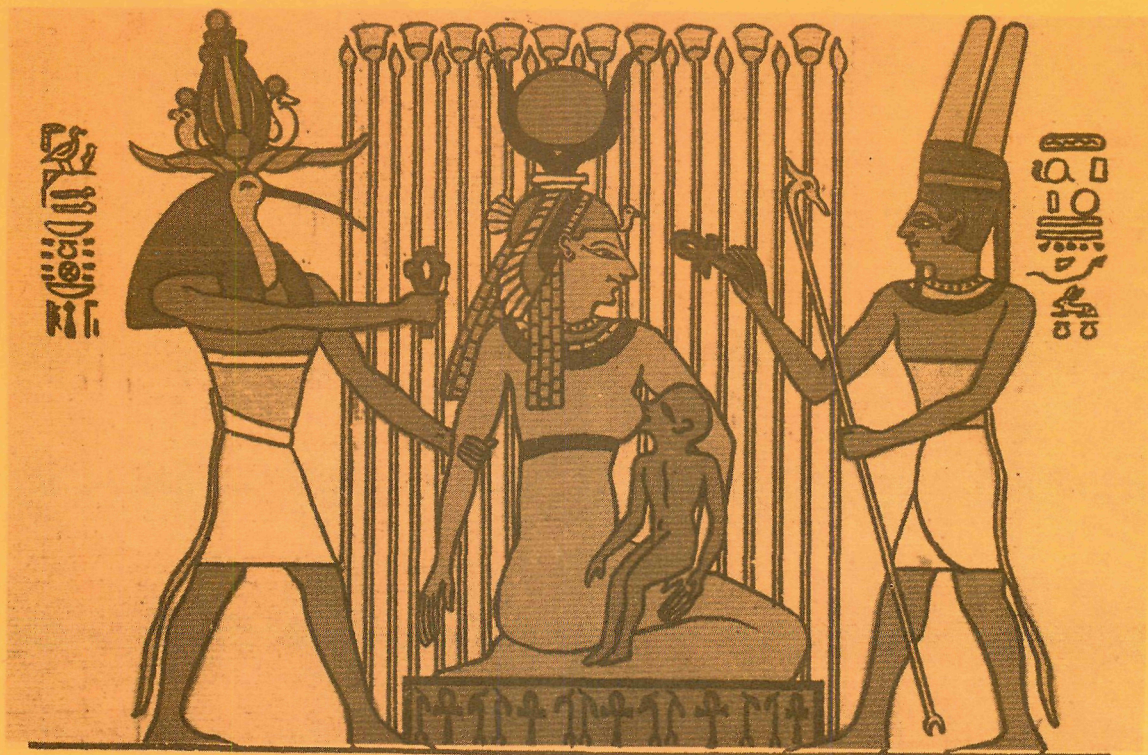


L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 15



Sous d'autres soleils... un même théâtre



L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 15

Sous d'autres soleils...
un même théâtre



L'Annuaire théâtral

Éditeur : André-G. Bourassa,
Département de théâtre, Université du Québec à Montréal.

Comité directeur :

Oro Anahory Librowicz, secrétaire, SQET;
Gilbert Turp, secrétaire associé, SQET;
Jacinthe Baribeau, Département de psychologie, Université Concordia;
Francine Chaîné, Département des arts visuels, Université Laval;
Gilbert David, *le Devoir*;
Josette Féral, Département de théâtre, UQAM;
Raymond Pagé, Département de français, UQTR.

Comité consultatif :

Guy Beaulne, SQET;
Vivien Bosley, Université d'Alberta;
Marvin Carlson, Université de la ville de New York (CUNY);
Wladimir Kryszynski, Université de Montréal;
Dominique Lafon, Université d'Ottawa;
Renée Legris, UQAM;
Yannick Mancel, Théâtre de la métaphore, Lille;
John Ripley, Université M^cGill;
Jonathan Rittenhouse, Université Bishop;
Jean-Pierre Ryngaert, Université de Nantes, France;
Nicola Savarese, Université de Lecce, Italie;
Claude Senninger, Université du Nouveau-Mexique, Albuquerque;
Renate Usmani, Université Mount St. Vincent, Halifax;
Rodrigue Villeneuve, UQAC et Théâtre Les Têtes heureuses;
Anton Wagner, Université York, Toronto;
Jonathan Weiss, Collège Colby, Watertown, Maine.

Recensions: Gilbert David, responsable; Marcel Fortin et Gilbert Lavoie, collaborateurs.

Comité de publication :

Jean-Marc Larrue, responsable, Collège de Valleyfield;
Jean Laflamme, secrétaire, Université de Montréal;
Marcel Fortin, trésorier et publiciste, Collège de Valleyfield;

Publié deux fois l'an par la Société québécoise d'études théâtrales, c.p 459, Outremont, Qc., H2V
4N3. Cotisation annuelle à la SQET: 40\$; institutions: 45\$; étudiants et retraités: 20\$.

Typographie : Éditions Maxime enr.;
Impression : Luc Charlebois, Collège de Valleyfield;
Distribution : Diffusion Parallèle inc.

Abonnement : gratuit pour les membres de la SQET; non-membres, 15,95\$; institutions, 20\$. Le
numéro simple : 9,95\$

ISSN : 0827-0198

printemps 1994

S O M M A I R E

ENTRÉE DE JEU

André-G. Bourassa : *Sous d'autres soleils... un même théâtre* 5

ARTICLES

Peter Ukpokodu : *Origines égyptiennes du théâtre occidental:
obscurantisme scolastique ou ignorance coupable?* 9

Guy Berthiaume : *Trugoidta: le chant de la lie. À propos de la
fonction sociale de la comédie ancienne* 21

S.E. Wilmer : *Idéologies déviantes dans la renaissance du
théâtre irlandais* 35

Michal Kobialka : *Topographie de la représentation d'après
Tadeusz Kantor* 49

Joachim Fiebach : *Médias audiovisuels et théâtre* 71

Renée Legris : *Du discours radiophonique masculin sur les femmes* . . 81

Brian Singleton : *Postmodernisme et interculturelisme* 107

Louis Francœur : *Pour une écosémiotique théâtrale* 121

Rémi Tourangeau : *La sociologie des textes comme méthode
d'analyse du discours au théâtre* 141

RECENSIONS

Gilbert David : *Liminaire* 159

Comptes rendus 163

André SMITH, dir., *Claude Meunier, dramaturge. Actes du colloque «Claude Meunier, texte et représentation»*, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 134 p. (Jean-François Lacoursière).

André-G. BOURASSA et Jean-Marc LARRUE, *Les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB Éditeur (coll. «Études québécoises»), 1993, 361 p. (Jean-François Lacoursière).

Bibliothèque académique 169

THÈSES ET MÉMOIRES (proclamés en 1993)

I. Au Québec

- A. Université Laval
- B. Université McGill
- C. Université de Montréal
- D. Université du Québec à Montréal
- E. Université du Québec à Trois-Rivières

II. Hors Québec

- A. New York University
- B. University of Illinois at Chicago

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield et le Département de théâtre de l'UQAM pour l'appui qu'ils ont accordé à la présente publication.

ÉDITORIAL

André-G. Bourassa

Sous d'autres soleils... un même théâtre

En devenant la Société québécoise d'études théâtrales, l'ancienne Société d'histoire du théâtre du Québec entendait ouvrir ses portes à tous les spécialistes de la scène, quel que soit leur corpus de recherche et quelle que soit leur méthode. Mission accomplie. La revue se ressent déjà de cette ouverture. Après un numéro double sur la problématique de l'étranger, voici un numéro sur certains spectacles qui se donnent sous d'autres cieux et sur certains modes d'approche du phénomène théâtral.

L'ouverture des gens de théâtre du Québec aux scènes étrangères n'est pas récente. À vrai dire, à part l'effet local des nombreuses tournées de troupes extérieures, les réflexions sur l'enseignement de Delsarte par Hamel¹, professeur d'art oratoire à l'Université Laval, celles sur Covent Garden par Albani², cantatrice québécoise qui faisait partie de la maison de Londres, celles sur le Théâtre Antoine par Archambault³, cofondateur du Théâtre des

¹ Thomas-Étienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*, Québec, *L'Événement*, 1906 (Hamel avait étudié chez Delsarte de 1854 à 1858).

² Emma Lajeunesse, dite Albani, *Forty Years of Song*, 1911; traduit par Gilles Potvin, *Mémoires d'Emma Albani*, Montréal, Éd. du Jour, 1972 (voir pp. 8, 47, et 52-64 à propos des saisons 1872-1878 passées au Covent Garden).

³ Joseph-S. Archambault dit Palmieri, *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éd. de l'Étoile, 1948, p. 55 (où il s'agit d'un séjour à Paris en 1903).

Variétés de Montréal, celles sur le théâtre des Pitoëff à Tiflis par Mercier⁴, chanteur d'opéra de Québec, de même que celles sur le Vieux-Colombier par Dugas⁵, qui fut entre autres critique de théâtre, prouvent qu'on est au fait depuis au moins la fin du siècle dernier sur ce qui se passe sous d'autres soleils. La liste pourrait s'allonger avec l'influence du Yiddish Art Theatre de New York exercée par l'entremise de Mitnick⁶ au Monument-National; celle du Théâtre Antoine par l'entremise d'Harmant⁷ au Palais-Royal de Montréal; celle de Copeau auprès des Compagnons de la Petite Scène⁸, etc.

Les textes que nous offrons ici vont évidemment beaucoup plus loin que la simple réflexion et n'ont à vrai dire rien à voir avec les brefs commentaires des Albani, Archambault, Dugas et Mercier, encore qu'il ne faut pas dédaigner les simples souvenirs qui, chez ces artistes, émergent de façon fort révélatrice d'un choix intuitif, d'une assiduité sincère ou d'une pratique professionnelle approfondie.

⁴ Xavier Mercier, *Souvenirs de ma carrière*, Québec, Dussault et Proulx, 1923 (à propos d'un séjour à Tiflis qui est antérieur à 1905, date du départ du fils Pitoëff pour Paris).

⁵ Marcel Dugas, préface à Léo-Pol Morin, *Musique*, Montréal, Beauchemin, 1945, p. 15. Dugas avait publié, sous le pseudonyme de Marcel Henry, *le Théâtre à Montréal, propos d'un huron canadien*, Paris, Henri Falgue éd., 1911.

⁶ André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *les Nuits de la «Main»*, pp. 47-48. Louis Mitnick a commencé avec les créations montréalaises de deux pièces d'Avron Goldfaden, *la Sulamite*, le 19 mars, et *Bar Kokhba*, le 20 mai 1897; voir Jean-Marc Larrue, *le Monument inattendu*, La Salle, Hurtubise HMH, 1993, p. 108. Mitnick avait été invité par Isaac dit Isidore Zolatorevski qui venait de monter, le 15 février 1897, *le Roi Lear juif* de Jacob Gordin.

⁷ Bourassa et Larrue, *op. cit.*, p. 68. À propos des projets de René Harmant, voir «Une innovation dramatique», *la Patrie*, 28 octobre 1902, p. 9.

⁸ Bourassa et Larrue, *op. cit.*, pp. 98-101; voir Henri Letondal, «Deux directeurs en quête d'un mécène», *la Patrie*, 23 mai 1924, p. 18. La troupe, qui a fonctionné de 1923 à 1925 (Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1958, pp. 170-171), a notamment produit *le Mort à cheval* d'Henri Ghéon, en mars, et *Michel Auclair* de Charles Vildrac, en octobre 1923 (un des programmes a été reproduit dans *l'Annuaire théâtral*, n° 13-14, p. 94).

Nous présentons ici neuf textes qui, tous, renouvellent leur sujet. Quatre sur le théâtre dans l'Irlande et la Pologne d'aujourd'hui par S. E. Wilmer et Michal Kobialka, et dans l'Égypte et la Grèce anciennes par Peter Ukpokodu et Guy Berthiaume. Deux réflexions sur théâtre et médias par Joachim Fiebach et Renée Legris, et une sur le postmodernisme et l'interculturalisme par Brian Singleton. Finalement deux communications, issues de notre colloque de l'automne dernier sur les modes d'approche sémiotique et sociologique du théâtre, par Louis Francœur et Rémy Tourangeau. Cinq de ces articles, soient ceux de Fiebach, Kobialka, Singleton, Ukpokodu et Wilmer, ont été confiés à Jean-Marc Larrue à l'occasion de colloques internationaux.

C'est sans doute la première fois qu'une majorité de textes nous provient de l'extérieur, ce qui a impliqué une lourde tâche de traduction. Nous ne pourrions probablement plus nous permettre de traduire tant de textes et il faudra normalement que, à l'avenir, les auteurs s'en chargent eux-mêmes. La question des citations de textes français en version anglaise a constitué à elle seule un véritable casse-tête puisqu'il a fallu retrouver chaque fois les versions originales.

On aura par ailleurs remarqué que deux des articles ont été brièvement illustrés et les autres pas. Nous avons été plus généreux la dernière fois parce qu'il s'agissait d'un numéro double et que la documentation était disponible. Mais sur les illustrations aussi il faut que les auteurs nous fassent des propositions. Il faut également qu'ils obtiennent les droits de reproduction, faute de quoi la revue doit s'en tenir à des documents qui sont du domaine public, ce qui écarte les contemporains. *L'Annuaire théâtral* est une revue vouée à la recherche et n'ambitionne certainement pas, du point de vue de sa présentation, de concurrencer les revues d'actualité théâtrale à fort budget. Mais lui donner un peu plus d'image(s) ne ferait sûrement pas de tort à sa diffusion.

Pour les recensions, nous inaugurons avec le numéro actuel un nouveau mode de fonctionnement. Notre «bibliothèque» sera désormais prise en charge par Gilbert David, qui se réserve en particulier les revues francophones, avec

la collaboration de Bernard Lavoie pour les revues anglophones et de Marcel Fortin pour les livres. Notre présentation habituelle des publications récentes s'en trouvera ainsi enrichie. Le liminaire signé par Gilbert David comme présentation de cette nouvelle chronique en indique clairement les objectifs et la méthode.

Les prochains numéros thématiques auront chacun leurs responsables:

- n° 16, octobre 1994, Francine Chainé, «Théâtre et éducation; formation des formateurs» (suite au colloque de l'ACFAS au printemps de 1994);

- n° 17, mai 1995, Lucie Robert, «Dramaturge et dramaturgie»;

- n° 18, octobre 1995, Josette Féral, «L'acteur en scène» (suite au colloque de la FIRT au printemps de 1995);

- n° 19, mai 1996, Jacinthe Baribeau, «Création et créativité».

Pour toute proposition d'article sur ces sujets, on voudra bien contacter directement les responsables. On peut toujours soumettre à la revue des articles qui ne correspondent pas aux problématiques annoncées; le comité directeur les soumettra aux jurys habituels et tâchera de les inclure dans l'un ou l'autre numéro. On peut aussi soumettre des projets de thèmes ou de problématiques, car il n'est pas exclus qu'il y ait deux dossiers dans un même numéro et il n'est pas impossible qu'un numéro thématique ou l'autre soit, pour des raisons incontrôlables, décalé d'un semestre. Il y a d'ailleurs des projets sur la gestion des arts avec Richard Bonneau, sur les Amérindiens avec André-G. Bourassa, sur le postmodernisme avec Gilbert David.

