la maquette. Nous pouvons difficilement distinguer, dans les analyses de celle-ci, si les réponses proviennent de données objectives et de considérations subjectives. Cela dit, nous croyons à la pertinence de la théorie du travail de la création scénographique que propose Michel Laporte.

Bien que le niveau de langage utilisé par l'auteur rende son texte difficile d'accès aux praticiens du milieu théâtral et au grand public, les théoriciens avertis pourront saisir tout l'intérêt que soulève cette thèse de la théorie de la création scénographique. L'auteur transporte le débat sur la nature de l'apport du scénographe dans une autre sphère que celle de la représentation théâtrale achevée: celle du travail créateur en marche. Il tente de comprendre les mécanismes de la création scénographique pour définir la place du

scénographe et de sa création dans le projet collectif. Mais la question du statut des traces physiques de cette création reste, selon nous, à définir. Ces traces acquièrent une valeur particulière pour le scénographe; elles sont les témoins tangibles de l'ancrage de son travail dans la réalité. C'est ainsi que la seconde partie du catalogue devient un recueil précieux des traces des œuvres.

En terminant nous voulons souligner la qualité de la mise en page et de la reproduction des œuvres exposées. Le montage des documents visuels sur fond noir et la prise en photo de toutes les maquettes créent une unité dans la présentation. Une page sert à présenter le travail de chaque concepteur; et sur cette page, la présence simultanée de la photographie de la maquette et d'une photo du spectacle permet d'entrevoir tout le potentiel contenu dans la maquette.

*Département de théâtre
Collège Lionel-Groulx*

DOMINIQUE L'ABBÉ

* * *

LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Préface et postface de Dora Wasserman, Montréal, Éditions Jeu, 1996, 168 p., ill.

Dans un livre admirablement conçu et à la présentation typographique soignée, Jean-Marc Larrue brosse un brillant historique du théâtre de l'une des nombreuses communautés culturelles de Montréal. Tant pour la qualité du papier, la précision de l'œil de caractère que pour l'excellente reproduction et l'imaginatif agencement d'une impressionnante sélection de photos, il convient de féliciter Les Éditions Jeu d'avoir publié un beau volume qui témoigne, à sa face même, de la sensibilité, de la compréhension et de l'esprit de collaboration qui ont présidé à son élaboration. La disposition en colonnes parallèles des textes français et anglais (yiddish, français et anglais pour les préface et postface) permet de cerner les traits identitaires d'une communauté, par le biais de sa dramaturgie et de la relation artistique de celle-ci aux autres communautés montréalaises.

Pour les profanes en la matière, Larrue présente d'une façon agréable à lire un survol de la vie des Juifs en Europe orientale et de l'immigration juive en Amérique du Nord à la fin du XIX^e siècle, tout en expliquant brièvement le rapport de la langue yiddish à la culture juive. Même si l'engouement pour le théâtre se manifestait au sein de la culture juive sous la forme de mascarades et de divertissements qui, à l'occasion

de la fête du *Pourim* (Fête des Sorts), connurent leur essor au Moyen-Âge, l'accession au professionnalisme était tributaire d'une libéralisation des restrictions régissant la vie des Juifs dans la Russie tsariste des années 1860. Le progrès du théâtre yiddish fut toutefois entravé en raison des pogroms ultérieurs qui forcèrent des communautés entières, artistes de théâtre inclus, à fuir le pays.

Dans un tel climat d'instabilité, le théâtre yiddish ne pouvait se soustraire aux fonctions sociale et symbolique dont il était investi. Il servit à illuminer la grisaille d'une morne existence et à redonner courage et fierté à un peuple persécuté; mais, du fait de l'enracinement au sein de la communauté d'idées libérales éclairantes et d'une immigration vers des environnements nouveaux et plus libres, il servit également à présenter à la communauté des images de son avenir. Par exemple, dans *The Jewish King Lear* de Jacob Gordin (pièce d'abord jouée à New York en 1892 et à de multiples occasions par la suite), la vertueuse benjamine est laïque et possède une formation universitaire, tandis que ses sœurs aînées pratiquent la religion orthodoxe... et l'hypocrisie. En fin de compte toutefois, comme le souligne ironiquement Jean-Marc Larrue, le théâtre yiddish se vit assigner encore une autre fonction, une fois établi dans le «Nouveau Monde»:

Car ce théâtre, qui avait servi et qui servait encore d'outil de survie et de résistance face à l'oppression tsariste, allait être utilisé comme rempart contre un fléau moins brutal mais tout aussi dévastateur que les pogroms: l'assimilation! (p. 35)

À son arrivée à Montréal, via Londres et New York, le théâtre yiddish trouva naturellement pignon sur la «Main», où la première vague d'immigrants juifs de Russie s'installa vers les années 1880. À l'été de 1913, malgré la propension des acteurs à se déplacer, Montréal comptait trois troupes yiddish professionnelles passablement stables. Les années vingt virent s'instaurer, dans la foulée de ces trois compagnies, des représentations en yiddish de temps à autre sur une demi-douzaine de scènes secondaires, de même qu'une série de tournées régulières de troupes venues de New York et d'Europe.

Les premières représentations commerciales en yiddish eurent lieu en 1897 au Monument National, qui venait d'être construit par la Société Saint-Jean-Baptiste, et marquèrent le début de rapports avec l'institution qui allaient se poursuivre durant cinquante ans et même au-delà:

La conjoncture fit donc que le foyer culturel national des Canadiens français devint aussi celui d'une autre communauté menacée par l'assimilation, celle des Juifs (p. 54).

Effectivement, Larrue trouve de nombreux points de contact entre les théâtres yiddish et francophone et leurs publics, depuis leur goût commun des premières années pour les spectacles de variétés et de burlesque jusqu'à une exploration parallèle, au cours des années vingt, des nouvelles tendances théâtrales tant par les Compagnons de la Petite Scène que par les Yiddish Players, en passant par l'amitié durable entre le dramaturge et auteur québécois Gratien Gélinas et le directeur de théâtre et acteur new-yorkais Maurice Schwartz, et par la mise en scène en langue yiddish, en 1992, de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Gélinas allait aussi prodiguer par la suite, sous de nombreuses formes, ses appuis au groupe de théâtre yiddish amateur, encore à ses premiers balbutiements, de Dora Wasserman. Une fascinante paire de photos, qui montre l'acteur yiddish Menasha Skulnick (circa 1935) et le comique québécois Olivier Guimond fils (circa 1940) dans des positions, des habits et des expressions presque identiques, donne une idée du degré d'hybridation alors atteint.

À Montréal, le théâtre yiddish servait de plaque tournante aux tendances du théâtre moderne. S'identifiant surtout au début à une sorte de cabaret-théâtre hautement tributaire de la musique et de la danse — un élément qui à ce jour continue de le caractériser —, le théâtre yiddish au fil de ses tournées s'est enrichi au contact du naturalisme d'Ibsen, de Zola et du Théâtre Libre d'Antoine, et des innovations en matière d'interprétation et de mise en scène prônées par Meininger en Allemagne, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko en Russie et, plus tard, par Meyerhold:

Alors que les Américains découvraient le naturalisme et s'y risquaient avec prudence, les artistes yiddish se tournaient vers le constructivisme et l'expressionnisme! (p. 81)

Vers les années cinquante, toutefois, il apparut à plus d'un que la mort du yiddish en tant que langue et culture était imminente, encore que cette disparition largement annoncée avait bénéficié d'un sursis avec l'immigration de survivants de l'holocauste parlant le yiddish dans les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le secret de la survivance du théâtre yiddish à Montréal a résidé non pas dans l'activité professionnelle, qui avait déjà commencé à voir fondre son auditoire, mais dans une tradition parallèle de spectacles amateurs présentés dans les écoles, les bibliothèques, les «YMCA», les groupes communautaires et les synagogues. L'exposé que fait Larrue de

cette riche tradition atteint son point culminant lorsqu'il évoque le travail accompli par Dora Wasserman, formée à Moscou, dont les connaissances, le savoir-faire, l'énergie et l'engagement ont fait en sorte de métamorphoser un théâtre d'amateurs, fait aussi bien par des enfants que par des adultes, en des prestations de qualité supérieure. Son Yiddish Theatre Group, fondé en 1957 conjointement avec la Jewish People's Schools Graduates' Society, devint autonome dix ans plus tard et se vit doter d'un toit permanent lorsqu'il devint le Yiddish Theatre du Saidye Bronfman Centre for the Arts. Il a depuis fait des tournées internationales, remporté des prix et ouvert ses portes à de nouveaux auditoires grâce à l'acquisition récente d'un système de traduction simultanée vers le français et l'anglais.

L'exposé agréable à lire et solidement étayé de Jean-Marc Larrue, farci de faits intéressants et d'étonnantes anecdotes, n'est en rien amoindri par la curieuse mais bénigne imprécision (dans le *Livre d'Esther*, le roi Assuérus tombe amoureux d'Esther après, et non avant d'avoir répudié son épouse), ou par la maladresse de la traduction vers l'anglais (par ex., «evoluted» au lieu de «evolved» ou «making up» au lieu de «layout»). Sa plus importante contribution réside dans son exploration du théâtre en tant que mode d'expression d'une communauté. Dans les tensions entre les tendances populaire et élitiste du théâtre yiddish, on trouve le reflet de l'histoire et des divisions internes de la communauté elle-même. Larrue montre comment le théâtre yiddish a toujours été caractérisé par sa marginalité créatrice. Dans les années vingt,

il vivait à cheval sur un océan et suspendu entre deux mondes dont il subissait le flux et le reflux, tantôt d'est, tantôt d'ouest. Le théâtre yiddish était avant tout le théâtre du mouvement et de la dispersion: le théâtre de l'exil (p. 63).

Le théâtre yiddish de Montréal, encore aujourd'hui, continue d'être façonné par son interaction avec la culture qui l'entoure, ainsi que par les théâtres francophone et anglophone avec lesquels il a partagé les mêmes tréteaux.

Département d'anglais
Université McGill

LEANORE LIEBLEIN
(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

* * *

MALOUIN, Serge, *Histoire du théâtre à Sherbrooke, 1940-1968. De la fragilité à la permanence*, Sherbrooke, les Productions GGC et les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1994, 184 p.

Le livre de Serge Malouin annonce une histoire du théâtre à Sherbrooke à partir du dépouillement du journal *La Tribune* pour une période comprise entre 1940 et 1968. Malheureusement, après une lecture attentive de l'ouvrage, on en sort déçu en même temps que mieux informé sur la vie théâtrale de cette région.

Si la liste des sujets annoncés en table des matières (les animateurs, les lieux de production, les créateurs, les journalistes) énumère les agents en présence et annonce une analyse de type institutionnel, le traitement que l'auteur en fait reste principalement descriptif. Se basant sur une présentation chronologique, il livre pour chaque domaine les informations recueillies selon leur stricte succession dans le temps. On s'attendrait à une analyse plus dynamique des faits, car pour un lecteur extérieur, la description des phénomènes présente moins d'intérêt que l'étude des forces en présence, surtout en ce qui concerne le théâtre en région. Une telle analyse pourrait révéler des pistes qu'il serait intéressant de vérifier ailleurs. De plus, la présentation chronologique, si elle offre un cadre pratique pour présenter les résultats d'une recherche, risque d'être répétitive lorsqu'elle est reprise à chaque chapitre. C'est malheureusement le cas ici et cela explique les nombreuses redites allant même, parfois, jusqu'à la répétition des mêmes citations.

On sent que l'auteur a une bonne connaissance du milieu et que son travail est minutieux en ce qui concerne les sources dépouillées, mais on regrette qu'il se soit limité autant et qu'il n'ait pu compléter sa recherche à l'aide d'autres outils (registres paroissiaux, enquêtes et archives personnelles des intervenants). La quantité des informations livrées réclamerait un classement, surtout en ce qui concerne le chapitre sur les animateurs, de façon à mettre en relief leur rôle, leurs choix et leur impact dans le milieu. La présentation des lieux de production offre un regroupement d'informations intéressant et l'on regrette que l'auteur ne souligne pas la vocation particulière de chaque salle de façon à pouvoir faire l'histoire de chacune d'elles dans une perspectives

idéologique. Cela permettrait de dégager les liens avec les institutions de support (Église, État) et pourrait expliquer les choix de répertoire, les succès obtenus, les mouvances du public et l'importance des tournées (et le passage d'une dépendance morale à une dépendance financière?). Les derniers chapitres, plus rapidement brossés, sur la création radiophonique et la critique mettent mieux en relief l'essentiel à retenir et dégagent mieux les pistes à explorer.

Le choix de la période étudiée et les balises que s'impose l'auteur sont difficilement justifiables et semblent factices. N'aurait-il pas été préférable, si elles correspondaient à sa propre contribution à la vie théâtrale de la région, d'en avoir fait une donnée de départ? L'auteur aurait pu expliquer la dynamique du développement théâtral de façon interne tout en s'appuyant sur des faits objectifs que sa recherche lui aurait révélés. Il est difficile également, lorsqu'on étudie le théâtre avant 1960, de faire abstraction des productions paroissiales et, par là même, du rôle de l'Église surtout si l'auteur, comme il le dit lui-même dans les premières pages, veut comprendre les débuts du théâtre à Sherbrooke. D'ailleurs, il est obligé d'y revenir lorsqu'il traite des lieux de production ou du répertoire. Pour faire l'histoire du théâtre dans une des régions du Québec, on ne peut faire l'économie du contexte socio-historique d'autant plus que les limites de l'étude entre 1940 et 1968, englobent des changements importants en ce qui concerne les structures politiques et sociales du Québec.

Un mot sur la présentation graphique. Le travail est soigné sur le plan typographique et pour la page couverture, mais le nombre et la qualité des photos laissent à désirer. Dans la première partie du texte dominant les reproductions de programmes et, dans l'ensemble, les légendes sont incomplètes quand elles ne sont pas absentes. Il serait peut-être nécessaire de signaler à la maison d'édition que la reliure ne résiste pas à la lecture.

En conclusion, l'auteur, contrairement à ce qu'il annonce, fait plus qu'un survol de la vie théâtrale à Sherbrooke: il témoigne de l'importance du phénomène théâtral dans cette région. Son travail souligne la nécessité de tenir compte du théâtre amateur lorsqu'on veut écrire une histoire du théâtre. Le lecteur averti peut dégager un rôle primordial qu'ont tenu les animateurs de théâtre à Sherbrooke, mais il reste sur sa faim quant à l'analyse de leur contribution au développement du théâtre dans la région. L'auteur ne nous démontre pas, et c'était son intention de départ, le passage de la fragilité à la permanence à cause d'un manque de mise en perspective des données. Maintenant que l'information est recueillie et qu'elle soulève des questions importantes,

on ne peut souhaiter que l'analyse se poursuive et qu'elle contribue à faire avancer la recherche dans le domaine de l'histoire du théâtre en région.

*Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue
Département de français
Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue*

MARIE-CLAUDE LECLERCQ

Bibliothèque académique

THÈSES ET MÉMOIRES⁴ (proclamés en 1995)

A. UNIVERSITÉ LAVAL

(Département des littératures)

FORTIER, Paul, *Cette «langue à part». La communication non verbale dans «Le Paysan parvenu» de Marivaux.* [M.A.]

Le langage du corps, aujourd'hui désigné par le terme «communication non verbale», occupe une place importante dans les réflexions faites par cet homme de théâtre essayiste, «journaliste» et romancier du XVIII^e siècle qu'est Pierre Carlet de Marivaux. Cela n'est guère étonnant puisque le corps fait depuis le siècle classique l'objet de nombreux traités qui tentent, soit de décrire et de comprendre ses signes naturels, soit de prescrire les normes et usages de signes conventionnels. Produit d'une sémiotique devenue extrêmement complexe, complexité d'autant plus accrue que des signes se juxtaposent bien souvent aux signes linguistiques, le langage muet imprègne tout le roman du *Paysan parvenu*. Le décodage et l'encodage de cette «langue à part», comme l'appelle Marivaux, représentent un énorme défi pour Jacob, héros et narrateur du récit. Sur le plan diégétique, le héros doit savoir lire le texte des regards, des mimiques, des gestes et des

⁴ À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

intonations d'autrui en même temps qu'il doit donner à lire un comportement non verbal qui plaise à la fois aux dames et aux hommes. C'est la double condition de sa réussite. Sur le plan discursif, le narrateur doit faire preuve d'une grande virtuosité pour parvenir à représenter verbalement une énonciation qui relève de l'indicible et de l'ineffable.

* * *

PAQUETTE, Christine, *Pour une approche systémique du comique. Exemples moliéresques et cinématographiques d'illusion comique.* [Ph.D.]

Cette recherche propose une nouvelle approche du comique inspirée de la théorie des systèmes et illustrée d'exemples provenant des comédies de Molière, mais aussi du cinéma actuel. Dans la première partie, nous faisons une mise au point sur la problématique du comique afin de rapprocher les thèses de Bergson et de Bakhtine de la systémique. Dans la seconde partie, nous effectuons la synthèse entre ces théories du comique et la Nouvelle communication en vue de renouveler l'analyse du comique pris comme système. Dans cette perspective, nous développons notre méthode en trois chapitres, dont chacun expose une facette du système étudié: la hiérarchie des contextes, la dynamique des systèmes et la collision des systèmes (interférence de séries). L'analyse systémique nous permet ainsi de découvrir la dynamique de l'interrelation qui existe entre le comique et son effet pragmatique, c'est-à-dire le rire.

* * *

BÉDARD, Ghislain, *Organisation spatiale et processus interactionnels dans «Les Feluettes» de Michel Marc Bouchard.* [M.A.]

Erving Goffman, sociologue, et Edward T. Hall, anthropologue, qui se réclament de l'école de Palo Alto, ont élaboré un appareil conceptuel original pouvant dépeindre les comportements non verbaux des individus en société. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, livre majeur du premier auteur, fait état des comportements sociaux au quotidien en les comparant au jeu dramatique.

En utilisant quelques concepts élaborés en ce sens par Goffman et quelques autres concepts empruntés à la dynamique spatiale de Hall, qui tous décrivent la réalité à la vie quotidienne, nous avons tenté d'en faire l'application au théâtre lui-même. Affirmant

comme postulat de base que les relations établies entre les personnages et avec leur milieu, sont une reproduction des relations mêmes observées par les chercheurs dans le quotidien, nous formulons quelques propositions théoriques ouvrant de nouvelles perspectives pour l'analyse dramatique actuelle.

Le Québec des années 1980 est témoin d'une apparition d'une série d'œuvres dramatiques renouvelant la scène théâtrale. La pièce *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard en est un exemple des plus éloquents... Elle est créée en 1987 à la salle Fred-Barry par le théâtre Petit à Petit, dans une mise en scène d'André Brassard. C'est cette œuvre incontournable de l'histoire de la dramaturgie québécoise qui sert de support à l'analyse se donnant pour but de dégager la logique de la communication inhérente à la pièce et de rendre compte de la complexité des relations qui s'établissent entre les personnages eux-mêmes et avec leur milieu.

* * *

LALIBERTÉ, Hélène, *Le langage de l'espace dans «26^{bis}», Impasse du Colonel Foisy» et «Le Printemps, Monsieur Deslauriers» de René-Daniel Dubois.* [M.A.]

Le présent mémoire porte sur l'espace, et plus spécifiquement sur l'espace dramatique dans *26^{bis}*, *Impasse du Colonel Foisy* et *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, deux partitions théâtrales de René-Daniel Dubois, auteur, comédien et metteur en scène québécois. Dans un premier chapitre, nous exposons les concepts inhérents à l'espace dramatique sur lesquels s'appuie notre démarche, d'une part en les structurant en fonction d'un schéma d'analyse qui rend compte, le plus clairement possible, de toutes les facettes relatives à l'univers de l'espace fictionnel et, d'autre part, en examinant comment, à l'intérieur du texte dramatique, s'inscrivent les marques spatiales reliées à ces concepts. Dans les deux chapitres suivants, nous procédons successivement à l'examen des données se rattachant à l'espace dramatique dans les textes de Dubois, nous permettant ainsi de décoder et d'approfondir le sens de chacune de ces pièces et, par le fait même, d'arriver à esquisser une vision globale des œuvres du corpus par l'intermédiaire du décryptage de leur organisation spatiale.

* * *

LOFFREE, Carrie, *L'ambiguïté raisonnée de «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans» de Normand Chaurette.* [M.A.]

Ce mémoire vise à éclairer l'ambiguïté de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. Une nouvelle méthode d'analyse théâtrale, la pragmatique de la communication, a servi pour cette étude qui fait appel aux théories du jeu, du paradoxe ainsi que de la double contrainte. Il appert que Chaurette a délibérément accentué la nature ambiguë du théâtre, en créant une pièce difficile qui exige la participation imaginative des spectateurs. Le mémoire se termine par quelques suggestions susceptibles d'aider le public à s'orienter dans les univers imaginaires complexes des pièces de Chaurette ainsi que dans ceux d'autres auteurs de la «nouvelle dramaturgie» québécoise, tendance dramaturgique récente qui conteste l'esthétique réaliste.

* * *

LORTIE, Denis, *Pour une approche pragmatique de la communication dans la tragédie d'«Hamlet, prince du Danemark» de William Shakespeare.* [M.A.]

Ce mémoire vise à une lecture renouvelée d'*Hamlet* à travers certains concepts tirés de la Pragmatique. L'œuvre est analysée en fonction de l'*homéostasie*, mettant en évidence les mécanismes régissant l'équilibre du système Danemark, de même que les interactions entre le Prince et son pays troublé. Le malaise du royaume est précisé par l'étude du métalangage, soit par cette tendance du héros et de l'œuvre même à tenter de se saisir dans une conscience de soi perpétuelle. Cette saisie s'établit principalement à partir du langage devenant en outre un instrument de pouvoir. L'analyse des positions haute et basse des personnages à partir de leur prise de parole permet de mettre en évidence les stratégies qui les caractérisent. Les tactiques du héros, à travers son emploi des diverses formes du langage, s'avèrent souvent paradoxales. Cet aspect problématique est rendu plus clair grâce au concept de la double contrainte de Grégory Bateson. Enfin, ces modèles d'analyse sont mis en parallèle avec la théorie de la *rivalité mimétique* de René Girard, elle-même tributaire de certains acquis de la Nouvelle-Communication.

* * *

REY, Josianne, *De la tradition et de la révolte dans «La Colonie» de Marivaux*. [M.A.]

Ce mémoire consiste en une critique féministe d'une pièce de Marivaux, *La Colonie* (1750). Tout porte à croire que cette comédie serait la version remaniée d'une autre œuvre jouée une seule fois en 1729. Dans cette étude, j'entends examiner la réception des deux versions, les idées féministes de Marivaux par rapport à son siècle et quelques-unes des influences qui l'ont amené à rédiger *La Colonie*. L'analyse de l'œuvre, plus précisément le caractère utopique, le statut des personnages, le discours argumentatif et l'étude du dénouement, complète ce mémoire. Les œuvres de Maïté Albistur et Daniel Armogathe, de Georges Duby et Michelle Perrot, de Philippe Hamon, de Louise Vigeant et de Jean-Paul Simard ont servi de guides à ce travail. L'essentiel de ce mémoire est de montrer dans quelle mesure *La Colonie* de Marivaux oscille entre la valorisation des revendications féministes et le retour à l'ordre traditionnel.

* * *

LAMBERT, André, *L'anarchie du désir dans «La Fausse Suivante» de Marivaux*. [M.A.]

L'anarchie du désir dans *La Fausse Suivante* de Marivaux s'inscrit dans une optique psychanalytique et se présente en trois parties:

1. «Le bal masqué chez les honnêtes gens», où j'étudie les rapports entre les personnages de *La Fausse Suivante* en me servant des travaux de Lacan sur le regard et la pulsion scopique.
2. «Trivelin, maître de la parole et valet dans l'action», où je propose une lecture des rapports entre maîtres et valets chez Marivaux à partir de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, elle-même reprise par Lacan dans sa dialectique de l'inconscient.
3. «Le Mal noir du Chevalier», où je mets en lumière la dimension abjecte et perverse de l'œuvre en m'attardant au personnage principal, une femme sans scrupules qui se travestit en homme afin de séduire et d'humilier une autre femme. Dans ce chapitre, je mets à profits les travaux de Julia Kristeva sur l'abjection et l'horreur.

* * *

GARAND, Caroline, *L'art du trompe-l'œil dans les monologues de Sol ou «C'est pas parce qu'on dialecte ensemble qu'on se compréhensionne» : Je m'égalomane à moi-même comme point tournant.* [M.A.]

Depuis presque quarante ans, le personnage de Sol fascine les foules par le regard à la fois naïf et lucide qu'il pose sur la société et sur l'homme en général. Ayant comme unique instrument l'apparente innocence d'un enfant, il dissèque le quotidien pour mieux en montrer le dérisoire. Cependant, personne ne s'y trompe, cette naïveté et cette innocence ne sont en fait qu'un camouflage lui permettant, tel le fou du roi, de critiquer sans que cela ne soit perçu comme une menace. Notre étude consistera à analyser et à caractériser le fonctionnement de ce que nous avons nommé, dans le titre de notre mémoire, l'art du trompe-l'œil à travers trois champs de manifestation distincts mais complémentaires. Ainsi, l'analyse du langage propre à Favreau nous amènera à nous intéresser au message véhiculé par son délire verbal, puis au personnage lui-même en tant que créateur et création de son discours. Dans une quatrième partie, nous montrerons que le trompe-l'œil est une opération de longue haleine et que le recueil étudié, *Je m'égalomane à moi-même*, s'inscrit comme point tournant dans l'œuvre de Favreau.

* * *

NOREAU, Denyse, *Le personnage du fou au théâtre.* [M.A.]

J'ai tenté de démontrer que l'archétype du trickster (le personnage mythologique du joueur de tours) était le modèle initial après lequel s'est formé le personnage du Fou, au théâtre. Présent dans la majorité des civilisations, le trickster est l'archétype de tous les héros violateurs, parce que dans l'imaginaire social, c'est lui qui a pour mission de violer les interdits (inceste, meurtre consanguin, violation de cadavre) que la société a elle-même mis en place afin de se protéger.

L'idée centrale qui sous-tend la formation mythologique du personnage est que toute société, pour pouvoir exister, a besoin d'un ordre suffisamment fort pour repousser le chaos initial préexistant à sa propre formation. Les interdits, respectés par la majorité des membres d'une société donnée, servent à maintenir cette apparence d'ordre nécessaire à la stabilité de la société primitive. Toutefois, un ordre immuable signifierait la mort à plus ou moins longue échéance. L'imaginaire collectif, pour pallier la stérilité d'une forme sociale fixe, s'invente des représentations archétypales qui sont en étroite relation

avec cet ordre donné. Le trickster, l'une des figures mythologiques les plus puissantes avec celle du Roi, est le personnage à qui l'on confie la mission d'aller mettre en danger l'ordre collectivement respecté. Figure ambiguë, sa personnalité se construit à partir de la violation des principaux interdits et, pourtant, la violation qu'il commet apporte à la société les bienfaits nécessaires à sa propre survie. De violateur, le trickster devient médiateur car c'est lui le principal responsable de l'organisation rituelle qui est, la plupart du temps, un rappel, dans la vie réelle, de la violation commise au niveau mythologique.

La personnalité du trickster est donc paradoxale puisque, construite à partir de la négation d'un principe d'ordre, elle contient à la fois le mal et le remède en cela qu'elle permet à la société de se construire autour du rite qui est le rappel de la violation de ses propres règles. Dans les sociétés dites primitives, c'est le clown ou bouffon, héritier du trickster, qui est responsable de l'exécution du rituel ou du maniement des matières ou objets tabous. Il constitue le lien entre le ciel et la terre.