Peter Ukpokodu

Origines égyptiennes du théâtre occidental: obscurantisme scolastique ou ignorance coupable?

Hegel est l'un des philosophes modernes les plus respectés et, peut-être, l'un des géants intellectuels d'Allemagne les plus reconnus. Sa philosophie voulant que toute idée ou fait existant relève d'un esprit qui embrasse tout, dans lequel chaque idée ou situation évoque son contraire, et que ces deux derniers mènent à un tout unifié qui à son tour devient une nouvelle thèse («thèse — antithèse — synthèse») témoigne d'une vision astucieuse, aux limites du divin. À maintes reprises, sa théorie de la tragédie a suscité mon admiration, spécialement son analyse de l'*Antigone* de Sophocle, dans laquelle il montre que la grande tragédie se fonde sur une collision du bien — le bien se mesurant au bien — qui rend le choix difficile. Mais dans ce qui pourrait au mieux être de l'obscurantisme scolastique et, au pire, de l'ignorance coupable (je tremble à l'évocation de la dernière possibilité), Hegel nie à l'Afrique un rôle quelconque dans l'histoire du monde, «car il s'agit d'un continent [l'Afrique] anhistorique, sans mouvement ni développement qui lui soit propre. Et les événements qui d'aventure s'y seraient déroulés [...] appartiennent au monde asiatique ou européen»¹.

La myopie d'Hegel était un simple prologue à la lobotomie exercée par les Britanniques sur le théâtre africain. En 1932, une Afrique horrifiée entendait au

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trad. H. G. Nisbet, Cambridge, Cambridge University Press), p. 190.

cours de la conférence de la British Drama League sur le théâtre africain indigène que l'Afrique dans son ensemble ne possédait pas de théâtre qui lui soit propre². Dans le même esprit, Oscar G. Brockett, l'un des historiens du théâtre les plus avantageusement connus au monde, tout en admettant une évolution pré-hellénique des «représentations ritualisées» en Égypte et la «considérable» influence exercée sur la Grèce par l'Égypte, n'en affirme pas moins que l'origine du théâtre doit être attribuée non à l'Égypte mais à la Grèce, du fait que l'Égypte «était une société relativement statique, allergique aux changements qui auraient pu la faire évoluer vers une forme de théâtre autonome»³. Ailleurs, Brockett parle des sociétés égyptienne et japonaise comme de sociétés statiques⁴, mais il admet que le nô japonais sous ses diverses formes puisse être perçu comme théâtre, nonobstant son association avec des «éléments ritualistes» et des «rituels de la moisson»⁵.

Théâtre égyptien

Souvente, quand nous disons que le théâtre a pris naissance (au lieu de dire qu'il s'est développé) en Grèce en l'an 534 *a.c.*, on a le sentiment qu'il n'existait alors aucune activité théâtrale ailleurs dans le monde, et que s'il y en avait effectivement, les Grecs n'en étaient pas au courant. Mais il est historiquement attesté qu'avant et après l'année 534 *a.c.*, des représentations de différents genres ont été organisées en Égypte et que le Grec Hérodote, «père de l'histoire», fut témoin de certaines d'entre elles à Busiris (Dedu) et Sais en Égypte en l'an 449 *a.c.* En fait, les représentations théâtrales se poursuivirent jusqu'à l'an 391 de notre ère, lorsque Théodose le Grand fit brûler le Sérapéum (lieu rituel) et que fut imposé le Christianisme comme religion officielle de l'Égypte. À supposer

² Anthony Graham-White, *The Drama of Black Africa*, New York, Samuel French, 1974, p. 168.

³ Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, sixième édition, Boston, Mass., Allyn and Bacon, 1991), pp. 10-11.

⁴ Brockett, p. 6.

⁵ Brockett, p. 258.

qu'il en soit resté des vestiges, les Arabes qui occupèrent l'Égypte et les pays africains limitrophes en l'an 640 de notre ère en firent table rase.

C'est dans les *Textes de Pyramides*, datant d'environ 4 000 ans *a.c.* qu'il est question pour la première fois d'activités théâtrales en Égypte. Il existe au moins cinquante-cinq de ces textes. On les nomme *Textes de Pyramides* parce que le texte des pièces était gravé sur les murs des pyramides royales et sur le tombeau des aristocrates. On y trouve des notes de mises en scène pour l'action dramatique, divers personnages parlants, l'utilisation de masques d'animaux en guise de costumes et les accessoires nécessaires aux représentations. Les prêtres-comédiens et les représentations étaient subventionnés par le biais d'impôts, et les recettes étaient mises de côté aux fins de l'activité.

Le *Papyrus dramatique Ramesseum* (écrit environ 1970 ans *a.c.*, mais dont le contenu remonte à près de 3 300 ans *a.c.*) fournit un autre exemple d'activités théâtrales ayant eu cours en Égypte. Découvert à Thèbes (en Égypte), il s'agit d'une pièce comportant quarante-six scènes qui se déroulaient à différentes stations sur un itinéraire processionnel longeant les rives du Nil. De courtes rubriques réglaient la mise en scène, en précisant les accessoires requis, le lieu de l'action et l'entrée en scène des personnages. L'allusion à un «groupe de coryphées» semble indiquer la présence importante, du point de vue théâtral, d'un chœur. Les *dramatis personæ* incluaient le roi, la momie du roi, un officiant principal, deux pleureuses, un premier chanteur, un régisseur principal, un personnel d'embaumeurs, des entrepreneurs de pompes funèbres, des princes et des écuyers.

Le théâtre était également pratiqué à Memphis du temps où celle-ci était la capitale de l'Égypte. Le soi-disant *Drame memphite* (qui remonte aux années 3300-2500 *a.c.*) fut découvert, presque mutilé, au cours du huitième siècle *a.c.* par le pharaon égyptien Shabaka, qui ordonna d'en construire une réplique en pierre pour fins de conservation. L'ouvrage est conservé au British Museum sous le nom de «Shabaka Stone», bien qu'une partie des inscriptions soit oblitérée en raison de l'usage qu'en avaient fait ultérieurement les Égyptiens comme borne kilométrique. James Henry Breasted, l'égyptologue le plus en vue, qui en fit une

traduction exacte en 1901, en parlait comme d'un «théâtre vénérable» destiné à rendre compte de l'origine de toutes choses, y compris l'ordre moral⁶. Un aspect intéressant de la structure dramatique de la pièce tient au fait qu'il y a un présentateur qui narre la scène avant qu'elle ne soit jouée. Au texte principal fait suite celui d'un hymne à Ptah, déité principale de Memphis réputée être la divinité protectrice des artistes, artisans et gens de métier.

Des pièces furent montées dans le cadre de festivals tenus à Edfou. Entre autres pièces ayant traversé le temps, le *Drame d'Edfou* (qui remonte à environ 2 000 ans *a.c.*) présente une action dramatique comprenant un combat rituel, l'installation du vainqueur en tant que roi, et des rites conjugaux durant lesquels la représentation a lieu. Le texte se compose d'un prologue, suivi de trois actes composés de diverses scènes et d'un épilogue. Dans certaines parties est décrit l'usage qu'on faisait probablement d'un chœur, qui principalement chantait et faisait de la musique. Une pratique surprenante dans cette pièce est l'indication que certaines de ses parties ont dû être représentées en pantomime pendant qu'un assistant récitait le dialogue.

On montait également en Égypte des *Heb Sed* (*Anniversaires de Couronnement*). Le plus marquant fut celui du roi Osorkon II (725 *a.c.*). Consistant en quatre principaux actes ou scènes, le *Heb Sed* d'Osorkon manquait jusqu'à récemment d'exactitude dans sa transcription du fait que M^{me} Naville, épouse de l'auteur du texte reconstitué, Édouard Henri Naville, avait expurgé le texte de toute connotation d'ordre phallique. L'argument de la pièce était le renouvellement symbolique de la puissance du roi à travers la mort et la résurrection.

Grâce à la *Table d'Ikhnofret* qui est conservée à Berlin, les spécialistes du théâtre sont au fait de la représentation du *Mystère d'Abydos* (aussi appelé *Drame d'Abydos*, *Drame osirien* ou *Mystère d'Osiris*) à compter d'environ 2 500 ans *a.c.*, à Abydos. Bien que le texte en soit aujourd'hui perdu pour nous, il doit

⁶ James Henry Breasted, *The Dawn of Conscience*, New York, Charles Scribner's Sons, 1935, p. 34.

s'être agi d'une représentation publique d'envergure composée de huit actes environ, et dont la présentation s'étalait sur un certain nombre de jours. Hérodote fut témoin d'interprétations de cet événement théâtral. Le déploiement de la pièce était élaboré au point qu'on y assistait à un simulacre de combat naval sur le Nil auquel participait l'auditoire. Il se produisait une mêlée générale dans la foule, les uns dans le chaland se portant à la défense d'Osiris tandis que d'autres, fiers de brandir en s'en allant une tête brisée dans l'intérêt de la célébration, incarnaient le rôle d'ennemis d'Osiris dans la cohue plus bas. James Breasted soutient que la représentation dramatique dans son ensemble était «indiscutablement aussi impressionnante aux yeux de la multitude que ne l'étaient les miracles et mystères de la Passion de l'ère chrétienne». Sur les pierres tombales des anciens Égyptiens, il «n'est pas rare de trouver une prière formulant l'espoir qu'ils puissent un jour sortir du tombeau pour assister à ces présentations festives»⁷.

Il existait d'autres formes moins théâtrales de divertissement. On développait la musique, un directeur de la musique royale étant nommé à la cour. Les instruments principaux consistaient en une petite harpe jouée par un exécutant assis, et deux flûtes. L'orchestre au complet comptait deux flûtes et deux harpes. La voix accompagnait toujours la musique instrumentale. On ignore absolument dans quelle mesure la gamme était connue, ou encore la nature et le caractère de la musique exécutée⁸.

Il existait aussi d'autres sortes de divertissements tels que narrations et récits poétiques, souvent accompagnés à la harpe. Ceux-ci devaient ultérieurement, aux environs de l'an 2000 *a.c.*, donner naissance à la littérature, la première du genre en Afrique et dans le monde entier. Par leur teneur, certains de ces poèmes et narrations reflétaient la vie à la cour et celle de l'aristocratie, les grands événements soulignant les transitions dynastiques, les contes populaires, les consignes pour mener une vie saine et sage, les conseils d'un père à son fils sur

⁷ Breasted, *A History of Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937, pp. 171-172.

⁸ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 109-110.

la valeur à accorder à l'aptitude à écrire, ou encore au dialogue philosophique par le biais duquel un homme las de vivre essaie de persuader son âme désabusée qu'ils doivent l'un et l'autre finir leurs jours ensemble et espérer les meilleures choses dans l'au-delà. La plupart de ces prestations poétiques étaient accompagnées à la harpe et montées à l'intention des convives accueillis dans les salles de banquet des riches⁹.

Monter des pièces dans l'ancienne Égypte ne posait pas de problème. Selon Freedley et Reeves, les pièces étaient jouées à des endroits régulièrement désignés, dont la plupart avaient été construits à cette fin. Les représentations des drames de Ramsès, de Memphis et d'Edfou, ainsi que des textes dramatiques d'Heb Sed et des Pyramides avaient lieu dans des «temples mortuaires» parce que les aires de spectacle faisaient corps avec les tombeaux des rois. Les *Mystères d'Abydos* et les *Drames médicaux* (exemples anciens de la théâtre-thérapie contemporaine) étaient présentés dans les «maisons des dieux»¹⁰. Les divertissements musicaux se tenaient à la cour des pharaons et dans les grandes salles des aristocrates. Même chose pour les récitations poétiques, chants et narrations que l'on présentait dans le cadre de grands banquets.

Origine égyptienne corroborée

D'après les écrits d'anciens historiens, on trouve en abondance matière à étayer la thèse voulant que l'ancienne Égypte ait été le berceau du théâtre et de la culture de la Grèce antique. En effet, au terme d'une étude comparée du *Ramesseum* égyptien, des théâtres de Memphis et d'Edfu, et de textes hittites et cananéens par rapport au théâtre grec, Theodor Gaster conclut:

⁹ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 203-209; *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1912, pp. 97-98.

¹⁰ George Freedley et John A. Reeve, *A History of The Theatre*, New York, Crown Publishers, 1941, pp. 6-7.

Ainsi donc, du fait de la convergence d'arguments tirés de l'évidence du contenu, de la forme et de la mythologie sous-jacente, nous en arrivons à l'inéluctable conclusion *que nos anciens textes proche-orientaux sont en fait des canevas (ou à tout le moins des formes résiduelles) de pantomimes saisonnières et, conséquemment, des prototypes du théâtre grec classique et du théâtre européen moderne*¹¹.

Dans le même esprit, Margot Berthold déclare que «l'histoire de l'Égypte et du Proche-Orient antique constitue pour nous un dossier sur les peuples qui au cours des trois millénaires avant le Christ, ont posé les fondements de la civilisation occidentale»¹².

Que les Grecs aient largement mis à profit leurs relations avec la civilisation égyptienne ne fait aucun doute. Ils ont trouvé en Égypte, dit Breasted «parfaitement mis au point et à portée de main, les procédés techniques» qu'ils allaient intégrer à leur propre civilisation:

Ils [les Grecs] ont hors de tout doute puisé à foison dans les formes artistiques, et les influences artistiques venues de la région du Nil, qui avaient imprégné les foyers de civilisation mycéniens d'aussi loin au moins que la douzième dynastie (2 000 ans *a. c.*), exerçaient encore leur pouvoir d'attraction sur les régions au nord [...]. L'obsédante croyance des Égyptiens en la vie après la vie et son apanage de coutumes mortuaires à grand déploiement exercèrent indiscutablement une forte influence tant sur les Grecs que sur les Romains; et la considérable prolifération de la religion égyptienne dans le monde classique témoigne de l'impression profonde [...] qu'elle a laissée [...]. C'est sous Psammétique 1^{er} que ces influences rayonnant d'Égypte commencèrent à se faire sentir sur les États qui en étaient alors à poser les bases de la civilisation européenne à venir¹³.

¹¹ Theodor H. Gaster, *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York, Henry Schuman, 1950, p. 72. [Les italiques sont de l'auteur.]

¹² Margot Berthold, *A History of World Theatre*, New York, Frederick Ungar, 1972, p. 9.

¹³ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 579-580.

L'influence et le prestige de l'Égypte en Grèce étaient de fait à ce point importants que le puissant Périandre de Corinthe gratifia son neveu et successeur du nom de Psammetichos — d'après le pharaon égyptien Psammétique 1^{er}.