Dans le second chapitre de l'essai, j'ai démontré que la dimension paradoxale de la figure archétypale du trickster constituait bien la source à laquelle s'abreuvait le personnage du Fou, au théâtre. Sur la scène, le Fou a pour mission de mettre en jeu l'ordre du monde, comme le fait le trickster au niveau mythologique. Cet ordre du monde est le plus souvent représenté par le personnage du Roi, ou encore par le langage lui-même qui sert d'auto-régulateur à l'ordre et à l'image que la société a d'elle-même. Par ses pitreries, ses grossièretés, ses jeux de langage, le Fou déstabilise le spectateur qui est remis en présence du chaos initial, chaos que toutes les structures sociales avaient tendance à lui faire oublier. Derrière ce désordre de structures plus immédiates, symboliquement, c'est à un plus grand désordre auquel le Fou fait souvent référence. Dans le temps mythique, le temps immobile, paradoxalement, le Fou nous remet en présence de la mort, nous faisant ainsi réaliser que «le bonheur n'est que le masque bouffon de son destin éphémère».

* * *

PLAMONDON, Mireille, *La figure du bouc émissaire dans trois pièces du cycle des «Belles-Sœurs» de Michel Tremblay*. [M.A.]

La période flamboyante qui voit naître le théâtre de Michel Tremblay marque le début d'une révolution au Québec. Bien que tranquille, cette révolution n'en atteint pas

moins toutes les institutions québécoises et voit la naissance de l'affirmation du Québec tant sur le plan économique que culturel. Créé dans ce contexte, le théâtre de Michel Tremblay confirme son appartenance au rituel en proposant une structure dramatique qui, non seulement identifie un bouc-émissaire, mais le met aussi à mort. Telle qu'en elle-même une société en crise a besoin d'un personnage subversif pour retrouver l'unité, le Québec a découvert dans la dramaturgie de Michel Tremblay la synthèse d'une problématique sociale qui est devenue, à son tour, un phénomène déterminant dans l'affirmation de l'identité québécoise.

* * *

BERNIER, Lise, *Les caractéristiques spatiales dans l'écriture dramaturgique de Marie Laberge*. [M.A.]

Ce mémoire traite de l'espace dans trois textes dramatiques de Marie Laberge: *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, Aurélie, ma sœur et Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*.

Le relevé exhaustif des indices textuels constitue la première étape de notre étude. Nous observons, ensuite, l'espace social et les caractéristiques linguistiques de chaque texte. L'espace non-représenté ou le hors-scène, évoqué ou suggéré dans les dialogues et les didascalies, devient un autre volet de ce mémoire. Enfin, nous nous sommes attardée à étudier le réseau de métaphores très présent et très significatif dans l'écriture dramaturgique de Marie Laberge. L'espace métaphorique s'est donc imposé à notre réflexion et complète l'analyse de chacune des trois pièces du corpus retenu.

La représentation se trouve ainsi exclue de notre recherche. Nous avons voulu réaliser une démarche d'approfondissement des données spatiales, car l'espace apparaît comme une composante trop souvent oubliée dans l'étude des œuvres dramatiques.

* * *

BERGERON, Serge, *L'adaptation théâtrale de textes narratifs: le traitement réservé à l'espace par Marguerite Duras dans trois œuvres adaptées par elle-même.* [M.A.]

Les modifications apportées à l'espace d'un roman pour le faire passer au théâtre sont souvent tributaires d'un ensemble de contraintes posées à l'écrivain dès avant qu'il procède au transfert formel d'un genre à un autre. En prenant pour base ce postulat, l'étude de quelques adaptations de Marguerite Duras de ses propres romans propose un portraits des changements subis par le texte romanesque en vue d'assurer à la pièce qui en découle son entière autonomie. Ce faisant, elle montre comment Marguerite Duras résout elle-même le problème de la conservation de la majeure partie de l'énonciation d'origine en structurant ses œuvres de telle sorte qu'elles répondent à la fois aux règles de l'écriture narrative et de l'écriture dramatique pour constituer un ensemble unique appelé «texte, théâtre, film».

* * *

ROY, Irène, *Cycles repère et interaction créatrice.* [Ph.D.]

Cette thèse de doctorat propose une étude des Cycles Repère, processus créateur utilisé par les artistes du Théâtre Repère. L'analyse porte sur l'interaction créatrice ou échange de valeurs entre le metteur en scène et les acteurs(trices). Le corpus a été élaboré à partir de l'observation de toutes les répétitions de deux spectacles créés collectivement suivant ce parcours artistique. L'approche systémique appelée Nouvelle Communication a servi de cadre théorique pour dégager les éléments et les conclusions de l'analyse. Les Cycles Repère proposent des formes situationnelles ou contextes qui définissent les règles de relation entre les participants, suivant les compétences de chacun. Grâce à la réutilisation de certains modèles de comportements au sein de l'échange, la genèse de la signification progresse trouvant la résolution de sa problématique dans l'équilibre de la structure artistique. Cette recherche démontre que les stratégies interactionnelles développées au sens des Cycles Repère stimulent la créativité et orientent l'expression performante des conduites artistiques.

* * *

LACOURSIERE, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*. [Ph.D.]

On ne peut ignorer, dans l'étude de la littérature québécoise, l'importance de la Révolution tranquille. Voici le résultat d'une recherche consacrée au monologue, l'un des genre les plus significatifs de cette fructueuse période et des années qui l'ont suivie. Puisque la collectivité entière a été impliquée dans cette étape importante, il convenait aussi d'étudier un genre qui s'adressait directement à elle.

Il apparaît, à l'étude parallèle des événements du moment et de la production des monologues, qu'il y a une homologie frappante entre la collectivité québécoise et l'image qu'en reflètent les créateurs de ce genre. À partir de quelques pionniers et d'une tradition orale solidement implantée, les artistes donnent à l'âme populaire une expression plaisante et légère.

Nous utilisons ici une grille d'inspiration sociologique. Notre analyse accorde une place prépondérante aux auteurs qui agissent comme un filtre entre la société et l'image que l'on retrouve d'elle dans les œuvres. Ils apparaissent comme facteurs d'évolution. Nous distinguerons une universalisation et une formalisation des œuvres qui correspondent à l'évolution du nationalisme.

B. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

(Département d'études françaises)

DAVID, Gilbert, *Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*. [Ph.D.]

Cette thèse sur publications comprend dix-huit essais, dont cinq inédits et un sixième paru déjà en anglais, qui est rendu public ici dans sa version originale. L'ensemble de ces textes, ainsi que l'annexe originale présentant des «Tableaux chronologiques du théâtre au Québec (1930-1990)», offrent une vision critique, à caractère historique, sociologique et esthétique, de l'activité théâtrale au Québec, de la fondation du Stella

(1930) à la création, par Gilles Maheu, de *Rivage à l'abandon*, d'après Heiner Müller (1990).

Divisé en trois parties, l'ouvrage aborde d'abord en première partie «Les paradoxes d'un théâtre sous influence», en se penchant sur les tensions et la dynamique institutionnalisante de la pratique théâtrale entre 1930 et 1990; puis, dans la deuxième partie, «Dramaturgies», six textes permettent de distinguer certaines caractéristiques de l'écriture dramatique contemporaine de création, sous l'angle de ses thématiques, de ses formes et de ses relations, endogènes (par rapport au répertoire national) et exogènes (en fonction du théâtre de France); enfin, une troisième partie, intitulée «Pratiques et problématiques», s'intéresse à diverses questions touchant, soit l'importance du Jeune Théâtre dans la dynamique culturelle au Québec, soit le rapport des praticiens autochtones à la dramaturgie brechtienne, soit encore la généalogie et la typologie de la pratique québécoise de la mise en scène, soit enfin la situation.

Tous ces textes sont traversés par un questionnement concernant les paradigmes de la modernité dramaturgique et scénique, dans une perspective tant institutionnelle qu'esthétique. L'objectif central de cet ouvrage composite est de cerner des facteurs et des traits qui rendent compte des manifestations contradictoires de l'activité théâtrale, sous l'angle de la dramaturgie, de la mise en scène et de la critique, entre 1930 et 1990 au Québec.

C. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(Département de théâtre)

TURP, Gilbert, «*Pur chaos du désir*», pièce de théâtre, et «*Le Troisième Lieu de la théâtralité*», essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance. [Ph.D.]

Ce mémoire-crédation est composé d'une pièce de théâtre, *Pur chaos du désir*, et d'un texte théorique d'accompagnement qui traite aussi du chaos du désir, mais sur un plan philosophique. Les deux plans d'écriture, l'artistique et le philosophique ont coexisté en

même temps tout au long de ma recherche et de ma rédaction, sans jamais constituer un miroir l'un de l'autre par illustration ou application. En ce sens, ma pièce et mon texte théorique se sont vraiment accompagnés.

Ma pièce est une fiction qui joue dramatiquement des notions de chaos et de désir. Mon texte théorique, lui, pose l'hypothèse que le désir opère de façon chaotique. Ce chaos est nécessaire, comme le désir lui-même, à la pratique artistique. La nécessité, contrairement à la finalité, se situe d'emblée sur le plan d'immanence. Et l'immanence, elle, se représente dans le troisième lieu de la théâtralité, qui est une épaisseur énergétique et temporelle où se saisit toute l'expérience affective que permet le théâtre. L'art est nécessaire par toutes ces dimensions, à la fois totalement irréductibles et parfaitement saisissables.

* * *

ANAHORY, Oro, *Interprétation et mise en scène de contes traditionnels juifs préalablement choisis et réécrits, suivies d'une description du processus de création.* [M.A.]

Dans ce mémoire, on essaie de reconstituer le processus de création qui a abouti à la présentation du spectacle *L'Arôme du pain. Contes entre l'Orient et l'Occident*, présenté du 9 au 12 mars 1994 au studio Alfred-Laliberté de l'UQAM. Par processus de création, on entend l'exposition de l'hypothèse de travail et la recherche des moyens scéniques qui ont permis de tester cette hypothèse sur la scène.

Concrètement, on s'interroge sur la façon dont le conteur peut redonner à la parole sa crédibilité dans un monde où l'image est prépondérante et la parole discréditée. En effet, aujourd'hui, le conteur est confronté au paradoxe de rendre vivant, dans une civilisation de l'écriture, un art de l'oralité.

Dans ce texte d'accompagnement, on définit tout d'abord ce qu'est le conte traditionnel et les différentes fonctions sociales qu'il remplit. Puis, on analyse les caractéristiques propres à l'art du conteur en les rapprochant et en les démarquant de celles qui constituent l'art de l'acteur. Ensuite, on explique la démarche pratique suivie pour mener à bien notre travail, qui comporte plusieurs étapes, notamment: a. le choix des contes et leur mise en ordre; b. la réécriture des contes dans le but de leur redonner

un caractère oral; c. la recherche de cohérence dans le spectacle, grâce à des transitions verbales, musicales et/ou dansées; d. enfin l'élaboration d'une mise en scène, susceptible de faire atteindre les objectifs de départ, à savoir comment trouver des techniques théâtrales grâce auxquelles le conteur peut conter aujourd'hui de façon intéressante sur une scène de théâtre.

En vertu de l'accueil positif réservé au spectacle, on peut affirmer que l'hypothèse de départ s'est avérée juste et que l'art du conteur peut être encore un art vivant et contemporain, pourvu que l'on utilise des techniques narratives et théâtrales qui redonnent à cet art sa pertinence et son immédiateté.

* * *

BIGRAS, Denis, «Courte épopée entre deux séismes», performance-installation suivie d'une réflexion sur la problématique du jeu d'acteur dans un contexte de création interdisciplinaire. [M.A.]

Ce texte d'accompagnement est une réflexion sur la problématique du jeu d'acteur dans le contexte interdisciplinaire d'une performance-installation intitulée *Courte épopée entre deux séismes* qui a été présentée les 28, 29, 30 septembre et le 1er octobre 1994 au Studio-Théâtre Alfred Laliberté de l'Université du Québec à Montréal⁵.

À l'intérieur d'un débat qui occupe actuellement plusieurs champs culturels, le théâtre questionnerait maintenant des notions de multidisciplinarité et d'interdisciplinarité. C'est au cœur de cette problématique que s'est développée ma création *Courte épopée entre deux séismes*. Le premier chapitre de ce mémoire décrit l'origine et la base de mon expérimentation: l'installation. Dans le second chapitre, je procède à la mise en place de la notion de performance, notion à l'intérieur de laquelle le «faire en action» sur l'installation devient l'objectif exclusif du performeur afin que celui-ci accède à «l'ici-maintenant» de la performance. Le troisième chapitre questionne les notions du jeu théâtral et du rapport de l'acteur à l'espace/temps fictif. J'y analyse l'importance des actions physiques de l'acteur qui lui permettent d'inscrire sa présence dans le cadre de la représentation théâtrale et, dans un second temps, j'y aborde la notion de personnage

⁵ Un vidéo-témoin de cette production est disponible à l'audio-vidéothèque et au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

et de son lieu de dépendance avec la maîtrise corporelle et vocale de l'acteur. Les analogies possibles entre certaines qualités de l'acteur et du performeur y sont également analysées: quelles peuvent être, dans les deux cas, leur conscience du corps, leurs notions de la temporalité et leur présence «organique»? Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, il est question des différentes étapes de réflexion et de production qui appartiennent au processus de création dans un contexte interdisciplinaire. Ces étapes sont analysées selon deux aspects: d'une part à partir d'une notion de «décrochage» liée à l'installation et utilisée pour cette production, d'autre part à partir de thèmes polysémiques, tel le «rite funéraire» comme action.

* * *

BRIEN, Rose-Aimée, *L'art dramatique, un élément déclencheur pour la mise en situation dans un processus d'écriture, au deuxième cycle du primaire.* [M.A.]

Le but de ce mémoire vise à démontrer que l'art dramatique est un élément déclencheur en écriture pour des enfants du deuxième cycle du primaire.

De tous temps, dans nos écoles québécoises, nos programmes éducatifs offraient une formation artistique à l'élève, soit en arts plastiques ou en musique. Au début des années '80, une nouvelle génération de programmes d'études en art ont fait leur apparition et ont été définis par le Conseil Supérieur de l'Éducation comme enseignement de spécialités, avec en plus une démarche pédagogique spécifique.