Des gens qui faisaient autorité en Grèce antique — et cela revêt une grande importance pour l'histoire du théâtre — ont attesté l'affinité entre les religions grecque et égyptienne, ingrédients fondamentaux à partir desquels le théâtre a pris racine. Hérodote fait observer que le temple d'Athéna et les rites mystérieux de Déméter furent fondés et apportés d'Égypte en Grèce par les filles de Danaos. Il réfute l'avis de quiconque inclinerait à penser «qu'il faut voir une pure coïncidence dans le fait que des cérémonies semblables se déroulaient en Grèce et en Égypte»; il écarte également la thèse voulant que «les Égyptiens aient pris le relais de la Grèce eu égard à cette coutume, comme à toute autre d'ailleurs»¹⁴. Même Dionysos, dont les festivals donnent au théâtre grec son identité, est nord-africain:

Mélanpous [...] introduisit en Grèce le nom de Dionysos, en même temps que le sacrifice en son honneur et la procession phallique [...]. Mélanpous était un homme de talent qui s'était vu octroyer le don de la divination et qui avait apporté en Grèce, en les modifiant quelque peu, un certain nombre de choses qu'il avait apprises en Égypte parmi lesquelles, entre autres, le culte de Dionysos [...]. La Grèce a emprunté à l'Égypte le nom de presque toutes ses divinités [...], car le nom de toutes les divinités est connu en Égypte depuis des siècles¹⁵.

Même l'«hellénophile» Plutarque, souvent en désaccord sérieux avec Hérodote qu'il qualifie de «barbarophile», identifie clairement Osiris à Dionysos. Ainsi en est-il de Diodore de Sicile, selon qui l'Égypte est «le berceau des divinités» et le phallus un symbole spécial d'Osiris. Des siècles avant la conquête de l'Égypte par les Grecs en 332 *a.c.*, ces derniers avaient entretenu d'importants rapports avec les Égyptiens. Aussi est-ce sans grande surprise que les archéologues ont

¹⁴ Hérodote, *Histoires*, VI. 55. Voir spécialement Martin Bernal, *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1987, pp. 98-100.

¹⁵ Bernal, p. 99.

déterrée à proximité de la ville grecque de Thèbes une pyramide qui remonterait approximativement au vingt-et-unième siècle *a.c.*, une période au cours de laquelle l'éminent archéologue T. Spyropoulos et nombre d'érudits avaient extrapolé l'existence d'une colonie égyptienne dans cette région de la Grèce¹⁶.

Rejet de l'argument de la stase

Les sociologues et anthropologues contemporains ont pris leurs distances par rapport à la sociologie à la mode d'une génération précédente qui accolait à certaines sociétés l'étiquette de statiques. Il serait temps pour la théâtrologie de jeter aux orties l'argument de la stase des pratiques théâtrales, à moins de se vouloir passiviste et obscurantiste. Il existe au théâtre des pratiques culturelles différentes, immuables en apparence, comme le nô japonais et le théâtre traditionnel africain, par exemple. Il vaut mieux y voir des pratiques conservatrices plutôt que statiques, chaque culture ayant son courant artistique conservateur.

Si une culture, disons celle de l'ancienne Égypte ou de l'Afrique, fonctionne selon une philosophie qui voit une complémentarité entre le profane et le sacré — une vision qui pourrait rapprocher théâtre et religion, et partant, permettre de voir le théâtral dans le sacré et le sacré dans le théâtral — cela n'en fait pas pour autant une culture moins dynamique qu'une autre prônant une vision dichotomique, séparatrice, du profane et du sacré, de l'Église et de l'État. Dans l'ancienne Égypte, on ne voyait pas pourquoi théâtre et religion devraient emprunter des voies entièrement différentes, puisqu'il n'y avait pas de conflit entre les deux. Les anciens Grecs ne divorçaient pas le théâtre d'avec la religion; le culte de Dionysos et le théâtre allaient de pair, et la thyméléée était toujours là même après la naissance du théâtre grec. Du reste, la jonction de l'Église et de l'État en Égypte au niveau de certains spectacles ne décourageait pas la présentation d'autres spectacles plus profanes comme les danses de nains, les prestations musicales, poétiques et autres dans les salles de banquet. Leur existence est

¹⁶ Bernal, pp. 18-19.

l'indice d'une évolution autonome des arts du spectacle à laquelle vinrent couper court les envahisseurs étrangers, les Perses d'abord, puis les Grecs, suivis des Romains et ultérieurement des Arabes.

Je crois, à l'instar de T. S. Eliot, que «toute nation, toute race possède sa propre tournure d'esprit non seulement sur le plan de la créativité, mais encore sur le plan de la critique». Dans l'effort que nous déployons pour imprégner d'originalité quelque activité créatrice, nous affichons souvent la tendance à ignorer ce dont elle est redevable à une activité ou époque antérieure. C'est l'attitude que semblent avoir adoptée ceux qui invoquent l'argument de la stase pour valoriser la Grèce aux dépens de l'Égypte. Mais comme nous le rappelle Eliot, une approche impartiale laissera voir que ce que nous nous plaisons à trouver le plus original est souvent composé des passages dans lesquels «les poètes disparus, ses ancêtres, affirment le plus vigoureusement leur immortalité»¹⁷. Un peu à la manière d'Eliot, je dirais qu'on peut voir en filigrane l'ascendance égyptienne dans le théâtre grec, et que nous devrions garder à la mémoire que, au moment où le théâtre grec faisait ses premiers pas en 534 a.c., le théâtre égyptien connaissait encore de beaux jours.

Les débats qui ont cours sur la norme théâtrale, spécialement de la part des tenants de la canonicité, iraient également dans le sens de ne pas appuyer l'argument de la stase. L'argument de la stase invoqué pour écarter la thèse de l'origine égyptienne du théâtre tient dans une affirmation voulant que «la nouveauté vaut mieux que la répétition»¹⁸; si cela était, nos sacro-saints canons en matière de théâtre, de littérature et de comportement prévisible n'auraient pas de prise sur nous aujourd'hui et, des valeurs que nous avons héritées, il en resterait peu à transmettre aux générations qui vont nous suivre. Nous baignerions dans un tel changement continu que nos valeurs et notre passé en deviendraient méconnaissables. Cela serait épouvantable!

¹⁷ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, New York, Barnes & Noble, 1960, pp. 45-48.

¹⁸ Eliot, p. 49.

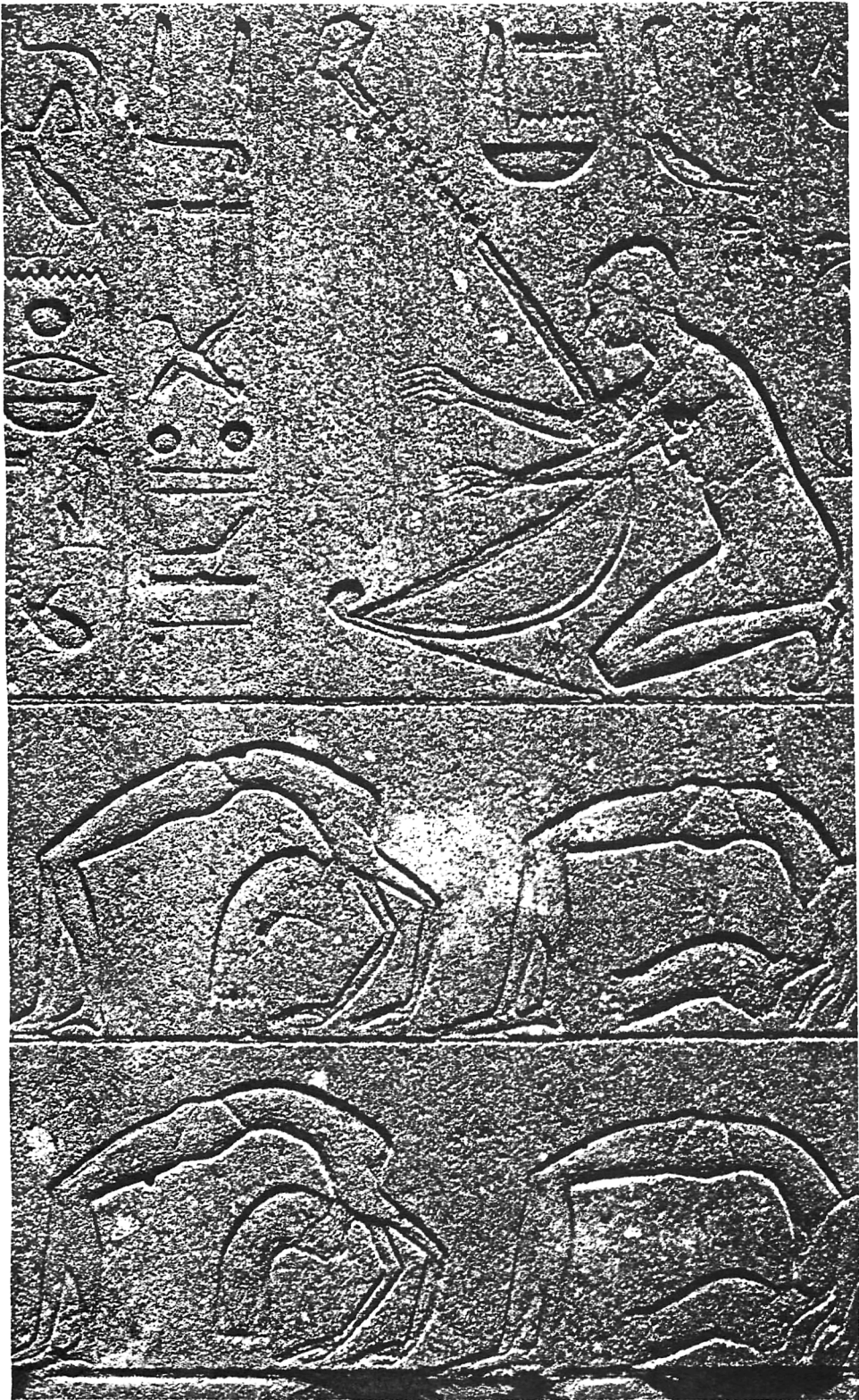
Conclusion

On ne peut nier l'apport exceptionnel des Grecs à l'évolution du théâtre. À partir du théâtre rituel mis en place par les Égyptiens, ils introduisirent une touche profane qui insuffla au théâtre une nouvelle vitalité. La dimension religieuse n'a jamais réellement cessé d'imprégner le théâtre: comment l'aurait-elle pu alors que le théâtre des temps anciens était enraciné dans la mythologie, et qu'est-ce que la mythologie en Égypte ou en Grèce sans une fourmillante population de dieux, de déesses et leur cohorte d'affidés? Même dans la sainteté de leur aura spirituelle ils s'adonnent à l'inceste et au meurtre — actes profanes éventuellement les plus ignobles — de sorte que le profane intervient même au cœur du théâtre rituel.

L'élément «statique» de la religion a ressuscité le théâtre occidental et l'a tiré de son agonie médiévale. Et cette résurrection s'apparentait davantage au théâtre processionnel égyptien qu'à celui de l'ère gréco-romaine. C'est presque frôler l'absurde que de dépeindre comme statique une société qui a mis au point l'écriture (c'est d'Égypte qu'a originé la première littérature de divertissement), agrémenté ses banquets de spectacles musicaux, inventé le calendrier, formulé des codes de comportement moral, prodigué son enseignement à des philosophes et hommes d'état grecs, et peut-être offert un modèle à Platon pour sa *République*. Sans porter ombrage à l'ingéniosité théâtrale et à la magistrale prouesse créatrice des Grecs, les historiens du théâtre contemporains qui se veulent fidèles à une science véritable doivent accorder à l'ancienne Égypte le mérite originel qui lui revient même si les Égyptiens n'ont pas atteint au niveau d'excellence des Grecs. L'histoire d'acceptation sociale d'arguments d'obscurantisme mis de l'avant par des savants pour amoindrir la réussite des Égyptiens sur le plan théâtral doit être renversée. Nous devons reconnaître à la Grèce ce qui revient aux anciens Grecs, et à l'Égypte ce qui revient aux anciens Égyptiens. Il ne s'agit pas ici d'une question de rivalité, ou encore de déshabiller saint Pierre pour habiller saint Paul, mais de rendre à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Ci-contre: Spectacle pour la régente Hatchepsout (1490-1483 a.c.). Relief sur grès rouge décorant la chapelle qu'elle fit construire à Thèbes. Enrica Leopso et al., *Splendeurs de l'ancienne Égypte*, Paris, Atlas, 1987, p. 123.





Défilé de danseuses musiciennes (harpe, luth, double-flûte et lyre). Gouache sur plâtre, tombeau de Djeserkara'sonb, Thèbes, règne de Toutchmès III (1483-1450 a.c.). Albert Chamdor, *Thèbes aux cent portes*, Paris, Guillot, 1955, p. 122.



Actrices ou chanteuses, flûtiste et danseuses en spectacle. Gouache sur plâtre, tombeau du scribe Nebamûn, Thèbes, règne d'Aménophis III (1410-1375 a. c.). Cyril Aldred, *New Kingdom Art in Ancient Egypt during the Eighteenth Dynasty*, London, Tiranti, 1961, p. 94, n° 7.



Jeune danseur nubien. Gouache sur plâtre, tombeau d'Aremhab, scribe royal, scribe des recrues et directeur des Haras, Thèbes, règne de Touthmès IV (1425-1410 a. c.). Albert Chamdor, *Thèbes aux cent portes*, Paris, Guillot, 1955, p. 175.