À la lecture du programme en art dramatique et du programme de français, nous avons constaté que les objectifs spécifiques avaient des points communs tant sur le plan des objectifs généraux que dans la démarche pédagogique et, à partir de ces constatations, nous avons établi un parallèle entre les deux programmes.

Victor Guérrette, ayant élaboré une stratégie efficace pour amener les élèves à mieux comprendre les différentes facettes de l'écriture: «Savoir écrire, c'est savoir jouer quatre personnages», nous avons intégré des activités en art dramatique dans la première étape du processus de rédaction d'un texte, et nous avons pris la place du premier personnage, celui qui donne libre cours à ses idées: le fou-inventeur d'idées.

L'art dramatique, par la médiation de la fable et du personnage, contribue au développement de l'enfant et est une source d'imagination et de création. Les résultats de cette recherche démontrent que le jeu dans les activités d'art dramatique est une source importante d'idées pour les enfants, qu'il les stimule et suscite chez eux l'invention, qu'il les motive dans leur apprentissage et les amène à utiliser les mots pour inventer, transformer, créer et imaginer, produisant ainsi des textes plus créatifs, plus fantaisistes et plus intéressants.

* * *

BUCHS-LEGENDRE, Rose-Marie, *Recherche d'une pédagogie de la construction du personnage à partir de techniques de créativité appliquées à des extraits de «La Vie de Marianne» et du «Paysan parvenu» de Marivaux.* [M.A.]

Ce mémoire est le compte rendu d'une recherche sur les ressources pédagogiques d'extraits de deux romans de Marivaux: *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* comme support à la construction de personnages. Il décrit le traitement des textes, la préparation et le déroulement d'un atelier proposé à dix-huit comédiens en apprentissage durant une session académique universitaire régulière suivi d'une démonstration publique présentée sous la forme d'un *work in progress*. Le vidéo de cette présentation est déposé au Centre de documentation du département de théâtre de l'UQAM.

Les deux premiers chapitres du mémoire présentent l'auteur par le biais d'une chronologie et d'une écriture qui tend à restituer le parcours d'un écrivain à la recherche d'une démarche artistique qui coïncide avec les attentes des comédiens.

Le troisième chapitre souligne l'intérêt que suscitent deux œuvres de Marivaux, un roman et une pièce de théâtre, considérés comme faisant partie du patrimoine culturel.

Le quatrième et le cinquième chapitres présentent les ressources du genre romanesque, les composantes des romans de Marivaux susceptibles de se transformer en pédagogie pour l'approche d'un personnage et expliquent le traitement du sujet pour alimenter l'imaginaire d'un comédien et aiguiller sa recherche vers une pratique signifiante.

Le sixième chapitre décrit les points de détail de l'atelier, les mises en situations à travers et autour des textes de Marivaux utilisés comme technique de créativité pour la composition de personnages scéniques. Sont présentés également des textes convergents sur le phénomène du jeu et le bilan de l'expérience avec les pistes à privilégier pour tenter de renforcer les ressources qu'offre une telle démarche dans la formation de l'acteur.

* * *

CHARBONNEAU, Sylvie, *La construction physique du personnage: expérimentation et évaluation d'un processus de formation pour des jeunes de deuxième secondaire.*
[M.A.]

Notre expérience d'enseignante spécialiste d'art dramatique au secondaire et notre intérêt pour l'invention et la construction du personnage nous ont conduite à vouloir vérifier la capacité des jeunes adolescents pour construire et pour jouer un personnage.

Notre mémoire porte donc sur la construction physique du personnage en deuxième secondaire. Nous avons élaboré notre recherche à partir de l'expérimentation d'un processus de formation dans le cadre scolaire. Par la suite, nous avons évalué ce processus de formation en nous attardant sur trois modes de travail: la dramatisation, la théâtralisation et le jeu.

Nous avons cru nécessaire, dans un premier temps, de nous attarder sur l'adolescence en soi. Le premier chapitre définit les rapports établis entre l'adolescent et son corps ainsi qu'entre l'adolescent et le travail de construction physique du personnage. Nous définissons également dans ce chapitre les bases sur lesquelles s'est structurée notre expérimentation.

Le deuxième chapitre traite de l'élaboration du personnage. C'est le moment où l'adolescent dramatise son personnage; lorsqu'il lui donne vie.

Le troisième chapitre s'attarde sur la mise en action du personnage. L'adolescent théâtralise son personnage; il lui donne des moyens d'exister physiquement sur une scène.

Le quatrième chapitre porte sur la mise en représentation du personnage. L'adolescent joue son personnage en relation avec d'autres personnages et avec le public.

Nous avons ainsi pu constater que le processus de formation que nous avons élaboré conduit effectivement les jeunes à la construction physique du personnage et à sa mise en représentation.

* * *

COURCHESNE, Michelle, *À partir de l'herméneutique de Mircea Éliade, interprétation du moment originaire du processus créateur et performance utilisant le temps, l'espace et la nature sacrés.* [M.A.]

La présente recherche traite d'une part de l'interprétation du moment originaire du processus créateur et, d'autre part, de la création d'une performance utilisant comme matière première trois aspects caractérisant le rapport au Monde de l'*homo religiosus*, soit son rapport avec le temps, l'espace et la nature sacrée.

Les parties de cette recherche traitant de l'interprétation du moment originaire du processus créateur ont comme but d'en démontrer l'aspect sacré. Cette démonstration sera faite en utilisant la grille d'analyse proposée par l'herméneutique, telle qu'elle a été développée par Mircea Éliade dans ses travaux d'exégèse. Nous concentrerons notre attention sur le moment originaire du processus créateur pour nous permettre de réduire au minimum l'envergure du sujet traité. Ainsi que nous le verrons, ce moment originaire déclenche le processus de création et, en démontrant sa sacralité, nous démontrerons aussi l'aspect sacré de l'œuvre de création, quelle qu'elle soit.

Dans ces parties de notre recherche, nous traiterons tout d'abord d'herméneutique pour bien examiner la pertinence de l'application de cette grille au moment originaire du processus créateur. Une fois ce choix évalué, nous définirons les concepts d'«interprétation» et de «moment originaire» propres à l'herméneutique. Avant d'effectuer l'interprétation comme telle, nous donnerons la définition du sacré selon Mircea Éliade. Nous pensons que nous pouvons faire un parallèle entre les mythes cosmogoniques de la création du monde et l'acte de création. C'est ce que nous ferons, avant de conclure par l'interprétation du moment originaire du processus créateur.

Lorsque nous traiterons de la performance, nous détaillerons comment nous avons mis en application les notions de temps, d'espace et de nature sacrés. Cette application se réalisera dans la création et la présentation d'une performance solo présentée dans un espace public à l'UQAM. Nous visons ainsi à faire coexister le sacré de la performance en le confrontant avec le profane de l'espace public. Nous visons également le changement de statut ontologique de la performeuse, grâce à son immersion dans le sacré installé par la performance.

Pour bien cerner la démarche créatrice, nous définirons d'abord le concept de performance en démontrant sa pertinence comme support à la représentation du sacré. Nous donnerons ensuite une description des différents éléments qui composeront la performance, avant de présenter notre application des notions de temps, d'espace et de nature sacrés dans la performance *Briser le toit de la maison*.

Cette recherche a donc permis, d'une part, de cerner la signification essentielle du moment originaire du processus créateur qui s'est avérée être sacrée et, d'autre part, de réaliser concrètement la présence parallèle du sacré de la performance au milieu du profane d'un espace public.

* * *

GASCON, Annie, *Vie et mort du Festival du Théâtre étudiant du Québec (FTEQ), Lac-Mégantic 1966-1977: histoire, analyse, interprétation et évaluation de son influence sociale et culturelle*. [M.A.]

Ce mémoire propose d'évaluer l'importance sociale et culturelle du Festival du Théâtre étudiant du Québec (FTEQ), qui s'est déroulé à Lac-Mégantic de 1966 à 1977, à travers une perspective historique ainsi que par analyse de ses structures et de ses orientations artistiques et pédagogiques. Une double hypothèse soutient cette étude: d'une part, que le Festival est le reflet de ce qui se passe culturellement et socialement dans les années soixante au Québec et, d'autre part, qu'il est une pépinière de formation théâtrale qui s'inscrit dans le courant des années 1970.

À partir d'une recherche fondée sur les renseignements contenus dans les archives et les journaux de l'époque et nourrie de la mémoire vive de ses principaux intervenants, ce mémoire retrace chronologiquement le parcours artistique et administratif du FTEQ

au cours de ses douze années d'existence. La définition de son parcours exprimée en cycles permet de circonscrire ses différents courants d'influence et d'évaluer les enjeux de son inscription dans le développement du théâtre au Québec et en milieu scolaire.

Ce mémoire veut démontrer l'importance et la nécessité de soutenir l'organisation de festivals de théâtre étudiant pour la survie du théâtre au Québec et le développement affectif et intellectuel des étudiants.

* * *

HÉTU, Marie-Lise, *Voix barbares: adaptation dramatique vocale et musicale de «L'Odyssée» d'Homère suivie de l'étude de la musicalisation des actants de la fable.* [M.A.]

Offrir la possibilité d'un théâtre musical permettant aux acteurs de jouer au maximum de la musique vocale issue de leur jeu constitue le but principal de cette recherche. La nature tout à fait exploratoire de ce travail permet la rencontre de trois univers. Avec la voix comme instrument commun, nous avons parcouru les mondes du théâtre, de la musique et de la psycho-phonétique, afin d'en tirer le plus de liens possibles. À partir des points communs, nous avons élaboré une façon d'écrire un texte dramatique en partition. Ainsi, nous pouvons soumettre une proposition d'une écriture possible de théâtre musical pour les acteurs. Le théâtre musical, développé dans les années cinquante, a été une source d'inspiration. Nous en faisons un survol à la suite duquel nous mettons en évidence les divers traitements de la voix, tant en musique qu'au théâtre. Sans entrer dans le débat de fond, à savoir si la musique est un langage, nous évaluerons diverses définitions musicales de la langue parlée afin de mettre en exergue les découvertes du psycho-phonéticien Ivan Fonagy. La musicalité expressive de la langue parlée sera retenue comme moyen de musicaliser une œuvre dramatique, en conservant la notion de personnage. Les principales hypothèses sont que cette musicalité de la langue devient la musique du «théâtre musical», la musicalisation des actants est possible grâce au remplacement du récit par une structure musicale tout en restant principalement dans la linguistique. La méthode de travail est l'inscription en partition des répliques des personnages grâce à des symboles musicaux et phonétiques. Les résultats obtenus sur papier permettent aux acteurs une lecture synchrone et polyphonique de l'œuvre. Les indications de mise en son leur permettent l'exploration de nouveaux univers émotifs et, par là même, la création de nouvelles conditions d'énonciation.

JACQUES, Guylaine, *Destination: création dramatique axée sur la théâtralisation des souvenirs de voyage, suivie d'une réflexion sur les solutions esthétiques retenues.*
[M.A.]

Ce mémoire-création comprend quatre étapes importantes: le travail d'improvisation, l'écriture du texte, la représentation ainsi qu'un texte d'accompagnement.

La création *Destination*⁶, qui a pour thème la quête d'identité, vise une théâtralisation des souvenirs de voyage du personnage principal. Le point de départ de notre travail est cette frontière entre l'imagination et la réalité qui fait naître une atmosphère inquiétante. Il nous a fallu, pour aborder la dimension imaginaire du souvenir, nous questionner sur la signification et l'utilisation des éléments scéniques.

Le texte d'accompagnement comporte une réflexion sur l'expérience du voyage, la sensation d'étrangeté et l'esthétique du spectacle. Cette recherche se divise en deux parties. La première se compose d'une analyse du processus de création. La pièce a été conçue à partir de la sensation d'étrangeté ressentie dans l'acte de se souvenir. La mise en scène consiste donc à créer cet univers et repose sur les principes de la tendance actuelle: la fragmentation, la narration, l'image et le mouvement. Le fondement de notre pensée a aussi porté sur la fonction dramatique des personnages et la représentation symbolique des éléments scéniques.

La deuxième partie expose les solutions esthétiques que nous avons retenues. Il en ressort que le déroulement de plusieurs scènes s'appuie sur une structure dramatique qui évolue en quatre temps: la montée dramatique, la rupture, la suspension et le revirement de situation. Il s'est alors développé différents codes gestuels (le minimalisme et l'amplification) pour transposer les états et les conflits des personnages. Il est également apparu que l'espace théâtral découpé en trois zones signifiantes devait représenter le profil psychologique d'Anne, l'héroïne. Enfin, diverses fonctions ont été attribuées à l'éclairage afin de mettre en évidence les deux espaces scéniques (réalité/imaginaire), la dimension symbolique des personnages et les atmosphères reliées aux souvenirs.

* * *

⁶ Le spectacle *Destination* a été présenté au Studio d'essai Claude-Gauvreau du Pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, les 26-27, 28 et 29 mai 1993.

JULIEN, François, *Conception d'un environnement sonore pour la pièce «Lydia la nuit» par l'approche communicationnelle.* [M.A.]

Ce mémoire-création porte sur la conception de l'environnement sonore au théâtre à partir des théories de la communication acoustique et de la trame sonore au cinéma et sa mise en pratique dans la comédie musicale *Lydia la Nuit*   crite et mise en scène par Joël Richard, étudiant à la maîtrise au Département de théâtre de l'Université du Québec    Montréal. Il comporte deux volets:

- un volet théorique, faisant état des recherches et de la méthode, ayant conduit à la conception du paysage sonore accompagnant cette œuvre dramatique;

- un volet pratique, la réalisation et la présentation publique d'une trame sonore composée spécifiquement pour les représentations de *Lydia la Nuit*.

Volet théorique

Dans un premier chapitre, nous ferons état des mythes et des croyances entourant l'émission sonore ainsi que la domestication du son    des fins communicatives.

Le deuxième chapitre oppose deux modèles d'analyse de la communication par le son, soit: le modèle scientifique et le modèle communicationnel. Il explique aussi comment ce modèle peut s'appliquer à la conception d'un environnement sonore au théâtre.

Le troisième chapitre définit la notion de «paysage sonore». Il en trace d'abord un court historique, puis il en explique la fonction à l'intérieur du cadre de représentation d'une œuvre dramatique.

Le quatrième chapitre définit les rapports communicationnels qui s'établissent entre le «Paysage sonore» et la population vivant dans ses limites: la communauté acoustique. Il analysera également comment il est possible de concevoir une trame sonore qui trace le portrait de l'environnement et de la vocation du lieu d'action scénique.

Le cinquième chapitre expose les différents modes d'écoute dont fait usage l'être humain pour établir cette communication acoustique avec son environnement: *Listening in Search*, *Listening in Readiness* et *Background Listening*. Il expliquera également comment ces derniers participent à la conception d'un «paysage sonore» à des fins artistiques.

Le sixième chapitre rend compte des applications pratiques que nous avons développées pour la création de l'environnement sonore du «*Lydia Night Club*». Il en explique les contraintes techniques ainsi que le choix des éléments sonores constitutifs.

Le dernier chapitre trace un parallèle entre l'esthétique de création de la trame sonore au cinéma et les principes de la communication acoustique. Puis, il les réunira de manière à illustrer notre point de vue de concepteur sur la création d'un environnement sonore. De plus, il y sera brièvement question de la valeur symbolique du tabou de certains sons et de leur utilisation à titre d'éléments évocateurs à l'intérieur d'un «paysage sonore».

Volet pratique

Conception et réalisation des bandes sonores selon les paramètres fixés suite aux rencontres tenues avec le metteur en scène, suivi de sa diffusion durant les représentations de *Lydia la Nuit*.

* * *

LALONDE, Marie, *Étude pratique de direction d'acteur conduisant à la théâtralisation du texte épistolaire de Régine Desforges «Pour l'amour de Marie Salat»*. [M.A.]

Ce texte d'accompagnement fait suite à la partie pratique du mémoire-crédation *Pour l'amour de Marie Salat*. Il explique les étapes de la direction d'acteur ayant mené à la théâtralisation du roman épistolaire de Régine Desforges.

Ce texte d'accompagnement se divise en deux chapitres. Le premier se concentre sur la direction d'acteur conduisant à l'adaptation dramatique du texte. Il y explique

notamment la lecture sur les modes narratif, émotif et gestuel, outils principaux de cette direction d'acteur.

Le deuxième chapitre se consacre plus spécifiquement à la transmission et à l'utilisation de techniques de jeu. Ces techniques sont préalablement sélectionnées pour favoriser le travail de création de l'espace gestuel inhérent au personnage, de sa mise en mouvement dans l'espace, ayant pour objectif la théâtralisation du roman épistolaire.

L'adaptation théâtrale du texte ainsi que le résumé de *Pour l'amour de Marie Salat* se trouvent en appendice.

* * *

MALACORT, Dominique, *Spectacle en chantier ayant pour titre «Le Cycle des cinq héros ou l'effet yo-yo», suivi d'une réflexion sur les caractéristiques d'un spectacle solo avec adresses directes au public, compte tenu de l'origine ethnoculturelle de l'auteur-acteur.* [M.A.]

Notre objectif de recherche est de déterminer et d'examiner les caractéristiques d'un spectacle solo avec adresse au public en tenant compte de l'origine ethno-culturelle de l'auteur-acteur. Notre travail se divise en trois chapitres.

Dans le premier chapitre, nous visons à circonscrire le procédé qu'est l'adresse au public. Pour ce faire, nous nous basons sur la typologie de l'adresse de Pierre Larthomas et nous examinons les caractéristiques communes de l'écriture des praticiens de l'adresse. Nous en sommes arrivée à différencier deux types d'adresse: l'une impromptue, l'autre «pré-figurée» à l'intérieur d'une écriture que nous avons nommée «écriture en clin d'œil».

Dans le deuxième chapitre, nous cherchons à découvrir les secrets de la connivence acteur-spectateurs dans un spectacle avec adresse au public. Nous sommes passés alternativement de la scène à la salle, de la salle à la rue. Nous avons posé un pré-requis: la connivence acteur-spectateur n'existe que si, au préalable, le praticien de théâtre a établi un lien étroit de complicité avec sa communauté. Comme la connivence s'oppose à la règle implicite: «Silence dans la salle!» nous sommes remontés jusqu'au XVIII^e siècle pour comprendre la cause et les effets de cette règle. En nous basant sur

notre propre expérience et sur celle des autres, nous avons établi les deux caractéristiques d'un spectacle avec adresse au public: «l'écriture en clin d'œil» et le «jeu en écho».

Dans le chapitre trois, nous examinons les caractéristiques du spectacle «*Le cycle des cinq héros ou l'effet yo-yo*». Nous expliquons en quoi il est chantier et pourquoi il est solo. Tenant compte à la fois de l'écriture, du jeu et de la mise en scène, nous résumons et critiquons le type d'adresse que chaque personnage entretient avec les spectateurs. Nous examinons à quels moments de la création notre origine ethno-culturelle nous a rattrapée et en quoi cette variable nous a influencée.

Nous terminons en identifiant les chemins que nous avons défrichés pour «rompre la règle du silence», chemins qu'il ne reste plus qu'à emprunter.

* * *

NAWAR, Abdo, *Impact d'un temps mort: la mise en scène d'un fait vécu suivi de l'analyse du processus de sa théâtralisation*. [M.A.]

Trois extraits d'entrevues avec une femme en phase de maladie terminale (tirés du film *Raison d'être* réalisé en 1977 par Yves Dion et produit par l'Office National du Film) sont utilisés comme matière de base d'une réalité, d'un temps figé sur une bande vidéographique. Ce documentaire (non dramatisé) offre une ambiance bien spéciale comme cadre de travail sur la relation entre le réel et le théâtral.

Impact d'un temps mort expérimente, en premier lieu, la transposition fidèle des entrevues telles que présentées par le documentaire et ensuite mises en scène de façon théâtrale.

En deuxième, une adaptation théâtrale des extraits choisis installe un rapport entre le passé et le futur. Les entrevues servent de point de départ pour aller au-delà de la réalité, pour dépasser le présent, pour en arriver finalement au théâtre. On boucle la boucle: du vécu au documentaire, du documentaire au théâtral, du théâtral au vécu.

En d'autres termes, *Impact d'un temps mort* met en question le lien entre le vécu et le théâtre.

REID, Robert, *Réflexion sur la théorie bakhtinienne du grotesque suivie d'une expérimentation de procédés grotesques dans le jeu appliquée aux actes I et II de «La Tempête» de Shakespeare.* [M.A.]

Les images grotesques, en peinture, en littérature ou au théâtre, répondent toutes à une même logique de composition, ce qui nous permet d'affirmer qu'elles doivent reposer sur des canons esthétiques précis.

Dans le présent travail, l'esthétique grotesque sera examinée dans son rapport avec l'univers du carnaval et de la fête, dans sa parenté avec une activité qui se veut en tous points opposée à l'existence quotidienne et habituelle de l'homme.

Cette conception du grotesque comme esthétique de la fête sera développée dans ce travail à partir de l'ouvrage de Baktine sur Rabelais et des écrits de Meyerhold sur le théâtre. Les caractéristiques du genre seront répertoriées et les manifestations stylistiques spécifiques au théâtre seront notées de façon plus précise, et cela dans le but d'être appliquées ultérieurement dans un exercice pratique.

La partie théorique de ce mémoire a été accompagnée d'une expérimentation pratique de procédés grotesques dans le jeu et la mise en scène. Ce projet, développé à partir des actes I et II de *La Tempête* de William Shakespeare, a été présenté à la salle Alfred-Laliberté de l'Université du Québec à Montréal en mars 1993.

* * *

VIENS, Bruno, *Du rituel au théâtre: analyse anthropologique de l'état de présence de l'acteur dans le théâtre actuel.* [M.A.]

Ce texte est une réflexion sur l'état de présence de l'acteur considéré comme un fondement de la pratique théâtrale. Nous ferons l'étude du comportement physique et mental de l'acteur au cours du processus de création d'un personnage théâtral. Par cette analyse anthropologique, nous proposons de définir *comment et pourquoi* l'acteur peut parvenir à un état de présence. Par conséquent, nous avons subdivisé le texte en deux parties distinctes.

En première partie, nous déterminerons les fondements pratiques sur lesquels se fondent les contingences nécessaires à la création d'un état de présence. Notre regard se portera sur la phase préliminaire de création à l'intérieur de laquelle l'acteur déconstruit son comportement quotidien dans le but de créer un personnage. Nous examinerons ensuite de quelle façon ce passage (créateur d'énergie) peut aider l'acteur à constituer une unité corps-esprit essentielle à la création d'un état de présence.

La deuxième partie du texte est réservée à l'analyse du comportement psychique de l'acteur. Le phénomène transitionnel auquel appartient l'art de l'acteur sera abordé tout en faisant l'analyse des perceptions primaires de la conscience. Puis, en rapport avec cette dernière analyse, nous déterminerons en quoi consistent les modalités de la conscience de l'acteur dans un état de présence. Nous comprendrons alors que l'état dans lequel la conscience se maintient détermine la présence de l'acteur.

Nous compléterons finalement cette étude en montrant que l'expérience de l'acteur en état de présence se rapproche d'une certaine expérience mystique puisque dans un état de présence l'acteur rejoint un espace de sa conscience renouvelée et fait ainsi l'expérience d'un état altéré de conscience: une stase.

Ainsi, nous verrons que la présence de l'acteur vient à l'existence par un renouvellement de la conscience et du corps à l'intérieur d'un processus transitionnel de création.

(Département d'Arts plastiques)

DUBOIS, Jean, *Entre le savoir-faire et le faire-savoir: une approche multidisciplinaire de la pratique artistique.* [M.A.]

Sous la forme d'une entrevue fictive, je présente trois interventions artistiques. Tour à tour, j'ai choisi d'intervenir dans une église médiévale, sur un panneau-réclame et dans neuf cents boîtes aux lettres.

À Maastricht, aux Pays-Bas, j'ai conçu une performance qui commentait la conversion d'une église en centre commercial. De retour à Montréal, j'ai confronté des

graffiti à une affiche publicitaire. Lors de ma dernière intervention, j'ai distribué trois objets promotionnels insolites chez des résidents de la rue Berri.

J'ai regroupé ces trois interventions autour du même emblème ironique, le palindrome GOD DOG. Ce jeu de mot est à la fois un signe de déplacement stratégique de l'art autoréférentiel et un clin d'œil à l'éthique ludique des philosophes cyniques de la Grèce antique. Incidemment, j'avoue une certaine volonté de provoquer le public en le confrontant à des représentations inusitées.

Je situe mon approche entre le système des beaux-arts et celui des médias. J'emprunte à la tradition de l'art pour l'art autant qu'à la démagogie publicitaire. Ma pratique est multidisciplinaire et s'adapte aux endroits où j'interviens. J'essaie de transformer des milieux en contre-milieux. Je retourne les représentations sur elles-mêmes en espérant rendre compte de leurs usages et de leurs conditions.

À travers cela, s'énonce un désir résolu d'affirmer une attitude artistique dans un espace public, quel qu'il soit.

* * *

HOULE, Jean-François, *De la surface picturale (la peau) à la tridimensionnalité (le corps)*. [M.A.]

INTRODUCTION

Tout comme mon travail pictural est construit par fragments, ce texte est présenté sous forme de fragments. Je commenterai mon travail pictural en me servant de certains thèmes. Ces thèmes sont une réflexion sur les motivations qui me poussent à créer.

Dans ce texte, je fais le lien entre le corps pictural de l'installation présentée et mon propre corps, entre la répétition du geste dans l'acte de peindre et la prolifération d'un agent viral (HIV) dans mon organisme. Je soulignerai également l'importance des écrits de Sade dans l'élaboration de ma recherche et j'explicitai les étapes parcourues, de la réflexion artistique à la réalisation d'une œuvre, en utilisant des fragments intitulés: le saisissement créateur, le parcours, Sade, la répétition, les gestes, la multiplication, le conformisme, les fragments, l'érosion et la peau.

TREMBLAY, Marie-Claude, *La sculpture installation comme démarche biographique*.
[M.A.]

Le travail est en quelque sorte un jeu entre un biographe et un spectateur. L'enjeu d'une telle approche repose sur l'histoire d'un personnage qu'un biographe raconte par le biais d'objets servant d'intermédiaire entre lui et le spectateur. Les objets utilisés ont pour but de révéler la vie d'un personnage par l'illustration de ses souvenirs, souvenirs qui deviennent des objets métaphoriques à l'intérieur de livre-objets. Le spectateur est alors invité à considérer le contenu de l'œuvre elle-même fabriquée d'éléments composites.

On retrouvera à l'intérieur de cette sculpture installation la présence constante d'un personnage que l'on pourrait identifier à un voyageur. Ce voyageur, au cours de son trajet, va s'immobiliser afin de narrer quelques souvenirs avant de repartir vers une autre destination (en d'autres termes, le passage d'un Tome à un autre). Le biographe entre en jeu tout au long de ce parcours et nous convie à le suivre afin qu'il nous dévoile une autre facette de l'identité de son voyageur. Ainsi, le voyageur va regrouper des objets hybrides qui vont nous permettre de retracer une mémoire archéologique faite de fouilles, de redécouvertes, de révélations. Le récit du voyageur sera formé de ses états d'âmes, d'événements divers, de sons et d'odeurs... qui auront imprégné sa mémoire au cours des années. De sorte que le spectateur accompagnera le voyageur à divers moments de son histoire (comme lors de ses multiples voyages autour du monde dans *Une histoire en cage*, son identité dans *Le Rendez-vous*, son désespoir dans *Mordicare*, ses goûts partagés dans *Le Voyageur fatigué*, etc.).

L'approche que je privilégie ici s'intéresse au monde livresque que je fabrique en empruntant le rôle de biographe. Je compare ce travail à celui de Messenger ou de Boltanski qui tiennent en quelque sorte un rôle similaire d'artistes-biographes. J'ai privilégié une telle approche afin de me permettre d'explorer un monde où la fiction serait incluse, d'emblée, à la présence de l'œuvre.