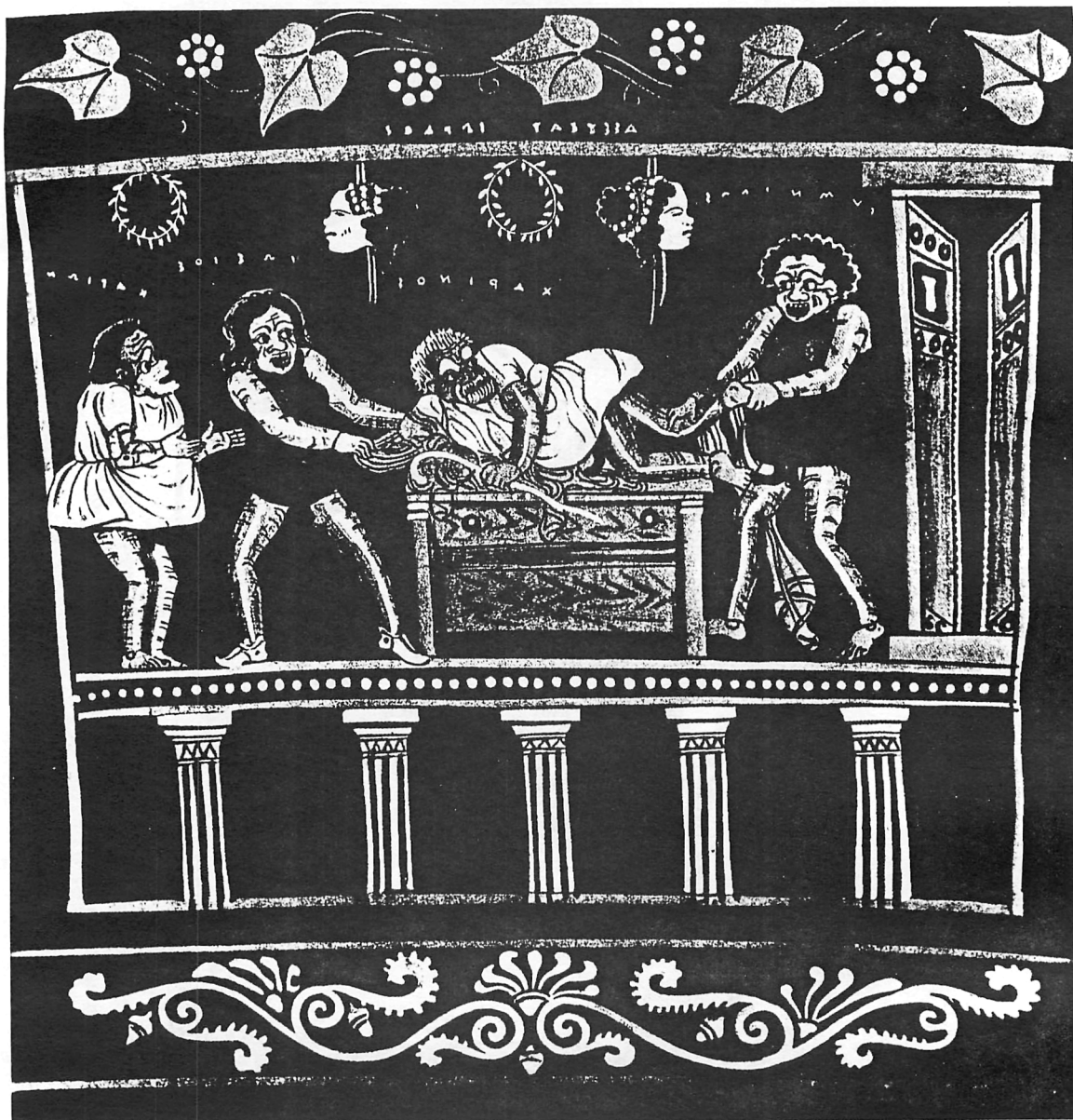
Chiron, goutteux, hissé sur un tréteau par deux esclaves, sous les yeux du jeune Achille et de deux nymphes. Cratère grec d'Apulie, V^e siècle *a.c.* Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1986, p. 14.



Danse au son de la double-flûte; cômôs antérieur aux *Oiseaux* d'Aristophane (créés en 414 a.c.). Vase attique à figures noires, circa 545 a.c. Robin May, *History of the Theater*, London, Hamlyn, 1986, p. 16.



Chœur s'appêtant à danser au son de la double-flûte; cômes antérieur aux *Cavaliers* d'Aristophane (424 a.c.). Amphore attique à figures noires, circa 545 a.c. Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Cambridge, CUP, 1983, p. 38.



Scène d'un avare endormi sur son coffre et que des voleurs attaquent sous les yeux de son serviteur; pièce antérieure à *La Marmite* de Plaute. Cratère grec de Pæstum, signé Asteas, circa 345 a.c. Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Cambridge, CUP, 1983, p. 41.

Guy Berthiaume

Trugoidía: le chant de la lie

À propos de la fonction sociale de la comédie ancienne¹

Déconcertant Aristophane. Déroutante comédie ancienne. Dans l'Athènes du V^e siècle avant notre ère, période pendant laquelle furent jouées les œuvres que l'on jugea bon de regrouper sous le vocable de comédie ancienne, dès l'Antiquité², les représentations comiques ne sont rien moins qu'officielles. Elles sont intégrées au déroulement de fêtes religieuses, les Lénéennes ou les Grandes Dionysies, et, partant, à des manifestations civiques, car, dans les cités grecques de l'époque classique, il y a identité de la communauté politique et de la communauté religieuse. En effet, aucune habilitation spéciale, du type du baptême catholique, sinon l'appartenance au groupe socio-politique, n'y est nécessaire pour participer, ou même officier³ aux manifestations religieuses. Inversement, tout acte politique comporte son rituel: une assemblée, un conseil, un tribunal, n'abandonnent pas leurs activités sans un sacrifice liminaire, une armée ne part pas en campagne, n'engage pas le combat, sans que certains rites aient été accomplis⁴. D'ailleurs, en ce qui a trait aux représentations de la comédie,

¹ Cet article est reproduit avec la permission des *Cahiers des études anciennes*, publication du Département des littératures de l'Université Laval, n° 24, «Mélanges Ernest Pascal», t. 2, 1990, pp. 193-200.

² R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, Oxford, 1968, p. 159-160.

³ J. Martha, *les Sacerdotes athéniens*, Paris, 1882 et G. Berthiaume, *les Rôles du mâgeiros*, Leiden et Montréal, 1982, p. 6.

⁴ M. Detienne et J.-P. Vernant, *la Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 10-11.

ce lien infrangible du religieux et du politique se manifeste, entre autres, par le fait que ce soit la cité qui assume le salaire de l'auteur et celui des acteurs⁵.

Manifestations officielles, donc, qui ont lieu devant près du tiers de tous les citoyens athéniens⁶. Dans un tel contexte, comment ne pas s'étonner de lire autant de répliques dans lesquelles l'obscénité le dispute à la scatologie?

Malgré l'omniprésence de la grossièreté dans le corpus de la comédie ancienne⁷, c'est généralement avec beaucoup de discrétion que les auteurs modernes abordent le sujet, lorsqu'ils ne le passent pas sous silence⁸. Pourtant, dès le IV^e siècle avant notre ère, l'on avait reconnu que son caractère obscène était l'un des traits caractéristiques de la comédie ancienne: Aristote indique en effet que, alors que la comédie «d'autrefois» provoquait le rire avec des mots grossiers (*aischrología*), celle qui lui était contemporaine utilisait plutôt le sous-entendu (*hupónoia*)⁹. Puisque l'obscénité est un trait fondamental de la comédie du V^e siècle, il est donc important d'en rendre compte. Tenter d'en diminuer la portée ou d'en ennoblir le sens, c'est se priver d'en saisir toute la réalité.

Dans une conférence prononcée en 1965, Angelo Brelich avait eu l'intuition que la vulgarité de la comédie ancienne était un révélateur de l'une de ses importantes fonctions sociales¹⁰. Rapprochant la grossièreté des personnages

⁵ Sur le salaire des acteurs, voir P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 179 s.; sur celui des auteurs, A. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris (1887-1906), 3^e éd. 1913, vol. III. p. 475.

⁶ Aristophane (*Ploutos*, 1083) fait allusion à 13 000 spectateurs, un ordre de grandeur réaliste, selon F. H. Sandbach qui fixe à 15 000 personnes l'assistance typique (*The Comic Theatre of Greece and Rome*, Londres, 1977, p. 18).

⁷ «There is in Aristophanes a great deal of sexual, and some scatological obscenity. The fragments we have of his contemporaries' plays confirm his assertion that they too indulged in it» (F. H. Sandbach, *op. cit.*, p. 46-47).

⁸ Voir, sur ces réactions embarrassées, A. Brelich, «Aristofane: Commedia e Religione», in *II Mito. Guida storica e critica*, M. Detienne éd., Rome, 1975, p. 113 et n° 24, p. 265.

⁹ *Éthique à Nicomaque*, IV, ch. 14.

¹⁰ *Loc. cit.*, pp. 105-118.

d'Aristophane de celle du *trickster*, personnage mythique dont la configuration est présente dans nombre de mythologies de peuples sans écriture, Brelich mit en lumière le rôle régulateur de ce type de récit: «en riant de l'humour grossier de l'aventure, la communauté primitive sanctionne la supériorité d'une existence modelée sur les normes et les interdits reconnus, en regard du chaos du monde des origines»¹¹; «au spectacle de son monde précipité du côté du 'honteux' (*aischrós*), le public rit, comprenant la nature indispensable du respect des valeurs»¹². En somme, pour paraphraser une expression de Pierre Vidal-Naquet, la comédie utiliserait «le procédé de l'inversion»¹³ afin de convaincre son auditoire du bien fondé des valeurs civiques et religieuses fondamentales.

Parce qu'elle permettrait d'expliquer la présence de l'obscénité dans un contexte politico-religieux, l'argumentation de Brelich est séduisante. Toutefois, le comparatisme est un jeu dangeureux. La valse des faits de civilisation comporte, en effet, le risque d'empêcher de n'en comprendre aucun, à trop vouloir les déraciner de leur contexte, de la culture qui les a engendrés¹⁴. Ne serait-il pas préférable de retracer, chez les Grecs eux-mêmes, confirmation du fait que la comédie faisait œuvre pédagogique par le biais du recours au «procédé de l'inversion», cherchant plutôt ainsi à expliquer les phénomènes en les situant dans leur contexte propre? Ce serait reconnaître, nous semble-t-il, que, «en toute rigueur, seuls les Grecs sont compétents à nos yeux pour dire quelque chose de leur propre civilisation»¹⁵.

Or, la fonction normative des manifestations comiques et le mode par lequel elle s'exerçait ont été perçus par les Grecs. Reportons-nous, à ce sujet, au rôle

¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales E.S.C.*, XXIII, septembre-octobre 1968, n° 5, p. 955; repris dans *le Chasseur noir*, Paris, 1981.

¹⁴ Voir, là-dessus, J.-P. Vernant, *Religion grecque, religions antiques*, Paris, 1976, pp. 22-29; A. Momigliano, *Studies in Historiography*, Londres (1966), 1969, pp. 245-246.

¹⁵ Selon la formule heureuse de J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris et Rome, 1986, p. 6.

qui est réservé à «tout ce qui est divertissement de rire» dans la Cité des *Lois* de Platon. L'Athénien mis en scène discute du sort qui sera réservé aux «bouffonneries de paroles aussi bien que de chant ou de danse» de la façon suivante:

[...] il n'est pas possible, quand on veut devenir compétent en ces matières, de reconnaître ce qui est sérieux sans une connaissance de ce qui est risible, ni, d'une façon générale, un contraire sans la connaissance de son contraire; mais, d'un autre côté, il n'est pas non plus possible, si l'on veut cette fois avoir part, si peu que ce soit, à la vertu, de pratiquer les deux ensemble; en revanche, nous avons un motif précis de chercher obligatoirement à les connaître tous deux: c'est qu'il ne faut jamais, sans nécessité et par inadvertance, faire ou dire rien de ridicule. Et c'est à des esclaves ou à des étrangers que l'on prescrira d'imiter de telles actions [...]¹⁶.

Ainsi donc, pour le protagoniste platonicien, le rôle du «divertissement de rire» est bien pédagogique: montrer aux citoyens la conduite ridicule, afin de leur permettre de l'éviter. Ce raisonnement tient-il de la rationalisation *a posteriori*? Ou, encore, vient-il investir les manifestations comiques d'un sens nouveau? Un témoignage relatif aux anciennes traditions spartiates semble indiquer le contraire. En effet, dans un passage de sa *Vie de Lycurgue* traitant du sort réservé par les Lacédémoniens aux hilotes, Plutarque écrit:

En tout temps, on les traitait rudement et méchamment: on les forçait à boire beaucoup de vin pur et on les introduisait aux syssities pour faire voir aux jeunes gens ce que c'était que l'ivresse. On leur faisait chanter des chansons et danser des danses vulgaires et grotesques, en leur interdisant celles des hommes libres¹⁷.

La pratique spartiate décrite par le biographe assigne aux chansons et aux danses «vulgaires et grotesques» la même fonction didactique que celle confiée par Platon aux «bouffonneries de paroles aussi bien que de chant ou de danse».

¹⁶ *Lois*, VII, 816 d-e; trad. L. Robin, Paris, 1964.

¹⁷ *Lycurgue*, XXVIII, 8-9 (57 a-b); trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1964.

De plus, il n'aura pas échappé au lecteur que, dans les deux cas, l'on insiste pour exclure les citoyens de la pratique vulgaire: la tâche sera confiée «à des esclaves ou à des étrangers» dans la Cité des *Lois* et à des hilotes, à Sparte.

L'utilisation des hilotes à titre d'outil pédagogique est d'ailleurs à l'honneur dans le texte de la *Vie de Lycurgue*: Dans les lignes précédant celles que nous avons citées plus haut, Plutarque rappelle que, dans le cadre de la cryptie Lacédémonienne, institution dont la fonction était de préparer les jeunes spartiates à la vie militaire¹⁸, «les jeunes gens descendaient sur les routes et égorgeaient ceux des hilotes qu'ils pouvaient surprendre»¹⁹. Comme l'a noté Pierre Vidal-Naquet, cette chasse à l'hilote nocturne et solitaire est, à prime abord, une bien étonnante façon de préparer à la vie militaire hoplitique, toute entière marquée au coin de la solidarité de groupe et des combats se déroulant en plein jour. En fait, la cryptie et sa chasse aux hilotes «est une institution symétrique et inverse de l'institution hoplitique [...] qui dramatise, par le procédé de l'inversion, [...] le moment où le jeune Spartiate de l'élite abandonne définitivement la vie d'enfance»²⁰. Ainsi donc, dans les deux pratiques impliquant des hilotes qui nous sont révélées par Plutarque, ce groupe social est mis à contribution aux fins d'un apprentissage qui se fait par l'utilisation du procédé de l'inversion.

La pratique spartiate de même que le texte de Platon ne mettent pas, bien sûr, explicitement en cause les représentations de la comédie ancienne. Ils attestent, toutefois, de façon indiscutable, qu'il n'était pas étranger à la pensée grecque d'utiliser la comédie à des fins pédagogiques, afin de renforcer les valeurs fondamentales sur lesquelles reposait la cité. Ce n'est pas dire que la fonction sociale des représentations comiques que nous croyons déceler était perçue par les Athéniens qui, au V^e siècle, étaient spectateurs d'une pièce d'Aristophane. Ce n'est pas affirmer non plus que cet auteur, qui se reconnais-

¹⁸ P. Vidal-Naquet, *loc. cit.*, p. 954.

¹⁹ *Lycurgue*, XXVIII, 4 (56 f); trad. R. Flacelière et E. Chambry, *op. cit.*

²⁰ *Op. cit.*, p. 955.

sait volontiers un rôle d'enseignant²¹, ait consciemment eu recours à la scatologie et à l'obscénité pour réaffirmer la cohésion du groupe des citoyens. La didactique procédant de l'inversion, on le concevra aisément, tire son efficacité même de ce que son objectif ne se révèle pas. Pour reprendre à notre compte la formule récente de Jean-Louis Durand: «un sens peut être parfaitement inaccessible à ceux qui étaient plongés dans la pratique vivante du système»²².