Le travail est, à mes yeux, l'élaboration même d'une histoire à laquelle je vous convie de participer. C'est un peu comme ouvrir un livre afin de découvrir le début et... la fin, ou enfin, quelque chose comme une présence ou une absence.

VALADE, Dominique, *De la surface peinte à l'espace occupé: l'installation comme une histoire racontée dans l'aire spatio-temporelle.* [M.A.]

Le visionnement d'un documentaire sur une expérience canadienne qui visait à régler le problème d'approvisionnement en eau d'un village chilien en «attrapant l'eau des nuages» a été l'amorce d'une recherche sur les interventions humaines dans la nature. Ce projet consistait à tendre d'immenses filets de plastique ajouré afin de capter, au passage des nuages, des milliers de gouttelettes d'eau. L'aspect poétique de cette expérience aidant, j'ai vu le résultat de cette aventure sud-américaine comme une œuvre artistique, sorte d'installation marquant le temps (l'eau dans sa fuite) et l'espace.

De tout temps, nous avons investi la nature pour la façonner, l'organiser et l'adapter à nos besoins. Des signes en forme de sillons, d'écritures, de traits asphaltés et de frontières ont marqué notre présence ou notre passage. Cette nature ainsi cadrée a vu naître le paysage et le jardin, établissant des choix humains qui nous sont propres. En chacun de nous, une image différente, un besoin particulier. Reconnaître ces pratiques distinctives d'appropriation, c'est se donner un quotidien qui s'invente de mille manières. En fait, il s'agit ici de constater l'écart entre la production de l'image, de l'espace aménagé et le sens qu'il produit chez le spectateur⁷. Ce travail ne peut éviter de formuler la dualité qui existe entre le désir du vide, de l'effacement de l'humain dans le paysage et celui d'imposer sa volonté autonome et d'avoir le contrôle.

Toutes ces considérations m'entraînent à établir des analogies entre l'installation et l'aménagement de la nature (en paysage ou jardin), les deux impliquant le visiteur de façon à être partie prenante de son propre univers. Les deux s'approprient également des images et des signes empruntés à la nature et à l'homme. C'est dans la manière d'aborder, de découvrir et d'arpenter l'espace que se trouvent des similitudes. La marche sélectionne, offre une multiplicité de sens et d'interprétations possibles aux visiteurs des lieux. Tout comme le jardin et le paysage, l'installation est un monde miniaturisé, où chaque élément constitue une unité définie en elle-même. Les deux sont des abrégés, des microcosmes. Le titre de l'exposition «Semences et disséminations» annonce, dans un mouvement évolutif, des portions de paysage nées d'un héritage culturel, transposées dans une nouvelle découpe et qui deviennent lieu de communication

⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, arts de faire*, Gallimard, 1990, p. 140.

et d'interprétation. Ces installations sont des approches intimistes réfléchissant sur l'individualité des choses, leur naissance et leur destin.

(Département de communication)

DUBOIS, Manon, *Les contraintes et les enjeux de la communication interculturelle lors de l'organisation de spectacles vivants à l'étranger: Analyse du cas de la tournée du Cirque du Soleil à Tokyo en 1994.* [M.A.]

Très peu de spectacles vivants québécois et canadiens ont connu une popularité internationale comparable aux tournées du Cirque du Soleil. Non seulement, le Cirque a su conquérir les publics américains et européens, mais également les spectateurs japonais, ce qui est beaucoup moins fréquent pour des organismes d'art d'interprétation Québécois et Canadiens.

Comment se sont manifestés les enjeux et les contraintes inhérents à la communication interculturelle entre personnes et groupes d'acteurs lors de l'organisation et de la réalisation de la tournée du Cirque au Japon en 1994? Telle est la question centrale de notre analyse de cas. À partir d'entrevues semi-dirigées effectuées auprès de plusieurs acteurs québécois du Cirque (producteur, administratrice, régisseur, artistes, etc.), nous tenterons de mettre en lumière les dimensions, souvent masquées, de la communication interculturelle. D'ordinaire, les relations interculturelles génèrent des phénomènes d'incompréhension et d'incertitude.

Nous emprunterons le modèle de communication de Kim et Gudykunst qui montre l'influence des variables culturelles, socioculturelles et psychoculturelles dans le processus communicationnel. Par ailleurs, nous nous servirons des concepts de Hall et de Hofstede pour développer l'hypothèse selon laquelle, les enjeux et les contraintes de la communication sont, en partie, liés à la culture organisationnelle des entreprises, ainsi qu'aux dimensions culturelles spécifiques de chaque pays. En outre, la notion de Hall portant sur la référence faible ou forte au contexte, nous permettra d'appréhender les échanges en observant le processus de l'information, de ses différentes formes et de ses modes de circulation.

Il ressort de l'analyse une incompréhension des Québécois face aux actions, aux motivations, aux modes d'expression de leurs partenaires Japonais. Cette incompréhension est liée d'une part aux difficultés linguistiques et, d'autre part, aux contextes particuliers constitués de facteurs tels que les contraintes de temps et de rythme, des modes de pensée différents, des stéréotypes ou des structures hiérarchiques distinctes. Ces variables sont des sources de conflits et de frustrations, tant au niveau personnel qu'organisationnel.

Ainsi, ce que nous avons appris de cet interface, de ces incompréhensions et de ces négociations interculturelles (au niveau des communications inter-personnelles et inter-organisationnelles) peut-il être pertinent et transférable à d'autres cultures organisationnelles? Parfois oui, parfois non. Pourtant, ce qui demeure, c'est ce processus de communication interculturelle défini comme une tentative de négociation, de réduction progressive des incertitudes au fur et à mesure que chacun apprend à mieux décoder et interagir avec le contexte culturel de l'autre.

* * *

HAMELIN, Richard, *Fiction et réalité à la télévision américaine: saison 1992-1993, le cas Amy Fisher. Du fait divers au docudrama.* [M.A.]

Les «docudramas» représentaient en 1992-1993 plus de 50% de la totalité des films présentés à la télévision américaine. Ces «docudramas», pour la plupart des faits divers, semblent avoir pris une place importante de la programmation des trois grands réseaux américains. Peu d'études à ce jour se sont attardées à ce phénomène et à ses possibles conséquences médiatiques et communicationnelles.

Ce mémoire traite de ce sujet en procédant à l'étude de cas d'un simple fait divers, de sa couverture initiale par les tabloids à sa transformation en triple «docudrama». À un niveau plus ésotérique, c'est de l'utilisation de la «réalité» dans son acception la plus large, et de sa transformation en «fiction» et des conséquences éventuelles de ce processus dont il s'agit. Le traitement réservé à ce simple fait divers et ses conséquences au niveau des médias eux-mêmes sont étudiés. La réponse et les manifestations du public sont examinées. Un regard approfondi permet de jeter une lumière différente sur le processus émetteur-message-récepteur.

Cette analyse qualitative, tout en nous plongeant dans un contexte constant de découverte, nous permet de couvrir une période de près de dix-huit mois et de passer au crible les innombrables rebondissements de cette affaire.

L'utilisation d'une approche ethnométhodologique nous amène à comprendre l'importance du rôle qu'occupent les médias, «l'émetteur», du début à la fin de cette affaire. Nous explorons le domaine contesté des tabloids et les influences du «tab-journalism» au niveau du journalisme américain en général, tout en assistant à la transformation du «message».

Nous examinons la création et l'utilisation de *pseudo-événements* par les trois réseaux américains. Nous découvrons ainsi le monde du «docudrama» et examinons ses prétentions à la propagation d'une ultime vérité. Nous constatons une nette tendance chez les émetteurs à s'en remettre constamment à la version officielle des faits.

Tout en faisant un tour d'horizon des différentes recherches qui traitent de la réception, nous assistons à l'un des plus rares mais significatif exemple de réception active de la part du public américain. Alors que plusieurs chercheurs mettent en doute la réception active et ne veulent reconnaître son existence qu'après une démonstration palpable de pouvoir, social ou politique, par les récepteurs, nous constatons qu'une fois cette démonstration établie, les émetteurs hésitent encore à accorder au récepteur l'importance qu'il mérite au sein du processus communicationnel.

* * *

NGUYEN-DUY, Véronique, *Le réseau téléromanesque. Analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993*. [Ph.D.]

C'est bien connu, le téléroman est le genre télévisuel le plus populaire au Québec. Il obtient régulièrement des cotes d'écoute dépassant les deux millions de téléspectateurs. Depuis le début des années 1980, on constate que le téléroman est le prétexte d'une activité médiatique sans pareille. La presse écrite accorde une place de plus en plus importante aux téléromans. De même, la récupération du succès des téléromans par les autres types de productions télévisuelles est de plus en plus significative. Cet engouement se répercute aussi dans les sphères commerciale et touristique. Enfin, on ne peut que

constater le rôle grandissant joué par la commandite dans la production et la promotion des téléromans.

Tous ces phénomènes se caractérisent par leur indépendance et leur étroite relation avec le téléroman. Ce dernier est le point central d'un réseau complexe de circulation de l'information: le *réseau téléromanesque*. Cette interdépendance est surtout fonction de procédés transtextuels qui associent et même assimilent des textes, discours et référents traditionnellement distincts. La question du référent nous apparaît centrale parce qu'elle est étroitement liée à celle des construits et pratiques culturels. Notre objectif était de mieux comprendre ce processus de métissage, pour cerner le référent mis de l'avant par le réseau téléromanesque. Nous avançons comme hypothèse qu'il se caractérise surtout par la mise en crise du rapport entre réalité et fiction.

Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur un cadre référentiel qui intègre les approches structuralistes, sémiologique et narratologique. De tous les phénomènes reliés aux téléromans, nous n'avons retenu que ceux produits par les sphères: 1) journalistique; 2) télévisuelle; 3) commerciale et touristique; 4) promotionnelle et publicitaire. Et puisque le téléroman *Le Temps d'une paix* marque le début de ce processus transtextuel, notre analyse a débuté en 1980 et s'est poursuivie jusqu'en 1993. Elle portait sur dix téléromans de la SRC, les plus populaires pour cette période. Nous avons analysé tous les articles de presse, émissions de télévision, produits dérivés et phénomènes promotionnels reliés à ces dix téléromans. Notre corpus comportait plus de 1500 articles, des dizaines d'émissions de télévision, une vaste gamme de produits de consommation, la totalité des sites touristiques reliés aux téléromans, ainsi qu'une multitude de phénomènes promotionnels allant du simple placement publicitaire à l'événement créé à des fins strictement promotionnelles.

Il est vite apparu que les stratégies transtextuelles intègrent les référents réels et fictifs. C'est le cas lorsque les médias évacuent de leurs discours les marqueurs fictionnels, et engagent ainsi un processus d'autonomisation des référents fictifs et de fictionnalisation des référents réels. C'est aussi le cas lorsque les médias intègrent un discours promotionnel à leurs procès de signification, et réduisent ainsi la frontière entre objets culturels et marchands. C'est enfin le cas des sites touristiques qui n'établissent pas clairement la distinction entre les artefacts présentant une réelle valeur patrimoniale et les éléments construits expressément pour les fins du tournage.

Tous ces phénomènes prolongent l'univers fictifs dans l'expérience quotidienne, redéfinissent le rapport à la consommation de produits culturels, et assurent au téléroman une visibilité, une légitimité, mais surtout un poids de réalité encore inégalés. De façon plus particulière, les sites touristiques induisent une certaine confusion entre histoire et représentation de l'histoire.

Mais le réseau téléromanesque ne se caractérise pas uniquement par la complexité des relations entre les univers de discours, et donc les référents, qui le constituent. Il a aussi pour particularité d'être omniprésent. Il se présente donc comme un vaste procès de signification essentiellement vraisemblable, d'autant plus cohérent qu'il n'est qu'auto-référentiel. Le réseau téléromanesque apparaît alors comme un outil de légitimation (même tautologique) des discours y circulant.

(Département d'études littéraires)

GRENON, Sonia, «*Prologue*» ou la mise en scène du récit. [M.A.]

Entre l'image et le mot, l'espace est immense et dense de tous les états, de tous les possibles. Et c'est cet espace que je veux te dire; la vertigineuse multiplication qui s'y opère. Racines se dédoublant en un réseau complexe. Mon désir de la parole est viscéral. Et me voici déchirée, me débattant au milieu de mots qui me lacèrent. Des mots tranchants: d'un côté confinée, bâillonnée; de l'autre déracinée et mourante. *Silence*. Dans l'ombre j'écoute et, parfois, j'entends le chant des corps. Alors le récit s'anime. Par la fusion du geste et de la parole, le texte devient présent et réel.

Voilà donc *Prologue*, à la fois récit et mise en scène, ou plutôt mises en scène puisqu'il s'agit ici d'un principe de représentation mixte, réunissant les écritures scénaristique, dramatique et narrative dans un même espace textuel. C'est dans ce lieu que se croisent et parfois se rencontrent personnages et narrateurs, comédiens et spectateurs, auteur et lecteur.

La trame du récit est simple: une femme (F1) tente de reprendre contact avec une autre femme (F2) qu'elle a rencontrée lors d'un vernissage. De son côté, un jeune

homme, témoin fortuit de leur rencontre, s'interroge sur la signification réelle du lien qui les unit. Ici, plus que les personnages, ce sont les lieux qui racontent. En effet, les différents supports médiatiques auxquels ce texte fait référence deviennent des territoires où, au début du récit, les figures féminines et masculine semblent confinées. Puis, mue par le désir, F1 franchira les frontières entre l'univers d'images et de fiction que constitue l'écran cinématographique (le territoire de l'*autre* femme) et l'univers du réel, c'est-à-dire la salle où se trouve le jeune homme. S'étant reconnues mutuellement, les deux femmes pourront alors traverser les lieux de la représentation pour rejoindre, dans les coulisses, la «voix» du récit.

Cette histoire est ainsi celle d'une quête: quête de l'Autre, quête d'identité qui sert à illustrer le principal enjeu du clivage entre le réel et la fonction symbolique sur lequel repose le discours rationaliste: la nécessité d'avoir recours à une «voix» parallèle où l'opposition conscient/inconscient, Je/Autre, dedans/dehors n'est plus pertinente.

* * *

POIRIER, Martin, *Identités en devenir et famille subvertie dans l'œuvre de Jovette Marchessault*. [M.A.]

Ce mémoire présente une analyse du roman *Des cailloux blancs pour les forêts obscures* (Montréal: Leméac, 1987) de Jovette Marchessault. L'approche théorique utilisée est avant tout inspirée du travail de Marianne Hirsch (*The Mother/Daughter Plot*, 1989) qui revoit la notion de «roman familial» de Freud d'un point de vue féministe. Les réflexions de Luce Irigaray et de Claire Lejeune à propos de la notion identitaire et de la constitution de famille servent également à l'analyse. La question principale qui guide l'ensemble des quatre chapitres du mémoire est la suivante: en quoi les remises en question identitaires des personnages féminins et masculins arrivent-elles à transformer les structures de la famille patriarcale et les caractéristiques du roman familial traditionnel?

L'objectif du chapitre 1 consiste à faire ressortir que la double position d'auteure et de personnage occupée par Jeanne constitue en soi un élément qui trouble la frontière entre l'autobiographie et la fiction, entre la famille réelle et la famille fantasmée. Le chapitre 2 veut démontrer que les transformations identitaires du Lion, de sa femme et de Noria remettent en cause l'identité hégémonique de la société et qu'ainsi se prépare

la venue de nouveaux rapports entre les êtres et une organisation familiale différente. Le chapitre 3 vise à montrer que c'est suite aux transformations familiales présentées au chapitre 2 et par une ouverture réciproque des deux univers, celui du père et de la fille lesbienne, qu'une réelle réconciliation peut avoir lieu. Le chapitre 4 permet de faire un parallèle entre la nouvelle identité des personnages, une «identité en processus», et la notion d'un genre littéraire en transformation sous-jacent au roman de Marchessault. La conclusion permettra de mettre en perspective les points percutants de chaque chapitre et de faire ressortir la portée politique de l'aspect utopique de l'œuvre de Marchessault.

* * *

RIENDEAU, Pascale, *L'hybridité textuelle chez Normand Chaurette ou les manifestations d'une dramaturgie post-moderne*. [M.A.]

Ce mémoire de maîtrise se situe au confluent de deux axes: une réflexion sur le phénomène post-moderne et une étude de deux textes de Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Scènes d'enfants*. Pour cette rencontre, je me propose de puiser à de multiples sources théoriques: études sur le post-moderne, sémiotique du théâtre, narratologie, etc.

Au chapitre 1, j'établis les principaux concepts de mon étude, tout en contextualisant la production littéraire de Normand Chaurette. L'hybridité (discursive, générique, modale) constitue la notion centrale autour de laquelle d'autres concepts viendront se greffer. La suite de ce chapitre s'articule autour de notions qui circonscrivent bien les textes dramatiques de Chaurette, comme le minotexte, l'autotextualité et les relations très étroites qui se tissent entre les dialogues et les didascalies.

À partir de l'origine textuelle janussienne de *Provincetown Playhouse*, le chapitre II s'attardera aux effets créés par la fragmentation du texte. Le concept d'intergenre y occupe une place importante. L'étude de l'autotextualité participe aussi à la discussion, parce que le texte de Chaurette multiplie les procédés autotextuels (mise en abyme et résumé). Dans une étude plus détaillée des didascalies, les rapports de similitude entre le «réfèrent réalité» et la vérité logocentrique sont examinés de près, puisque le texte de Chaurette semble manifestement contester le réalisme et le logocentrisme.

Le chapitre III possède comme point de départ une étude transdiscursive, étant donné que la situation textuelle complexe de *Scènes d'enfants* favorise une étude comparée du dramatique et du romanesque. Il s'agira non pas d'une étude de l'ensemble romanesque, mais bien du texte dramatique mis en abyme, ainsi que du mélange de deux modes. *Scènes d'enfants* suggère également une réflexion très judicieuse à propos du *logo-texto-centrisme*. Privilégier l'étude des structures dramaturgiques permet une compréhension plus grande du texte dramatique, car la construction de *Scènes d'enfants* oscille constamment entre le narratif et le dramatique.

Ainsi, *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants* proposent un retour en force au texte comme origine du théâtre, mais surtout comme véhicule essentiel de la pluralité du sens.

D. UNIVERSITÉ CONCORDIA

(Département d'administration)

ARCAND, François, *Acheter des spectacles ou vendre des billets?* [M.A.]

Ce mémoire de maîtrise porte sur la diffusion du spectacle vivant au Québec et suggère que:

- . le circuit de distribution des productions est relativement efficient mais qu'il demande certains ajustements;
- . un second circuit de distribution — celui des billets — prolonge le circuit des spectacles;
- . un marché se superpose en matrice au circuit de distribution, celui des financiers étatiques (subventionneurs) et privés (commanditaires);
- . un goulot d'étranglement sévit entre les deux circuits;
- . les défis du développement des publics ne sont pas tant dans le premier circuit, relativement fonctionnel, mais au niveau du détail (billets), là où le spectacle rencontre la concurrence de toutes les autres activités de temps libre.

La première partie du mémoire répond à la question de recherche suivante: comment fonctionne le circuit de distribution du spectacle vivant au Québec?

Pour ce faire, on situe le spectacle vivant dans l'ensemble du secteur des arts d'interprétation, on précise les fonctions assumées par ses participants et on démontre que cette distribution est le fait d'un circuit dualiste, ce qui appelle deux stratégies de mise en marché différentes.

On établit aussi que le producteur de spectacle est le meneur de circuit, qu'il obéit à une logique marchande ou de rayonnement. Les diffuseurs qui disposent d'un monopole local ont un certain pouvoir, mais pas pleinement assumé.

Les flux transactionnels vont de zéro à trois niveaux, les flux de distribution physique d'un service (le spectacle) varient selon l'ampleur de la production et les flux monétaires seront affectés différemment selon les types de contrats signés entre diffuseurs et producteurs. Le partage du risque de la diffusion et des recettes de la billetterie avantage généralement le producteur. Celui-ci s'assure d'un revenu pré-établi afin d'amortir ses coûts de production, ce qui affecte négativement le budget du diffuseur et limite sa capacité de maintenir des activités de développement de la clientèle pour des spectacles à potentiel vendeur moyen ou faible.

Dans le circuit de distribution au détail, les biens transigés avec le consommateur prennent la forme de billets et d'abonnement pour l'assistance au spectacle, mais comptent aussi des objets symboliques reliés au mécénat. Le lieu de spectacle — point de service, mais aussi valeur ajoutée et médium — est essentiel dans le circuit de distribution.

Le circuit compte des imperfections et des conflits, principalement verticaux (producteur/agent/diffuseur/spectateur). Les conflits horizontaux (gratuité, solde de billets) sont néanmoins préoccupants.

La deuxième partie du mémoire porte sur la philosophie des financiers et son influence sur le circuit de distribution. Les subventionneurs et les commanditaires ne sont ni marchands, ni agents ni facilitateurs, mais des quasi-clients présents à toutes les étapes de la chaîne des fonctions artistiques, de la création à la consommation. Les financiers sont influents, directifs, parfois intervenants directs; ils façonnent tant le produit que sa communication.

Dans les dernières pages du mémoire, l'auteur explore dans quelle optique (d'après Kotler) sont effectuées les interventions des financiers institutionnels. Une partie des conflits dans le circuit sont générés par les programmes de soutien financiers étatiques, notamment à cause de la prépondérance de l'optique produit dans le monde des arts. Une relecture de la politique culturelle et de ses sources suggère que les mots pour dire la place du spectateur, consommateur et citoyen ne sont pas faciles à trouver, malgré l'intention très claire des élus d'accroître l'accessibilité aux arts.

Des suggestions concluent le mémoire, portant sur:

- . les prix de transfert des services du diffuseur;
- . la question du besoin et d'allocation des ressources collectives à certaines productions profitables;
- . la relative efficacité du circuit de distribution et ses implications stratégiques.
- . la philosophie du système (d'après Demming) et ses implications stratégiques.

L'ensemble du mémoire invite celles et ceux qui commercialisent le spectacle au détail, et tous ceux que la chose intéresse, à se demander comment répartir leurs ressources entre l'achat de spectacles et la vente de billets.

L'auteur suggère finalement aux participants du circuit de distribution et aux financiers de continuer à faire une place plus large au consommateur, puisque le spectacle vivant repose sur celles et ceux qui créent des œuvres, autant que sur celles et ceux qui les reçoivent.

(Département d'histoire de l'art)

DOMBOWSKY, Philip, *Emmanuel Briffa Revisited*. [M.A.]

Le présent mémoire porte sur l'œuvre d'Emmanuel Briffa, un décorateur de théâtre dont la carrière nord-américaine s'étend, à compter de 1912, sur une trentaine d'années. Consacré presque entièrement à la décoration de théâtre depuis son immigration de Malte en Amérique du Nord, en 1912, Briffa a œuvré durant plusieurs années aux États-Unis avant de venir, au début des années vingt, s'établir au Canada. Une fois installé en ce

pays, Briffa s'est rapidement imposé comme l'un des décorateurs de théâtre les plus recherchés, si bien que, à la fin de sa carrière canadienne, il avait décoré environ une centaine de théâtres, de Vancouver jusqu'à Halifax.

L'étude actuelle rend compte de la première recherche considérable qui ait porté sur la carrière d'Emmanuel Briffa. Dès le départ, deux objectifs principaux ont été poursuivis. Le premier consistait à établir l'inventaire des commandes de Briffa, et le second à situer son activité dans le contexte plus large de la décoration théâtrale en Amérique du Nord durant les premières décennies du siècle. Le premier objectif a été atteint à l'aide d'intenses recherches dans les journaux canadiens et de visites dans de nombreux théâtres décorés par Briffa. Le deuxième objectif a été atteint grâce à des entrevues et à des lectures attentives de travaux de recherche portant sur la décoration théâtrale durant la période où Briffa a travaillé en Amérique du Nord.

D. UNIVERSITÉ MCGILL

(Département de langue et littérature française)

GOUIN, Lorraine, *Le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay*. [Ph.D.]

Cette thèse étudie le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay plus précisément dans les romans et les pièces originale, c'est-à-dire à l'exclusion des traductions et des adaptations ainsi que des comédies musicales et des films. De la pièce *Les Belles-Sœurs* (1968) à *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), ce travail présente une analyse de l'homme de l'univers dramatique et romanesque de Tremblay en trois grands volets. La première partie est consacrée à l'étude des procédés de caractérisation statiques; elle comprend la description des attributs physiques et psychologiques du personnage masculin ainsi qu'un chapitre qui étudie le milieu physique et le contexte socio-historique dans lequel il évolue. La deuxième partie, qui constitue la partie la plus importante de cette thèse, présente les archétypes masculins dans l'œuvre de Tremblay. Cette recherche nous semble d'autant plus utile que ces archétypes (hommes) ont jusqu'à maintenant été laissés dans l'ombre au profit d'une étude approfondie des archétypes féminins. Enfin, dans la troisième partie, je dégage la représentation symbolique des

personnages; l'homme de Tremblay est-il le reflet d'un Québec impuissant et tourmenté comme on l'a souvent affirmé? En conclusion, cette thèse tente de démontrer que l'homme dans l'œuvre de Tremblay occupe une place importante en dépit des apparences et des affirmations de l'auteur qui suggère (dans plusieurs interviews), le contraire.

* * *

**BOUDREAULT, Lolita, *Sens et non sens dans le théâtre de Réjean Ducharme.*
[M.A.]**

Ce mémoire propose une étude des pièces éditées de Réjean Ducharme. Au-delà du critère de «parutions», *Ines Pérée* et *Inat Tendu* et *Ha!ha!...* forment un corpus cohérent en raison de la similitude de leur inscription dans l'histoire contemporaine du théâtre québécois. D'abord associées aux revendications du «nouveau théâtre québécois», ces pièces font maintenant partie du répertoire. Pourtant, de la fin des années 1970 au tout début des années 1990, ce théâtre a été boudé des praticiens de la scène.

L'analyse comparée des deux textes tentera donc d'éclairer la théâtralité ducharmienne, ses revendications et la pluralité signifiante à laquelle se prête cette dramaturgie. À cette fin, nous avons opté pour une analyse sémiologique qui rend compte de l'éclatement structurel et de l'émergence des sens et des non-sens.

Le premier chapitre traite des forces fictives qui permettent de retracer la structure narrative de l'écriture dramaturgique chez Ducharme. On y trouvera la description des différents modèles actantiels et des mécanismes qui régissent leur fonctionnement.

Il s'agit là de la première grille d'analyse sur laquelle se grefferont les autres composantes de cette dramaturgie.

Dans le second chapitre, l'étude des personnages donne une épaisseur signifiante à celle des actants et révèle le «petit monde» ducharmien. Les actants prennent forme, deviennent des personnages qui établissent entre eux des rapports permettant de définir la collectivité ducharmienne et les individus qui la composent.

Le troisième chapitre décrit l'univers à travers lequel évoluent ces individus pour le moins hétéroclites. L'espace et le temps éclairent la précarité référentielle qui donne ses

sens et non-sens aux objets et à la logique événementielle. L'étude de ces composantes propulse la théâtralité à l'avant-scène et au cœur de la compréhension du théâtre de Ducharme.

Enfin, le quatrième chapitre s'intéresse au processus discursif et tout particulièrement au fonctionnement initiatique qui ressort des dialogues. Simultanément à l'avènement de la communication théâtrale, le spectateur ou le narrataire est appelé, lui aussi, à s'initier à l'expression de la théâtralité ducharmienne et à re(-)gagner sa place.

* * *

KAKKOS, Athanasios Tommy, *Escapism in Euripides*. [Ph.D.]