* * *

La comédie ancienne est fille de la démocratie, faisant son entrée dans les Grandes Dionysies athéniennes au cours de la deuxième décennie du V^e siècle avant notre ère, vraisemblablement en 486²³. La vexatoire question de la genèse de la comédie nous est ici de peu d'importance: dès le IV^e siècle avant notre ère Aristote reconnaissait que les origines du genre échappaient à ses contemporains²⁴. Ce qu'il est possible d'affirmer, c'est que l'ancêtre du genre, la farce mégarienne, un mixte de chant, de danse, de mime et de musique²⁵, connut la désaffection du public vers le troisième quart du VI^e siècle: cela est attesté par le fait que sa représentation, qui était, auparavant, relativement fréquente dans la peinture des vases, disparaît de la céramique à cette époque²⁶. Conséquemment, l'introduction de la comédie dans une fête politicoreligieuse n'est pas le fait d'une lente évolution: elle se produit, au contraire, au terme d'une rupture. Qui plus est, lorsqu'elle acquiert son droit de cité, c'est beaucoup

²¹ Voir, par exemple, *Acharniens*, 658, et F. H. Sandbach, *op. cit.*, p. 30.

²² *Op. cit.*, p. 18. Dans la même veine: «Sophocle a-t-il ou non pensé à l'ostracisme ou à l'éphébie en écrivant ses pièces? Nous ne le savons pas, nous ne le saurons jamais; nous ne sommes pas même sûrs que la question ait un sens. Ce que nous voudrions montrer, c'est que, dans la communication qui s'établissait entre le poète et son public, l'ostracisme ou l'éphébie constituait un cadre de référence commun, l'arrière-plan qui rendait intelligibles les structures mêmes de la pièce» (J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 10).

²³ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 290 et F.H. Sandbach, *op. cit.*, p. 11. Ce n'est qu'en 440 avant notre ère que les Lénéennes accueillirent un concours de comédie (*IG*, II-2, 2325).

²⁴ *Poétique*, 1449 b. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

²⁵ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, pp. 254-257; A. M. Croiset, *op. cit.*, pp. 425-430.

²⁶ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

plus de la tragédie dont s'inspire sa forme que des bouffonneries paysannes des siècles précédents²⁷; Aristophane le sait bien, d'ailleurs, lui qui donne parfois à la comédie le nom de *trugoidía*, créant un jeu de mots qui insiste sur la parenté des deux types de représentations²⁸.

Dès lors, la question qui se pose est de savoir s'il existe un lien entre l'émergence d'une forme politique nouvelle à Athènes et l'introduction d'un type de représentation théâtral inédit dans les fêtes civiques et religieuses de la cité. S'il y a du vrai dans ce que nous avons dit au sujet de la fonction pédagogique de la comédie ancienne, une certaine compréhension de ce lien nous semble être permise. Pour y arriver, un détour par l'histoire de la tragédie grecque nous semble nécessaire.

Rappelons tout d'abord que la tragédie connut sa première représentation officielle aux Grandes Dionysies, vers 534 avant notre ère²⁹, à un moment où Athènes avait à sa tête Pisistrate, le dernier des tyrans athéniens d'envergure³⁰, et qu'elle vit le jour, une trentaine d'années plus tôt, à la fin du règne de Solon³¹, le premier tyran qu'ait connu cette cité. Les origines du genre tragique sont donc intimement liées à un régime politique, la tyrannie, dont la principale

²⁷ Aristote, *Poétique*, 1449a et P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

²⁸ *Acharniens*, 499 et 500; voir aussi *les Guèpes*, 650; 1537 (*trugodós*) et A. Brelich, *loc. cit.*, p. 105. Il est difficile de savoir ce que les Athéniens entendaient lorsque le mot *trugoidía* était prononcé; *trúx* signifiant tantôt «vin nouveau», tantôt «lie», l'on a pu comprendre qu'il s'agissait du «chant des acteurs dont le visage était barbouillé de lie» ou du «chant exécuté pour gagner un prix constitué de vin nouveau» (*Scholie à Aristophane, Acharniens*, 499) ou, encore, du «chant des vendanges» (*Athénée*, 40b). De la même façon, le sens originel de *tragoídia* reste une énigme; parce que *trágos* signifie «bouc», «chant des danseurs vêtus comme des boucs» et «chant entonné à l'occasion du sacrifice du bouc» sont deux des hypothèses les plus fréquemment avancées. Voir W. Burkert, «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, VII, 1966, pp. 87-121.

²⁹ *IG*, XII 5, 444 ép. XLIII. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, pp. 138-139.

³⁰ Voir A. Andrewes, *The Greek Tyrants* (1956), New York et Evanston, 1963, p. 113; V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, Londres (1968), 1973, p. 86.

³¹ Plutarque, *Solon*, 29. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, 139.

caractéristique fut de permettre à des individus d'origine aristocratique d'exercer un pouvoir absolu grâce à l'appui des couches modestes de la population.

Il n'est donc pas étonnant de constater que la figure du tyran ait occupé une place importante dans l'univers tragique³², sa condition allant même jusqu'à être le principal ressort de l'action dans l'Œdipe-Roi (en grec: Œdipe-túrannos !) de Sophocle³³. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler au lecteur contemporain qu'au V^e siècle avant notre ère les concepts de tyran et de tyrannie n'étaient pas entachés des connotations péjoratives qui en sont aujourd'hui indissociables: le tyran est, bien au contraire, présenté comme *isótheos*, «égal à un dieu»³⁴, et il est un personnage auquel l'on attribue des réalisations comme «le partage des terres, la promotion de l'artisanat, l'utilisation de la monnaie, la répartition de la population selon de nouveaux critères, même si 'historiquement' ces attributions se révèlent erronées»³⁵. En vérité, le tyran grec est celui dont «le pouvoir suprême qu'il a su conquérir en dehors des normes ordinaires le place, pour le bien et pour le mal, au-dessus des autres hommes, au-dessus des lois»³⁶.

Ce statut d'être «égal à un dieu», de personnage qui s'exclut de la communauté des hommes par un surcroît de vertu est d'ailleurs partagé par l'ensemble des héros tragiques. La critique contemporaine a inlassablement montré que le «destin tragique» est le lot de ceux qui, transcendant les limites de la condition humaine «vers le haut», vers le statut des dieux, sont irrémédiable-

³² P. Schmitt-Pantel a pu écrire du tyran: «Son accession au pouvoir et l'exercice de ce pouvoir en dehors des normes ordinaires et en opposition parfois totale avec elles sont, par exemple, un des thèmes de la tragédie au V^e siècle.» Cf. «Histoire de tyran ou comment la cité grecque construit ses marges», in *les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, 1979, p. 219.

³³ J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi», in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, loc. cit., pp. 101-131.

³⁴ Euripide, *les Troyennes*, 1169; Platon, *République*, 568b. Cité par J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement...», loc. cit., p. 117.

³⁵ P. Schmitt-Pantel, loc. cit., p. 219.

³⁶ J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement...», loc. cit., p. 116.

ment condamnés à être projetés «vers le bas», vers la sauvagerie, vers le statut des bêtes³⁷.

Si l'on accepte cette lecture de la tragédie grecque, il apparaît possible de poser que ce genre de représentation théâtrale, qui apparaît dans la cité au même moment que la tyrannie, ait pu avoir une fonction sociale parallèle à celle que Brelich a reconnu à la comédie ancienne: induire son public à ne pas franchir les limites imposées par les codes, les coutumes et les valeurs civiques, fut-ce au nom de la plus haute vertu. À sa façon, la tragédie reprend une des maximes gravées à Delphes dont on ne saurait sous-estimer l'importance pour la compréhension du «génie grec»: *medèn ágan*, «rien de trop»³⁸.

Que la forme théâtrale dont se dotent les Athéniens au moment de l'apparition de la tyrannie rappelle les dangers et les limites de ce type de pouvoir politique, voilà qui nous ramène à la question du lien entre l'émergence de la démocratie et celle de la comédie. En effet, au même titre que la figure du tyran était un thème important de la tragédie, la comédie ancienne a fait une large place à l'évocation de ceux qui, sous le régime démocratique, se révélèrent être les dirigeants³⁹. Périclès, le premier de ces dirigeants, fut souvent interpellé par les prédécesseurs d'Aristophane⁴⁰, tant et si bien qu'il fit adopter,

³⁷ Par exemple, en plus des textes de J.-P. Vernant et A. Brelich déjà cités: Ch. Segal, «Mariage et sacrifice dans les *Trachiniennes* de Sophocle», *l'Antiquité classique*, 1^{er} fasc., 1975, pp. 30-53; F.I. Zeitlin, «The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*», *Transactions of the American Philological Association*, 96, 1965, pp. 463-508.

³⁸ Voir E. Leutsch et F. G. Schneidewin, *Corpus Paræmiographorum Græcorum*, II, Göttingen, 1851 [Hildesheim, 1965], p. 80; et, sur l'importance de la maxime delphique, J.-P. Vernant, *les Origines de la pensée grecque*, Paris, 2^e éd. revuc, 1969, p. 81.

³⁹ Selon la formule employée par Thucydide au sujet de Périclès: «Aussi tenait-il la foule, quoique libre, bien en main, et, au lieu de se laisser diriger par elle, il la dirigeait» (II, LXV, 8; trad. J. de Romilly, Paris, 1962).

⁴⁰ Cratinos, fr. 56K et 71K; Hermippos, fr. 46K; Téléclicès, fr. 42K et 44K.

en 440 avant notre ère, une loi interdisant de porter à la scène les hommes politiques, loi qui ne devait être abrogée que trois ans plus tard⁴¹.

Quant à Aristophane lui-même, sa dénonciation du démagogue Cléon est au cœur même des premières pièces qu'il fit représenter. Depuis les *Babyloniens*, sa deuxième pièce, jouée en -426, jusqu'à la mort de Cléon, en -422, Aristophane reprendra inlassablement sa critique du dirigeant athénien dans les *Acharniens* (-425), les *Cavaliers* (-424)⁴², les *Nuées* (-423) et les *Guêpes* (-422). Le procédé lui valut, d'ailleurs, d'être poursuivi en justice à l'initiative de Cléon: après la représentation des *Babyloniens*, il fut accusé d'avoir décrié la cité devant les étrangers qui assistaient aux Grandes Dionysies⁴³ et traduit devant la *boulè*, l'organe principal de la démocratie athénienne, un conseil formé de cinq cents citoyens tirés au sort. Il sut toutefois s'en tirer impunément, moyennant sans doute une promesse de ne plus récidiver, promesse qu'il se vantera par la suite de ne pas respecter⁴⁴.

S'il est exact que la figure du dirigeant démocratique occupe dans la comédie la place que tenait le personnage du tyran dans la tragédie, l'on peut penser que c'est parce que la comédie s'est institutionnalisée à Athènes au moment où la cité était prise de vertige devant l'émergence de la souveraineté populaire. Au sein du nouveau régime, «sans considération de fortune ou de

⁴¹ Scholie aux *Acharniens*, 67. En -415, Syracosios, un politicien d'importance mineure, tenta de faire adopter une semblable loi, «interdisant de mettre qui que ce soit en scène dans une comédie en le nommant» (Scholie aux *Oiseaux*, 1297); il semble bien que la tentative fut vaine: voir M. Croiset, *op. cit.*, p. 455-457 et V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, 2^e éd., New York, 1962, p. 26.

⁴² Lors de la représentation originale des *Cavaliers*, Aristophane tenait lui-même le rôle de Cléon et, phénomène rare, il semble l'avoir joué sans masque. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 148, à propos de Scholie aux *Cavaliers*, 230.

⁴³ Aristophane, *Acharniens*, 377; 502-503. Voir M. Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, 1903, pp. 72-79; V. Ehrenberg, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Les Guêpes*, 1284-1291. Sur ce passage, voir la notice aux *Nuées* de l'édition V. Coulon et H. Van Daele, Paris, 2^e éd., 1972, p. 146.

naissance»⁴⁵, tous les citoyens disposent d'un égal droit de parole (*isegoría*), droit de parole qui s'exerce dans des instances comme la *boulè* et l'*héliée*, dont la composition était déterminée par tirage au sort, principe égalitaire grec par excellence, qui institue «une interchangeabilité absolue entre les citoyens»⁴⁶. Ces institutions et d'autres qui favorisèrent l'apparition de la démocratie athénienne avaient été mises en place par les tyrans du V^e siècle⁴⁷ et c'est graduellement que, au cours des premières décennies du siècle suivant, le régime démocratique s'affirma. Le fait que, au cours de ces décennies charnières, la conscience athénienne ait pu s'inquiéter de voir naître un régime au sein duquel «des marchands de lanternes, des savetiers, des cordonniers [et] des marchands de cuir»⁴⁸ étaient dotés d'un poids politique égal à celui des *kaloí kagathoi*, les «bien-nés»⁴⁹, qui jusqu'alors avaient assumé la direction des affaires de la cité, n'étonne guère. Que la nouvelle forme politique qui substituait le pouvoir du peuple à celui du tyran⁵⁰ ait suscité des résistances au changement ne doit pas surprendre.

C'est en regard de ce contexte historique que l'on comprendra l'apparition de la comédie ancienne dans les fêtes politico-religieuses d'Athènes. Il était nécessaire que, à la tragédie qui explorait les dangers de l'exercice d'une vertu excessive et ceux liés à la tyrannie qui était la manifestation politique de cet exercice, vienne répondre un genre théâtral qui mette en scène les risques inhérents à un régime politique égalitaire, dont l'on puisse craindre qu'il mène à des excès causés par un manque de vertu des citoyens. C'est par le recours au

⁴⁵ Ed. Will, *le Monde grec et l'Orient, tome I, le V^e siècle (510-403)*, Paris, 1972, p. 66.

⁴⁶ L'expression est tirée de L. Kahn, *Hermès passe ou les Ambiguïtés de la communication*, Paris, 1978, p. 64.

⁴⁷ La *boulè* est le résultat d'une réforme de Clisthène (C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, Paris, 1971, p. 28); l'*héliée* pourrait avoir été mise en place par Solon (Ed. Will, *op. cit.*, p. 65).

⁴⁸ Aristophane, *les Cavaliers*, 739-740.

⁴⁹ Ed. Will, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁰ Aristophane, *les Cavaliers*, 1111-1114: «O Dèmos, qu'il est beau ton empire! Tous te craignent à l'égal d'un tyran». Trad. H. Van Daele, Paris, 1972.

procédé de l'inversion, en montrant le spectacle d'un peuple souverain n'assumant pas avec responsabilité son pouvoir «égal à celui du tyran», mais vaquant plutôt à ses obligations civiques «bouche bée» et «l'esprit ailleurs»⁵¹, obsédé par son désir de manger, de boire et de copuler, que la comédie ancienne jouait un rôle de régulateur social de première envergure. À lui seul, ce rôle explique largement la présence de tant d'obscénité dans les fêtes officielles de la cité athénienne.

* * *

Les circonstances dans lesquelles disparut la comédie ancienne se présentent, en quelque sorte, comme le corollaire de notre démonstration. En effet, celle-ci s'estompe dès le début du IV^e siècle avant notre ère, pour laisser place à un genre nouveau, nommé «comédie moyenne» par les savants de l'époque hellénistique⁵², parce qu'il se présentait comme une étape transitoire entre le genre original, marqué au coin de la grossièreté (*aischrologia*), et la comédie nouvelle qui sera «comédie de mœurs, de caractères et d'intrigue [...], un divertissement de bon goût»⁵³. Les deux dernières pièces d'Aristophane qui nous sont parvenues, *l'Assemblée des femmes* (jouée en -392) et le *Ploutos* (représenté en -388), portent la marque du genre transitoire: le niveau de langue n'est plus celui de la rue⁵⁴, «la satire politique y est singulièrement atténuée et les allusions personnelles y figurent à peine, moins violentes d'ailleurs qu'elles n'avaient été jusque là»⁵⁵.

⁵¹ Aristophane, *les Cavaliers*, 651; 755; 804; 1119-1120; *les Acharniens*, 635.

⁵² R. Pfeiffer, *op. cit.*, p. 242; A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque, loc. cit.*, p. 582. Le genre tragique connaît au même moment une transformation radicale, les auteurs se mettant à créer des intrigues de leur cru; cf. J.-P. Vernant, «Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques», in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, loc. cit.*, p. 17.

⁵³ Ed. Will, C. Mossé et P. Goukowsky, *le Monde grec et l'Orient*, tome II, *le IV^e siècle et l'époque hellénistique*, Paris, 1975, p. 597.

⁵⁴ F.H. Sandbach, *op. cit.*, p. 57: «The language has become more restricted than that of his earlier work; the vocabulary of the streets is giving way to that of literature».

⁵⁵ Notice à l'édition de *l'Assemblée des femmes* de V. Coulon et H. Van Daele, Paris, 1972, p. 5.

Ce moment où la comédie ancienne disparaît à Athènes, ce début du IV^e siècle avant notre ère, est également celui pendant lequel la cité renoue avec la démocratie, après avoir connu de douloureux épisodes oligarchiques au cours de la guerre du Péloponnèse. Or la restauration de la démocratie qui s'effectue en 403 avant notre ère fait souffler sur Athènes un vent de conservatisme sans précédent. Le discours par lequel Thrasybule, le principal artisan de la restauration, énonce, devant l'assemblée des citoyens (l'*ecclésia*), les conditions du retour à la démocratie est on ne peut plus clair à cet égard: les citoyens sont pressés «d'éviter toute action révolutionnaire et d'appliquer au contraire les anciennes lois»⁵⁶. Ces «anciennes lois» sont d'ailleurs pour la première fois fixées grâce à une codification qui est menée à terme peu après la restauration; les Athéniens, en proie au souvenir du tumulte des années récentes, se convainquent de la nécessité «de ne plus toucher à leurs institutions»⁵⁷.

Dans la cité, toute entière livrée à un conformisme frileux, il n'est plus acceptable de débattre des vertus et des mérites de la démocratie: en -399, Socrate va payer le prix fort pour l'apprendre⁵⁸. L'Athènes conservatrice du début du IV^e siècle avant notre ère aspire à vivre dans la plus stricte observance des «anciennes lois» sur lesquelles s'était fondé son régime politique. Il n'est donc plus nécessaire que s'y perpétue un genre théâtral dont la fonction sociale était de susciter l'adhésion à des valeurs qui sont dorénavant parfaitement intégrées à l'univers mental de ses citoyens. Le «moment historique» de la comédie ancienne est terminé.

⁵⁶ Xénophon, *Helléniques*, II, 4, 42; trad. C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, loc. cit., p. 105.

⁵⁷ Ed. Will, *op. cit.*, p. 400.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 679-685; C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, loc. cit., p. 107-110.

S.E. Wilmer

Idéologies déviantes dans la renaissance du théâtre irlandais¹

Au début du siècle, à Dublin, des mouvements populaires de masse se servirent du théâtre comme d'un outil de propagande dans leur lutte d'éviction de l'idéologie dominante de l'Empire britannique. Cette période de l'histoire irlandaise est passablement complexe, mais je vais tenter de la simplifier quelque peu, pour fins d'analyse, en la ramenant à quatre mouvements: le mouvement nationaliste, le mouvement littéraire irlandais, le mouvement socialiste et le mouvement suffragiste, qui coïncidaient largement avec les notions d'identité nationale, d'identité culturelle, de classe et de sexe. Derrière ces mouvements se profile la force de la religion: d'une part, l'opposition entre le spirituel et le séculier, et d'autre part, de façon plus importante, entre Catholicisme et Protestantisme.

Le mouvement nationaliste avait plus de prise sur l'imagination populaire, s'étant enraciné pendant des siècles d'oppression de la part de l'Empire britannique. En dépit de nombreuses divisions au sein de leur mouvement, les nationalistes se servirent du théâtre comme moyen d'établir un fort sentiment d'identité nationale et comme moyen de suggérer la façon de parvenir à l'existence en tant que nation. Ainsi donc, entre autres initiatives, ils passèrent au peigne fin l'histoire de l'Irlande, en quête de figures héroïques s'étant insurgées contre les Britanniques et encouragèrent l'écriture de pièces à leur sujet — notamment Wolfe Tone, Robert Emmet (spécialement en 1903, année

¹ D'après un article publié dans *Krino*, n° 13, 1992, pp 83-92.

marquant le centenaire de sa mort), et d'autres personnages plus anciens comme Hugh O'Donnell.

Pour sa part, le mouvement littéraire irlandais visait à surmonter un sentiment d'infériorité culturelle (entretenu dans le pays par l'impérialisme culturel britannique) en préconisant un retour aux légendes et à la mythologie irlandaises. L'un et l'autre de ces mouvements caressaient l'idée de pièces en langue irlandaise, interdites par les Britanniques à l'époque même où la Ligue gaélique tentait de revivifier la langue et la culture irlandaises. Même si les idéaux des nationalistes et ceux du mouvement littéraire irlandais se confondaient largement, ce dernier eut dès les premiers jours tendance à être dominé par des Protestants qui voulaient préserver leur rôle prépondérant dans la négociation d'une nouvelle identité culturelle en remontant à l'ère préchrétienne, où le problème du sectarisme religieux ne s'appliquait tout simplement pas. Ainsi, Douglas Hyde mit l'accent sur l'importance de favoriser l'écriture de pièces en gaélique (il en signa plusieurs lui-même, notamment *Casadh an tSugain* qui fut montée en 1901 par l'Irish Literary Theatre). W.B. Yeats écrivit des pièces traitant de personnages mythologiques irlandais comme *Cuchulain*, en partie dans le but de détourner le nationalisme du Catholicisme.

Le mouvement socialiste utilisa lui aussi le théâtre pour servir sa propre cause en rehaussant le statut du travailleur au sein de la société. Entre 1912 et 1916, particulièrement lors de la grève de Dublin puis du lock-out (1913 et 1914), des pièces furent écrites et une troupe de théâtre fut mise sur pied pour attirer l'attention sur la situation lamentable de la classe ouvrière. En un sens, le mouvement des travailleurs venait en conflit avec certains des objectifs des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais en formant une allégeance avec les travailleurs britanniques et en faisant planer la menace d'une lutte de classes contre tous les capitalistes. Mais d'un côté, James Connolly, un des dirigeants du mouvement, aida à former la Irish Citizens's Army, d'abord en vue de parer à toute attaque contre les travailleurs, mais aussi pour lutter en faveur du nationalisme.

Le quatrième mouvement — celui des suffragistes — particulièrement dans les années 1912-1915, présenta des pièces traitant de la condition des femmes, prenant dans certains cas spécifiquement parti en faveur du droit de vote pour les femmes. Sur le plan idéologique, il se trouvait en conflit avec les trois autres mouvements en ce que ces derniers, même s'ils comptaient des femmes dans leurs rangs, ne soutenaient pas nécessairement le droit de vote pour les femmes. Les suffragistes étaient également divisés entre eux sur la question de savoir s'ils voulaient obtenir le droit de vote au Parlement irlandais ou au britannique, et s'ils appuieraient ou non les buts poursuivis par les socialistes.

Ainsi donc, à Dublin, le théâtre du début du siècle constituait une tribune animée pour le débat idéologique. Les nationalistes, par le biais d'organisations comme les Daughters of Erin de Maud Gonne, la compagnie de théâtre irlandais Cumann nGaedheal d'Arthur Griffith, le Theatre of Ireland dirigé par Edward Martyn, l'Independant Dramatic Company du comte et de la comtesse Markievicz, le St. Enda's College de Padraic Pearse et l'Irish Theatre dirigé par Thomas MacDonagh et James Plunkett rue Hardwicke, aussi bien que nombre de groupes moins prestigieux, mirent en scène des pièces traitant de thèmes nationalistes. Au début du siècle, «Dublin était folle de théâtre dans toute l'acception du terme. Presque chaque citoyen dans la ville était un amateur de théâtre, car il n'y avait pas beaucoup d'autres formes de divertissement». Ce qui était particulièrement vrai concernant ceux qui œuvraient au sein du mouvement nationaliste.

La plupart des cercles nationaux littéraires, politiques ou autres, étaient associés avec des groupes de théâtre dans les jeunes années du mouvement d'art dramatique. Nombre de jeunes nationalistes apparaissaient sur scène avec des troupes d'amateurs, et de nombreux cercles politiques, sous l'égide de la CumannnnanGaedheal d'Arthur Griffith, s'étaient affiliés des sociétés d'art dramatique dans le but d'amasser des fonds, ou encore de disséminer de la propagande.

L'un des enjeux majeurs du débat pendant les toutes premières années du siècle tournait autour du contenu et de la forme d'un théâtre irlandais nationaliste. Dans *Behind the Scenes*, Adrian Frazier identifie diverses façons d'aborder

le nationalisme qui entrent en contradiction avec l'orientation de Yeats à l'Irish National Theatre Society, ou même de Maud Gonne que Frazier range dans la catégorie «révolte contre la tyrannie britannique». En 1902, les Daughters of Erin créèrent la pièce la plus nationaliste de Yeats, *Cathleen ni Houlihan*, avec leur fondatrice Maud Gonne interprétant la figure principale qui appelle les jeunes Irlandais à mourir pour elle. L'année suivante, elles montèrent *The Saxon Shillin* de Padraic Colum, texte qui se voulait une protestation contre le recrutement d'Irlandais dans l'armée britannique. Les Daughters of Erin montèrent également des tableaux vivants, forme d'agit-prop avant la lettre. Selon le *Bean na hEireann* (le journal des Daughters of Erin),

le tableau le plus amusant et le plus frappant caricaturait une statue de la reine Victoria représentant l'Empire britannique. On y voyait Britannia trônant sur des sacs d'argent, tenant d'une main un ossement de squelette en guise de sceptre et de l'autre un crâne. Groupés autour d'elle, on voyait ses sergents recruteurs, policiers et détectives, connus localement comme étant des serpents domestiqués et des perceurs d'impôt.

Les Daughters of Erin évoquaient également dans d'autres tableaux des mythes celtiques et des personnages historiques. Ainsi que le rappelle Padraic Colum,

il s'agissait de scènes tirées de mélodies de Moore — des tableaux vivants portés par la musique. Dans *Avenging and Bright Fall the Swift Sword of Erin*, l'auditoire voyait en une minute une émouvante Deirdre, un roi renfrogné et de jeunes héros déterminés à ne pas tolérer la moindre trahison. Je me trouvais dans l'auditoire de quelque grande salle consacrée au nationalisme et au gaélicisme quand j'aperçus le tableau *Silent O Moyle by the Roar of Thy Waters* et observai l'enchantement des enfants de Lir.

La compagnie de théâtre irlandaise Cumann na nGaedheal d'Arthur Griffith, à laquelle firent faux bond Dudley Digges et Maire Quinn à la suite d'une querelle au sein de l'Irish National Theatre Society concernant la décision de monter l'œuvre de Synge en 1903, présenta une série de pièces nationalistes comprenant *Cathleen ni Houlihan* et *Robert Emmet* de Henry Connell, *Pleusgadh*

na *Bulgoide* (*The Bursting of the Bubble*), une pièce bilingue de Douglas Hyde, et *A Man's Foes* de James Cousins. L'*United Irishman* de Griffith imprima nombre de pièces nationalistes, notamment *Saxon Shillin* de Colum, ainsi que *Dawn*, une pièce de Maud Gonne qui ne fut pas jouée.

Constance Markiewicz, que Maire nic Shiubhlaigh tenait pour «l'idole de toute jeune fille ayant la moindre étincelle de nationalisme» était également une figure de proue du théâtre nationaliste:

Madame Markiewicz était pour nous tous un flambeau. Elle n'a jamais eu son pareil. Lorsqu'elle vint pour la première fois à Dublin en 1900, elle était à L'IngidhenahEireann l'une des travailleuses les plus actives, et c'est là que je fis sa connaissance. Madame était de toutes les premières, commentant les pièces et y jouant; plus tard, elle en mit quelques-unes en scène lorsqu'elle lança en ville sa propre troupe de théâtre. Elle écrivit également beaucoup pour la scène, et toutes ses pièces furent des succès, même s'il ne s'agissait pas de chefs-d'œuvre. Elles avaient toutes un thème à saveur nationaliste, et comportaient pour la plupart une énorme distribution; lorsque madame écrivait une pièce, elle écrivait des rôles pour tous les membres de sa troupe.

La pièce de son époux intitulée *The Memory of the Dead*, et qui traitait de l'insurrection de 1798, marqua le lancement de la troupe au Gaiety en 1910, mais, de l'avis de Maire nic Shiubhlaigh,

la troupe commença à décliner peu après 1912 lorsque le comte Markiewicz quitta Dublin, et que le travail de la comtesse au sein de l'Irish Citizen Army commença d'accaparer la majeure partie de son temps.

La Gaelic League, qui dans les premières années du siècle avait prôné l'écriture de pièces en langue irlandaise, mit sur pied une troupe de théâtre permanente pour produire des pièces dont un bon nombre étaient des traductions des grands succès de l'Abbey Theatre, mais elle ne devait pas survivre à l'insurrection de Pâques.

Padraic et son frère William Pearse, qui en 1909 fondèrent le St. Enda's College pour promouvoir leur engagement idéologique envers le nationalisme et le bilinguisme, virent dans la promotion des activités théâtrales du collège un volet important de cette éducation. Avec de très jeunes acteurs, ils connurent d'importants succès dans la présentation de pièces écrites principalement par Padraic Pearse lui-même. Les pièces prenaient l'affiche sur le campus du collège, avec parfois la collaboration des membres du Theatre of Ireland, mais à plusieurs reprises ils se produisirent à l'Abbey Theatre, par exemple dans une production de Pearse intitulée *An Ri (The King)*, et en 1911 dans *An Pais*, un mystère de la Passion écrit par Pearse et joué par les élèves des écoles jumelées de St. Enda et St. Ita. Pearse écrivit également *The Singer*, une pièce qui par son appel au sacrifice dans le combat nationaliste, n'était pas sans rappeler *Cathleen ni Houlihan*.