Cette thèse se donne pour but d'examiner les formes et les significations que prend le motif de la fuite et l'évolution qu'il subit dans les tragédies d'Euripide. Dans son corpus, le dramaturge fait preuve d'une forte préoccupation de la fuite et il s'en sert tant dans les chants de chœur que dans les propos des personnages, là où se voit exprimé le désir de s'évader du réel. Or, la plupart de ces vœux, étant donné qu'ils ne se réalisent pas, ont pour effet de mettre en relief l'incapacité du héros tragique d'échapper au destin que lui réservent les forces obscures de la tragédie. La fuite non seulement intensifie l'élément du *pathos* déjà bien connu chez Euripide, mais du moins dans certaines pièces, elle devient assez sophistiquée pour évoquer l'ironie, l'ambiguïté et le paradoxe. Le poète arrive-t-il ainsi à faire interpréter l'événement tragique dans une nouvelle optique. Cependant l'œuvre euripidéenne, malgré sa tendance à fuir, finit par affirmer profondément la réalité. L'usage novateur de la fuite par Euripide n'est en fait qu'une modification et une adaptation ingénieuse des anciennes formes poétiques et — comme nous l'avons argumenté dans cette thèse — rituelles. Enfin, on voit que la présence de la fuite, qui traverse toute l'œuvre d'Euripide, est étroitement liée avec le climat social et politique d'Athènes vers la fin du V^e siècle.

* * *

MALONEY CAHILL, Claire, *Samuel Beckett et la tradition irlandaise du grotesque*. [M.A.]

En fusionnant plusieurs des hypothèses établies sur les sources du grotesque dans la littérature irlandaise, la présente étude montre comment l'impatience des auteurs irlandais de repousser *toutes* les limites, physiques ou psychologiques, les a conduits à exploiter le caractère indéterminé du grotesque afin d'acquérir leur esthétique particulière et d'atteindre leurs objectifs épistémologiques.

Après un premier chapitre introductif, le deuxième chapitre traite de considérations théoriques et nationalistes pertinentes, et celui-ci est suivi d'une comparaison des prodigieuses visions excrémentielles de Beckett et O'Brien exploitant le grotesque en vue de saper l'hégémonie des systèmes philosophique et épistémologique.

À l'instar de la plupart des auteurs de la tradition grotesque, Joyce et O'Brien assument un certain degré de responsabilité morale en affirmant, explicitement ou implicitement, certaines valeurs et normes traditionnelles ou utopiques, tandis que les considérations de Beckett quant à la complexité des relations entre la Nature, la pensée et le corps aboutissent à la négation, à l'impuissance et à l'espoir du silence.

* * *

PILON, Simone, *L'Évolution du féminisme dans l'œuvre de Marie Laberge*. [M.A.]

Marie Laberge a d'abord été dramaturge à partir de la fin des années '70. Elle a publié 15 pièces qui lui ont permis de se tailler une place importante, non seulement dans le théâtre féminin au Québec, mais aussi dans le théâtre québécois en général. En plus d'être une dramaturge accomplie, Marie Laberge est aussi romancière.

Ce mémoire étudie les idées féministes ainsi que le vécu féminin tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre dramatique et romanesque de Laberge.

Nous verrons comment Laberge s'intègre dans le théâtre féminin au Québec. Nous soulignerons également les grands thèmes du mouvement féministe québécois depuis 1970. Nous utiliserons le concept bakhtinien de *chronotope* afin d'explorer le vécu féminin dans le corpus étudié.

Nous analyserons trois mouvements de l'œuvre labergienne, qu'on peut intituler: le féminisme revendicateur, le féminisme modéré et le féminisme disparu. Dans chacun, nous étudierons un texte en détail. Après avoir relevé les idées développées dans les textes choisis, nous les comparerons au reste des œuvres de la période ainsi qu'au mouvement féministe québécois de l'époque.

En conclusion, nous résumerons l'évolution du féminisme chez Laberge tout en le mettant en parallèle avec le mouvement féministe au Québec.

UNIVERSITÉ DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE

(Département de théâtre et cinéma)

LOISELLE, André, *Afferent Drama/Efferent cinema: The Structure of Modern Canadian and Québécois Film-Mediated Drama, 1972 to 1992*. [Ph.D.]

La très grande majorité des pièces de théâtre canadiennes et québécoises qui ont été adaptées pour le cinéma entre 1972 et 1992 ne sont ni des succès populaires ni des œuvres acclamées par la critique. La question initiale que cette thèse pose est donc la suivante: pourquoi avoir adapté ces textes plutôt marginaux? La réponse serait, selon cette étude, qu'au delà du succès (ou insuccès) commercial et critique de ces pièces, c'est leur structure dialectique particulière qui donne une certaine cohérence à la pratique de ciné-médiatisation des dramaturgies canadienne et québécoise.

Pour démontrer cette hypothèse, la thèse offre une analyse en trois parties: la première section examine les textes dramatiques, la seconde s'attarde au processus de ciné-médiatisation, et la dernière contemple le corpus de façon plus générale en le reliant à différents discours théoriques et culturels. La thèse n'analyse en détail que les quatre textes les plus connus du corpus: *Wedding in White* (pièce et film de William Fruet, 1972), *Les Beaux Dimanches* (pièce de Marcel Dubé, 1965 et film de Richard Martin, 1974), *One Night Stand* (pièce de Carol Bolt, 1977 et film de Allan King, 1978), et *Being at Home with Claude* (pièce de René-Daniel Dubois, 1985 et film de Jean Beaudin, 1992). Une vue d'ensemble de tout le corpus démontre, subséquentement, que les

conclusions élaborées sur la base des analyses détaillées s'appliquent à toutes les œuvres considérées. Pour réaliser cette analyse, la thèse suit la méthodologie structuraliste suggérée par Thomas Price dans son livre *Dramatic Structure and Meaning in Theatrical Productions* (1992).

La première partie démontre que la très grande majorité des pièces étudiées présente une structure dialectique que l'on peut résumer par l'expression binaire «retrait afférent/évasion efférente» (afferent-withdrawal/efferent-escape), c'est-à-dire une tension entre une pression centripète coercitive et une force centrifuge explosive. La seconde partie fait la preuve que cette tension s'exprime de façon médiatique à travers le processus d'adaptation parce que la structure close des pièces est brutalement «ouverte» par l'addition d'images cinématographiques centrifuges. La dernière partie suggère que cette tension constitue un élément crucial de la ciné-médiatisation en tant que forme, car l'adaptation filmique du drame incarne l'opposition dialectique entre une concentration typiquement dramatique sur un noyau de personnages (drame afférent) et la pulvérisation cinématographique de ce noyau (cinéma efférent). La troisième partie souligne aussi que l'antinomie «retrait afférent/évasion efférente» fait écho à l'expression prototype de l'imaginaire canadien et québécois tel que décrit par Simon Harel, Monique Lafortune, Gail McGregor, Dominique Clift et plusieurs autres.

BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY, OHIO

(Department of Theatre)

James R. Bunzli, *Looking into the Mirror: «Décalage» and Identity in the Autobiographical Solo Performances of Robert Lepage*. [Ph.D.]

Robert Lepage, artiste de la scène québécoise, a par deux fois choisi de travailler seul dans des créations à personnages multiples, pièces solos qu'il a emmenées en tournée de par le monde. *Vinci* (1986) et *Les Aiguilles et l'opium* (1991) ont toutes deux une forme de récit traduit par des personnages en interaction. Les deux constituent une interrogation de soi sur trois points: personnel, artistique et géopolitique. Le but de la présente étude est d'expliquer les pièces solos de Lepage séparément du reste de son œuvre, en faisant

valoir de quelle façon, dans son théâtre, se manifeste l'identité en ses formes diverses. L'essentiel de la recherche pour cette étude comprend des entrevues personnelles avec Lepage et avec ses collaborateurs, et l'assistance à plusieurs productions.

La première partie traite de l'histoire personnelle de Lepage et de sa formation comme artiste de la scène. Ensuite on décrit en détail les pièces solos. Puis l'attention se tourne sur la façon dont les personnages principaux sont conçus et créés, et celle avec laquelle les choix de Lepage permettent à l'interaction des personnages de fonctionner en format solo, en portant notamment attention à la relation entre les personnages et la «persona» qui est omniprésente dans l'interprétation.

Dans la seconde partie, l'attention se tourne vers les problèmes que soulève une interprétation solo de nature autobiographique. Les questions débattues incluent la fragmentation/reconstruction de l'identité, le rôle afférent du public et l'importance de la notion de «décalage» comme véhicule narratif et comme technique théâtrale. Les résultats de cette étude mettent à jour les diverses manifestations de la sensibilité postmoderne de Lepage dans la création et l'interprétation de ses pièces solos autobiographiques: il s'agit d'une constante négociation des tensions entre la vérité et la fiction. La place privilégiée du paradoxe et du «décalage», à tous les niveaux de la production, a été mise en rapport avec le travail de «communion» que constitue une relation active et viscérale entre le public et l'interprète. Ayant recours à de multiples langages (avec ou sans texte comme point de départ), Lepage crée un nouveau langage théâtral qui rejette les leçons officielles et s'ouvre sur d'innombrables lectures. Dans ses spectacles solos, Lepage est objet et sujet de «décalages», usant à plein du pouvoir évocateur de son médium, libéré des contraintes du réalisme. La pratique autobiographique de Lepage donne une représentation complexe, grâce à la puissance unique que possède le théâtre pour révéler et négocier image et identité.

(Traduction: André G. Bourassa.)

Collaborateurs

CLAUDE BOILY, psychothérapeute (thérapie par la radionique), détient un baccalauréat et une maîtrise en art dramatique de l'UQAM. Son mémoire, dont nous présentons un extrait, porte sur l'énergie de l'acteur et s'intitule *Le Tao de l'acteur. Essai sur les fondements métaphysiques du théâtre*.

LUC BRIEN est étudiant au Baccalauréat en études littéraires de l'UQAM. Il est cofondateur du groupe Ganesh Caserne et participe à ses interventions interdisciplinaires (musique, poésie, graphisme).

ROBERT CASAVANT est étudiant à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM. Il a signé la scénographie des trois Pirandello données par la troupe La Ribalta au Théâtre de la Licorne en novembre 1996.

JACQUES M. CLAIROUX est agent de communication et monteur de films pour la télévision. Auteur d'un essai sur le vaudeville québécois, il poursuit des recherches en histoire du divertissement au Québec durant les XIX^e et XX^e siècles.

ANDRÉ COURCHESNE est coordonnateur de l'Office des tournées du Conseil des arts du Canada. Détenteur d'une licence en théâtre de la Sorbonne Nouvelle (Université de Paris III), il a été directeur administratif de quelques compagnies de théâtre et, de 1989 à 1993, du Festival de théâtre des Amériques.

CHRISTIANE GERSON est étudiante au doctorat en sémiologie de l'UQAM, où elle a obtenu une maîtrise en art dramatique. Elle a collaboré à quelques revues de théâtre et participé à des productions comme dramaturge, interprète ou metteuse en scène. Elle a enseigné à l'UQAC (Chicoutimi) et au Collège de Valleyfield.

JEAN-FRANÇOIS HUOT est étudiant au Baccalauréat en études littéraires de l'UQAM. Il est cofondateur de la nouvelle revue de poésie *Entrelacs*.

BERNARD LAVOIE enseigne l'art dramatique au Département de théâtre de l'UQAM. Auteur de mises en scènes, il prépare actuellement un doctorat en histoire et critique du théâtre à la Louisiana State University. Ses recherches portent sur «Arthur Miller à Montréal: traduction de pièces américaines au Québec (1963-1993)».

CARRIE LOFFREE, étudiante au doctorat en littérature de l'Université Laval, est enseignante et traductrice. Elle collabore à un ouvrage en cours sur la nouvelle dramaturgie. Sa thèse étudie les liens entre la création infographique et le théâtre.

SERGE OUAKNINE, formé en arts visuels aux «Arts déco» de Paris, a séjourné deux ans en Pologne au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Il mène de front une carrière de metteur en scène, concepteur visuel et écrivain. Docteur ès lettres et sciences humaines, sur un sujet touchant l'acteur, le temps et les technologies, il est professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

PATRICK SCHMITT est professeur à la section *Humanities* du Pasco-Hernando Community College de Brooksville, en Floride. Il est membre de la Southeastern Theatre Conference des États-Unis.

GILBERT TURP est comédien, dramaturge, metteur en scène et traducteur. Il est membre du conseil d'administration du Centre des auteurs dramatiques. Il détient une maîtrise en art dramatique de l'UQAM pour un mémoire création, une pièce intitulée *Le Pur Chaos du désir* suivie de l'essai que nous publions *in extenso*.

STÉPHANE ZAROV est étudiant à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM et prépare un mémoire création sur Descartes. Il a été membre du Playright's Workshop avec lequel il a collaboré quelques années comme dramaturge et metteur en scène.

Esthétiques nouvelles

LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE D'ÉTUDES THÉÂTRALES a vingt ans. Elle a en effet été fondée le 26 mai 1976. Sa contribution principale aura sans doute été, depuis ses débuts, de promouvoir et soutenir l'inventaire et la diffusion de la réalité théâtrale québécoise — ancienne et actuelle —, de même que de participer à l'élaboration d'une théâtreologie nouvelle.

La publication des articles actuels s'imposait, croyons-nous, pour qui voulait connaître l'état des recherches ou des réflexions de nos collaborateurs, qui consistent notamment ici en de nouvelles interrogations esthétiques. C'est le cas des études présentées sur le chaos créateur par Gilbert Turp, la conscience de l'acteur par Claude Boily, l'esthétique ronfardienne par Carrie Loffree, l'universalité du théâtre par Serge Ouaknine, la performance sportive par Bernard Lavoie et le clown noir par Patrick Schmitt. À cela s'ajoute une importante analyse du phénomène des tournées par André Courchesne.

Notre vision du théâtre se fait d'une façon de plus en plus raffinée, de plus en plus profonde, et les articles de ce numéro, centrés pour la plupart sur de nouveaux questionnements relatifs à la poétique théâtrale, apportent des touches et des traits importants à la fresque dont nous n'avons jamais cessé de rêver.

Couverture: Robert Gravel dans le rôle de Mougna (Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau), Théâtre du Nouveau Monde, janvier 1972. (Photo: Daniel Kieffer.)

Prix: 25,00\$