L'Irish Theatre de la rue Hardwick, qui était dirigé par d'ardents nationalistes comme Thomas MacDonagh et James Plunkett, aussi bien que par le propriétaire terrien catholique Edward Martyn, produisit des pièces irlandaises qui ne traitaient pas de paysannerie (notamment des pièces de Thomas MacDonagh et de son frère John), de même que des pièces en gaélique et d'autres d'auteurs étrangers comme Tchekov, Ibsen et Strindberg. Des troupes de théâtre amateur moins prestigieuses, plus spécifiquement vouées à la dissémination de propagande nationaliste, montaient d'anciennes pièces aussi bien que des nouvelles. Le Queens Theatre de la rue Brunswick contribua lui aussi à ce mouvement en montant nombre de mélodrames patriotiques et nationalistes comme la pièce *In Dark '98* de P.J. Bourke. Même si l'on critiqua le caractère à la fois forcé et commercial des mélodrames de Bourke, une de ses pièces du genre, intitulée *For the Land She Loved*, se fraya un chemin jusqu'à l'Abbey Theatre en novembre 1915.

L'Irish National Theatre Society, qui déménagea à l'Abbey Theatre en 1904, fut en butte aux attaques des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais. Lorsque Padraic Colum proposa sa pièce *The Saxon Shillin* à l'Irish National Theatre Society (qui ouvrit la voie à l'Abbey Theatre), s'il faut en croire l'un des acteurs, cela «faillit tout jeter dans un état que Fluther Good qualifierait de 'state

of chassis', et incita un poète à lever les bras au ciel en déclarant que l'Irish Theatre allait sombrer dans une mer de coups de poing». Le refus de monter *The Saxon Shillin* força Maud Gonne et Arthur Griffith à quitter la Society et, selon Colum, rompit tout lien entre le théâtre et le Cumann na nGaedheal. La décision de monter *The Playboy of the Western World*, malgré l'évidente opposition des nationalistes, amena William Boyle à demander par écrit à Yeats de retirer ses pièces de l'Abbey Theatre «en guise de protestation contre votre tentative — au risque de provoquer une émeute — d'imposer une pièce au public de Dublin malgré ses protestations contre une représentation aussi grossièrement déformée de notre paysannerie occidentale». Joseph Holloway, un incondicional du théâtre à Dublin, notait tristement dans son journal: «Le glas vient de sonner pour l'Abbey en tant que théâtre irlandais. Ce fut là le plus terrible coup porté à la National Theatre Society puisqu'elle se vit accorder la protection de la police.» Ce qui n'empêcha toutefois pas l'Abbey Company, ainsi qu'elle devint connue, de monter nombre de pièces nationalistes comme *Patriots*, *The Dreamers* et *The Lost Leader* de Lennox Robinson, *The Rising of the Moon* de Lady Gregory, et bien sûr, *Cathleen ni Houlihan*. Si bien que les œuvres patriotiques et nationalistes furent reprises de plus en plus souvent, contrairement à d'autres genres de pièces, parce que l'auditoire l'exigeait ainsi. En 1912, par exemple, les pièces le plus souvent à l'affiche furent *Patriots*, *Cathleen ni Houlihan* et *The Rising of the Moon*. Ce qui fit dire plus tard à Lennox Robinson que les deux dernières pièces «firent plus de rebelles en Irlande qu'un millier de discours politiques ou une centaine d'ouvrages raisonnés». (Il est également intéressant de noter que *Cathleen ni Houlihan* tenait l'affiche le lundi de Pâques 1916.)

Le mouvement littéraire irlandais, qui en 1899 soutint la mise sur pied de l'Irish Literary Theatre de Yeats, encouragea l'écriture de pièces sur les légendes celtiques comme le cycle *Cuchulain* de Yeats, et en vint éventuellement à privilégier l'art pour l'art de préférence à la propagande nationaliste. Il monta à l'Abbey des pièces montrant une mentalité préchrétienne telle que Synge l'évoquait dans l'imagerie païenne qu'il lui arrivait de placer au milieu d'une communauté chrétienne. La décision prise en 1905 de créer un conseil d'administration incluant Yeats, Gregory et Synge, et de former une troupe professionnelle d'acteurs pour remplacer ce qui avait été un collectif démocrati-

que d'acteurs et d'auteurs engagés montrait que le mouvement littéraire irlandais l'avait emporté dans une lutte pour l'hégémonie sur les tenants d'un théâtre nationaliste. Il s'ensuivit une «sécession» d'acteurs nationalistes — Mary et Frank Walker formèrent avec Padraic Colum, Padraic Pearse, George Roberts, Maire Garvey, le Theatre of Ireland ayant à sa tête Edward Martyn. Mary Walker (Maire nic Shuibblaigh) écrivit plus tard au sujet de cette scission:

À l'époque, il ne m'est jamais venu à l'idée que la National Theatre Society soit une entreprise purement théâtrale. Il s'agissait simplement d'une composante d'un mouvement national plus vaste dont la plupart d'entre nous faisons partie. Même au risque de le voir éventuellement stagner et mourir, j'aurais alors justement préféré que le théâtre mène seul son combat et soit administré uniquement de l'intérieur comme une composante subsidiaire de ce mouvement.

La politique de Yeats, qui afficha sa classe en faisant référence aux Catholiques de la petite bourgeoisie dans l'auditoire comme étant «la populace», visait à faire passer le théâtre du stade populiste au stade élitiste, et ce faisant, il s'aliéna nombre d'amis nationalistes. Padraic Pearse avait le sentiment que l'Abbey Theatre fonctionnait beaucoup trop selon des principes basés sur l'ascendance, et des membres de la compagnie se plaignaient d'être sous la coupe d'étrangers. Cela découlait en partie du fait qu'Annie Horniman assortissait sa subvention à l'Abbey de la condition que le théâtre ne soit pas utilisé à des fins politiques. On pourrait dire de Yeats qu'il était moins en accord avec les valeurs catholiques petites-bourgeoises des nationalistes formant à l'origine sa compagnie qu'il ne l'était avec l'élite intellectuelle anglo-irlandaise. Il préférait aller son propre chemin, miser sur des subventions de l'extérieur, recourir à des directeurs de théâtre étrangers et élaborer une politique artistique autonome. Yeats se fit des ennemis de tous les côtés, défiant les Britanniques en montant *The Shewing of Blanco Posnet*, une pièce de Shaw frappée d'interdit et en mettant à l'affiche des pièces qui déplaisaient également à son auditoire nationaliste irlandais.

Le mouvement socialiste favorisait les activités culturelles pour accroître le sentiment de solidarité. Delia Larkin, qui était la sœur de Jim Larkin et directrice

de l'Irish Women Workers' Union, fonda en 1912 une troupe de théâtre devant se produire au Liberty Hall sous le nom de Irish Workers' Dramatic Company. «À l'occasion de Noël 1912 la troupe, avec Delia en vedette, joua deux soirs, avec quatre pièces en un acte. Le jour de la Saint-Patrice, en 1913, la troupe joua encore, deux soirs d'affilée, trois pièces en un acte.» L'une des pièces jouées le lendemain de Noël 1912 et intitulée *Victims* était de A.P. Wilson, un acteur du Nord qui devint directeur de l'Abbey et qui écrivit également *The Slough* (au temps du lock-out de 1913) qui fut jouée en 1914 à l'Abbey. Pendant le lock-out, la troupe fit une tournée à l'étranger pour réunir un fonds de grève. Pareillement, James Connolly aimait bien utiliser le théâtre à des fins de propagande ou pour relever le moral des troupes. C'est alors qu'il écrivit *The Agitator's Wife*. À l'époque où se produisit le soulèvement de Pâques 1916, Connolly poussait à bout la patience de ses camarades syndiqués en se rangeant encore plus à fond dans le camp nationaliste. Le dimanche des Rameaux, une semaine avant le soulèvement, non seulement commanda-t-il que soit hissé un incendiaire drapeau irlandais au-dessus du Liberty Hall, au milieu d'une grande cérémonie aussi bien que d'une controverse, mais encore fit-il aussi jouer une pièce nationaliste en trois actes qu'il avait écrite et intitulée *Under Which Flag*. Sean Connolly, un acteur de l'Abbey qui avait tenu le rôle principal, mourait une semaine plus tard, lors du soulèvement.)

Les suffragistes montèrent des pièces féministes controversées d'Ibsen et de Shaw telles que *The Lady from the Sea* et *Mrs. Warren's Profession*, aussi bien que des pièces traitant spécifiquement du droit de vote des femmes, c'est-à-dire *How the Vote was Won* de Cicely Hamilton, et *Votes for Women* d'Elizabeth Robins. Francis Sheehy Skeffington, époux de Hanna Sheehy Skeffington qui dirigea l'Irish Women's Franchise League, signa sa propre pièce sur la lutte des femmes pour le droit de vote en Irlande, qu'il intitula *The Prodigal Daughter* et qui fut mise en scène en avril 1914, en plus d'être publiée dans l'*Irish Citizen* (le principal journal partisan du droit de vote pour les femmes, dont il était le rédacteur en chef). Ils montèrent également un événement théâtral intitulé *Pageant of Famous Women* avec défilé de nombreux tenants du droit de vote pour les femmes, aussi bien que nombre de scènes évoquant les femmes héroïques des temps passés.

Il arrivait à l'occasion que des membres de mouvements idéologiques particuliers empiètent sur le territoire de l'un ou l'autre de leurs pendants pour servir leurs propres desseins. Le mouvement des partisans du droit de vote pour les femmes distribuait régulièrement ses brochures à l'Abbey Theatre qui, ainsi que je l'ai mentionné, était un lieu de rendez-vous que se disputaient les nationalistes et le mouvement littéraire irlandais. Les membres du mouvement nationaliste ne se privaient pas de protester, aussi bien à l'Abbey que dans d'autres théâtres, lorsqu'ils trouvaient que les pièces présentées étaient offensantes sur le plan idéologique. Le départ de Maud Gonne et autres collègues au beau milieu de la pièce *The Shadow of the Glen*, et les émeutes qui ponctuèrent *The Playboy of the Western World*, n'avaient rien de la réaction spontanée et tout du geste politique délibéré de nationalistes qui étaient convaincus que de telles représentations visaient à torpiller leur propre mouvement. Des nationalistes comme Constance Markievicz organisaient des manifestations pour huer les pièces pro-britanniques ou témoignaient de leur solidarité aux représentations de pièces pro-irlandaises. Padraic Colum évoque, à propos de la production de *The Twisting of the Rope* de Hyde:

Le Gaiety Theatre — le dernier balcon en tout cas — était bondé de jeunes hommes et de jeunes femmes militant au sein de sections de la Gaelic League. Ils profitaient des entractes pour entonner des airs nationaux. (À cette époque, il se trouvait presque toujours au balcon quelque belle voix en mesure de chanter — et très bien — un air qui était ensuite repris par l'auditoire.)

Du point de vue idéologique, les mouvements n'étaient pas étanches et l'on pouvait noter un chevauchement considérable entre les divers membres. James Connolly prêta son appui aux tenants du droit de vote pour les femmes en 1914, et il prit part au soulèvement de Pâques en 1916. Padraic Pearse et Thomas MacDonagh appuyèrent ouvertement Larkin et Connolly. Constance Markievicz se joignit en diverses occasions à tous et chacun des quatre mouvements. Les suffragistes, dans le but peut-être de rendre leur message plus percutant auprès des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais, arborèrent les macarons des trois autres mouvements lors de leur *Pageant of Famous Women* en 1914. Des héroïnes irlandaises marquantes comme Anne Devlin (qui refusa de trahir Joseph

Emmet) et des personnages mythologiques comme Maeve, la reine guerrière, et Deirdre étaient célébrées en même temps que des féministes militantes. La distribution de la pièce *The Prodigal Daughter* incluait les acteurs nationalistes Maire nic Shiubhlaigh et Maire Perolze. L'Abbey Theatre, qui était dominé jusqu'à un certain point par la nébuleuse idéologie celtique, monta des pièces nationalistes, suffragistes et socialistes. (Qui plus est, le mouvement littéraire irlandais était en passe d'échapper à l'emprise des Protestants à cause d'idéologues comme D.P. Moran qui amorcèrent le virage vers l'hégémonie catholique.) Même s'il accentua son glissement du nationalisme vers le mysticisme au cours de la deuxième décennie du siècle, Yeats n'en cessa pas pour autant de soutenir de temps en temps des œuvres nationalistes à l'Abbey, notamment par le biais de représentations de bienfaisance au profit de la St. Enda's School. Selon Maire nic Shiubhlaigh, Pearse «disait souvent que Yeats était l'un des rares hommes en Irlande à faire œuvre utile pour le nationalisme irlandais». Évidemment, Pearse autorisait les élèves de son collègue à se produire à l'Abbey.

Il est surprenant aujourd'hui, quand on regarde en arrière, de constater le rôle prédominant du théâtre dans le débat idéologique qui a marqué le début du siècle. À côté d'autres critères, le seul fait de dresser la liste des dirigeants des divers mouvements en portant attention à leur engagement théâtral est très révélateur. Au sein du mouvement nationaliste, parmi les chefs qui furent tués au cours du soulèvement de Pâques ou par la suite, Padraic Pearse, Thomas MacDonagh et Joseph Plunkett, aussi bien que James Connolly étaient tous des dramaturges. Padraic Pearse se servit du théâtre au St. Enda's où il enseignait, et son frère joua au Theatre of Ireland ainsi qu'à l'Irish Theatre. Thomas MacDonagh et Joseph Plunkett dirigèrent, rue Hardwicke, l'Irish Theatre où ils jouèrent également. John MacDonagh, frère de Thomas, joua lui aussi à l'Irish Theatre pour lequel il écrivit des pièces. Constance Markievicz écrivit des pièces, joua au Theatre of Ireland ainsi que dans les productions de son époux au Gaiety Theatre, notamment dans la pièce féministe *Eleanor's Enterprise* de George Birmingham. Elle joua également dans le *Pageant of Famous Women*, dont elle assumait en partie la mise en scène. Maud Gonne joua dans *Cathleen ni Houlihan* de Yeats et écrivit sa propre pièce nationaliste, intitulée *Dawn*. Parmi les dirigeants du mouvement littéraire irlandais, bien sûr, Douglas Hyde, W.B.

Yeats, J.M. Synge et Lady Gregory écrivirent des pièces et dirigèrent l'Abbey Theatre. Et parmi les suffragistes, Hannâ Sheehy Skeffington joua dans un pageant et son époux Francis écrivit une pièce en plus de signer régulièrement des critiques sur les représentations de l'Abbey Theatre.

Parallèlement, les acteurs de théâtre étaient fortement impliqués dans le débat idéologique. Maire nic Shiubhlaigh disait de la National Dramatic Society de W.G. Fay (préceuse de l'Abbey qui mit en scène la première représentation de *Cathleen ni Houlihan*): «Peu d'entre nous sommes devenus professionnels. La plupart des membres joignaient les rangs de la société simplement parce qu'elle s'inscrivait dans le nouveau mouvement national.»

Dans une lettre adressée à Lady Gregory en 1904, Synge se plaignait de voir se développer au sein de la troupe de l'Abbey une «coterie catholique néo-patriotique dont la progression pourrait s'avérer néfaste». La famille Walker, dont cinq membres œuvraient au sein du théâtre lors de la première de *Cathleen ni Houlihan*, était une famille catholique fortement nationaliste. Le père, un imprimeur-compositeur, imprima des publications radicales clandestines tandis que sa fille, Maire nic Shiubhlaigh, militait au sein des Irish Volunteers. Elle quitta l'Abbey à la suite d'une tournée aux États-Unis en 1911 et 1912 pour renouer avec la politique nationaliste. Elle s'explique par la suite:

À ce moment-là, bien que j'adorais le théâtre et que l'idée de le quitter me faisait horreur, je m'intéressais davantage au mouvement nationaliste et aux petits cercles politico-culturels comme le *Inginidhe-na-hEireann* où, pour moi, le théâtre avait connu ses premiers balbutiements. J'étais comme des centaines de jeunes hommes et femmes de Dublin à l'époque: je brûlais du désir d'œuvrer par tous les moyens à ma disposition à l'indépendance nationale complète de l'Irlande. Et ce par-dessus tout. C'était le grand objectif de ma vie et je tenais pour dangereux de me livrer à toute autre occupation qui m'en aurait détournée.

* * *

Ainsi donc, le théâtre se situait au cœur même du débat idéologique à Dublin au début du siècle. Mais en fin de compte, c'est le mouvement nationaliste qui l'emporta au détriment de tous les autres. Peut-être la force du Catholicisme qui prit de l'ascendant sur le nationalisme se constitua-t-elle en adversaire trop puissant contre le socialisme et le suffragisme. Les femmes en vinrent à obtenir le droit de vote, mais leur statut social ne s'en vit pas moins qualifier par Helena Molony de «triste simulacre d'émancipation»² dans le statut d'indépendance réelle que l'État, lui, a finalement obtenu.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

² L'auteur est redevable à Maire nic Shiubhlaigh dont l'œuvre intitulée *The Splendid Years* a été une précieuse mine de renseignements.

Michal Kobialka

Topographie de la représentation d'après Tadeusz Kantor

Dans une étude récente intitulée *Theatre, Theory, Postmodernism*, Johannes Birringer donne à entendre que les langages esthétiques du théâtre expérimental «semblent aussi coincés dans leurs illusions que ne l'est dans ses vieilles habitudes le corpus postmoderne pollué, même si la mode et la haute technologie ne cessent de lui inventer de nouveaux emballages»¹. Il n'entre pas dans le cadre du présent essai d'établir si cette hypothèse, qui fait écho aux sentiments exprimés d'une manière si poignante par Jean Baudrillard dans ses ouvrages «Ecstasy of Communication»² et «Fatal Strategies»³ est fondée ou non. Il convient de porter attention, toutefois, à l'interrogation de Birringer en ce qui concerne la représentation dans les arts, la théorie et notre environnement immédiat. C'est cet aspect d'analyse de la représentation qui, bien qu'apparemment coincé, vidé, épuisé, revient constamment et échappe à toutes les tentatives de présenter une théorie totalisante en laissant les traces de formes tordues de réflexion dans la représentation et les arts visuels.

Considérons, par exemple, l'œuvre exposée par Robert Wilson en 1991 sous le titre de *Mr. Bojangles' Memory of Son of Fire*. L'installation comportait

¹ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, In., Indiana University Press, 1991, p. 19.

² Jean Baudrillard, cité d'après la version «The Ecstasy of Communication», *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983, pp. 126-134.

³ Baudrillard, cité d'après la version «Fatal Strategies», *Jean Baudrillard: Selected Writings*, éd. Mark Poster, Stanford University Press, 1988, pp. 185-206.

trente-cinq objets, vingt objets d'art, des vidéos, et douze environnements sonores créés par Hans Peter Kuhn⁴. En pénétrant dans la salle, les visiteurs se retrouvent dans un environnement ténébreux dont l'horizon est fermé au fond par un volcan en papier mâché. Pour aller plus avant, ils doivent enjamber une tête en or de la Méduse qui est enfoncée dans une plate-forme de bois. Plus loin ils aperçoivent des tables, des portes et des chaises tirées de productions de Wilson dispersées à l'intérieur du lieu. Chacune d'elles a sa propre histoire, biographie et autobiographie d'ordre textuel, scénique et métatextuel. Des chaises sont attribuées à Sadam Hussein, Bessie Smith (*Cosmopolitan Greetings*, 1988), Betty Freeman, Rudolph Hess (*Death, Destruction and Detroit II*, 1987), Albert Einstein (*Einstein on the Beach*, 1976), Salomé, (*Salome*, 1987), Denis (*De Materie*, 1989), la reine Victoria (*Lettre à la reine Victoria*, 1974), Joseph Staline (*The Life and Time of Josef Stalin*, 1973), Piet Mondrian (*De Materie*, 1989), Perceval (*Parzival*, 1987), le Docteur Faust (*Doktor Faustus*, 1989), Pierre Curie (*De Materie*, 1989), le Roi Lear (*König Lear*, 1990), et Alceste (*Alkestis*, 1987). Le désir d'identifier ces chaises est constamment contré par des sons provenant de toutes les directions, et par d'autres événements se déroulant simultanément sur les moniteurs disséminés à plusieurs endroits dans la place et montrant des objets qui, de prime abord, semblent n'avoir aucun rapport entre eux. Le ravissement que ces fragments procurent à l'œil et à l'oreille des visiteurs les empêche de concentrer leur attention sur les objets matériels et visibles. Plus important encore, les vidéos nous rappellent l'impossibilité d'identifier les représentations parce que, bien qu'ils fassent voir des fragments semblables, ces fragments ne sont pas synchronisés ou autonomes. L'un des moniteurs, par exemple, montre une femme-pilote dans un cockpit. Soudain, l'écran se remplit de flammes et l'avion amorce une chute en vrille. L'action se déroule aux accents de *Flying is for Birds* de Charles Coles. Un autre moniteur, quelques pieds plus loin, reprend le même vidéo, mais avec un décalage de quelques secondes dans le déroulement. Un dispositif semblable est utilisé pour le clip apparaissant sur douze petits moniteurs qui pendent du plafond, dont onze

⁴ Robert Wilson, *Mr. Bojangles' Memory of Son of Fire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 6 novembre 1991 - 27 janvier 1992.

présentent une action décalée de *Flying is for Birds* pendant que l'autre représente une femme suspendue dans le vide. Le désir d'établir des liens entre les séquences ou d'échafauder une narration cohérente mène à l'impasse, parce qu'il est impossible de contextualiser ces fragments dans l'espace d'autres objets et sons. Plus exactement, ils sont des déroutements, dans l'espace et dans le temps, de la satisfaction immédiate que procure une histoire reconnaissable, des traces qui déplacent l'idée de représentation en tant qu'*entité* stable au moyen d'un discours sur la *manière* dont il est possible ou non de la connaître.

L'exposition de Robert Wilson présente la topographie de la représentation en général dont j'aimerais dresser spécifiquement la carte dans la dernière mise en scène de Tadeusz Kantor intitulée *Aujourd'hui c'est ma fête*. Cette topographie est mise en lumière selon deux grilles, à savoir: «Parler d'une représentation» et «Parler à l'intérieur d'une représentation», qui fournissent un cadre discursif au présent essai.

Parler d'une représentation

Qui dit représentation dit promesse d'un acte performatif. Ainsi que le fait remarquer Mark Taylor, par opposition aux soi-disant propos constatifs qui se bornent à décrire les faits, la promesse réalise «une situation qui n'existait pas antérieurement à l'événement langagier» ou, comme c'est ici le cas, avant que les événements ne se déroulent dans un espace théâtral ou autre⁵. Un tel acte pose en principe que le sujet faisant une promesse comprend ou connaît le problème ou le texte, et il nécessite la présence du sujet dans le cours de son exécution. Par exemple, on a traditionnellement défini la représentation au théâtre comme étant le transfert d'un objet d'un espace «réel» à un espace «illusoire». Un tel transfert postulait le «je» ou le «nous» qui allait assumer la fonction de l'agent autorisé en vertu d'une convention ou de systèmes propres à exécuter une promesse. On trouve de nombreux exemples de ce transfert vérifiable dans les

⁵ Mark C. Taylor, «Non-Negative Atheology», *Diacritics*, Hiver 1990, 2-16, 3.

écrits théoriques de Zola concernant le sujet des peintures, romans et pièces de théâtre⁶, dans les pièces en un acte d'Oscar Metenier, qui sont remplies de personnages tirés directement de cas fichés par la police⁷, et dans les expériences menées par Antoine au Théâtre Libre⁸.

C'est cependant au début du vingtième siècle qu'on a pris fait et cause pour ce concept de représentation et qu'on a procédé à sa problématisation, à cause de la fragmentation et de la scission manifestes à l'intérieur du sujet. Le «je» et le «nous» cessèrent d'être considérés comme des noms universellement définis. En corollaire, la promesse de représentation n'était plus capable d'exprimer le désir du sujet d'imposer un transfert linéaire et un ordre idéologique tant aux êtres humains qu'aux objets de leur création (théâtre et dramaturgie). Une fois le sujet mis en déroute, l'ordre de représentation vola en pièces éparses à travers l'espace. Il se dispersa en significations contradictoires, qu'il était maintenant possible d'attribuer à des objets qui jusque-là avaient été tenus hors de ses frontières. Pour cette raison, plutôt que de parler des langages esthétiques de l'expérimentation d'avant-garde coincés dans leur illusion ou promesse, il vaut la peine de réfléchir aux conséquences de l'explosion de l'entité de la représentation en ce que j'aimerais qualifier d'*épistémè* foucauldienne, c'est-à-dire un espace de dispersion, opposition et différence, ou un champ ouvert de rapports indéfiniment déterminables⁹. À l'intérieur de cet *épistémè*, on peut discerner une

⁶ Voir Émile Zola, cité d'après la version «Naturalism on the Stage», *Dramatic Theory and Criticism*, éd. Bernard Dukore, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1974, pp. 692-719.

⁷ Voir Oscar Metenier, cité d'après la version «Meat-Ticket» et «Little Bugger», *The Drama Review* T101, Printemps 1984, pp. 20-28.

⁸ Voir André Antoine, cité d'après la version *Memoires of the Théâtre Libre*, éd. Marvin Carlson, Coral Gables, Fl., University of Miami Press, 1964.

⁹ Alors qu'il discute d'histoire, Michel Foucault définit l'*épistémè* de la manière suivante: «Ces critères nous permettent de remplacer les analyses différenciées par les thèmes de l'histoire globalisante. Ils nous permettent de décrire, comme étant l'*épistémè* de la période, non pas la somme de son savoir, non plus que le style général de sa recherche, mais les dérives, les distances, les oppositions, les différences, les relations de ses multiples discours scientifiques: l'*épistémè* n'est pas une sorte de grande théorie sous-jacente, elle est un espace de dispersion, elle est un champ de rapports ouvert et sans doute indéfiniment déterminable.» Voir Michel Foucault, cité d'après «Politics and the Study of Discourse», *Ideology and Consciousness* 3 (1978): 7-26, 10.

interaction simultanée de discours multiples sur la représentation. Ils ne constituent pas une série temporelle reconnaissable de successions ou une hiérarchie d'importance, mais un réseau complexe de rapports et de déplacements coexistants. Voici trois formations qui sont apparues à l'intérieur de l'espace épistémologique ou *épistémè*.

1. La représentation positiviste fut contestée par les philosophes, physiciens et artistes dans la seconde moitié du dix-neuvième et dans les premières décennies du vingtième siècle. Parmi les changements introduits, les plus acérés ont trait à la perception du temps et de l'espace. Le domaine de l'investigation intellectuelle fut infiltré par les systèmes de géométrie non euclidienne de Lobatchevski et Bolyai, la géométrie n-dimensionnelle de Riemann, les hypothèses de Poincaré concernant l'incapacité de mesurer l'espace lui-même, la théorie du champ (de forces magnétiques) de Maxwell, l'idée d'espaces relatifs de Mach, les expériences menées par Lorentz avec des objets en mouvement dans un éther immobile, la théorie espace-temps de Minkovski, le continuum quadridimensionnel de Weyl, la théorie spéciale de la relativité d'Einstein et le principe d'incertitude d'Heisenberg¹⁰. Toutes et chacune de ces théories vinrent étayer la célèbre affirmation d'Einstein selon laquelle «temps et espace sont des modes par le biais desquels nous pensons et non des conditions dans lesquelles nous vivons»¹¹. Dans le domaine des beaux-arts, les expériences menées sur l'espace-temps, et plus spécifiquement sa vitesse, sa direction, sa forme, son rythme et sa densité, furent les mécanismes formels les plus révolutionnaires du cubisme, du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme et du constructivisme¹².

¹⁰ Pour une discussion de ces théories et expériences voir, par exemple, Max Jammer, *Concepts of Space*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969; Milic Capek, *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1961; Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

¹¹ A. Forsee, *Albert Einstein: Theoretical Physicist*, New York, MacMillan, 1963, p. 81.

¹² Voir, par exemple, Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983; J.H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1974; Christiana J. Taylor, *Futurism: Politics, Painting and Performance*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1979; Annabelle Melzer, *Latest Rage and Big Drum*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1980.

Collage, montage et exercices phoniques étaient souvent des combinaisons aléatoires d'un certain nombre d'éléments provenant d'autres œuvres, d'objets et de messages préexistants que l'on regroupait ensemble pour en faire une nouvelle création. Ainsi que l'illustrent les toiles de Braque animant les contradictions entre vision et cognition, les peintures dynamiques de Russolo avec zones de couleur et objets dispersés à l'intérieur de celles-ci, les expériences de Duchamp avec l'*objet prêt* («ready made») ou l'assemblage *Mertz* de Schwitters, la nouvelle œuvre d'art était maintenant tenue pour «réelle» en soi, pour une réalité autonome qui n'existait nulle part ailleurs. Ces processus de greffage mettaient l'accent sur la subjectivité de la perception et l'interaction de la domination et de la subjugation entre expressions artistiques et expériences du monde de tous les jours.

2. Les événements de la Seconde Guerre mondiale morcelèrent le sujet en fragments souvent irréconciliables. Tant l'ouvrage *Commitment* de Theodor Adorno que celui de Jean-François Lyotard intitulé «Discussions, or Phrasing 'after Auschwitz'» mettent de l'avant la nécessité de redéfinir ou de réévaluer toutes les tournures de phrases aussi bien séculières que théologiques, qui ont perdu leur droit à l'existence après Auschwitz, à moins de juger acceptable que le génocide devienne partie intégrante de la culture qui avait légitimé l'assassinat¹³. Plus important encore, comment la souffrance pouvait-elle trouver sa voix sans être récupérée ou assimilée par la subjectivité bourgeoise et ses systèmes de pouvoir, sans lesquels il n'y aurait pu avoir telle chose qu'Auschwitz? Selon Adorno, les œuvres autonomes, c'est-à-dire les œuvres qui sont régies par leur propre structure inhérente, plutôt que par la psychologie sociale, fournissent une réponse¹⁴. «Ils sont connaissance en tant qu'objets non conceptuels. Ceci est la

¹³ Theodor Adorno, «Commitment», *The Essential Frankfurt Reader*, eds Andrew Arato et Eike Gebhart, Oxford, Basil Blackwell, 1978, pp. 300-318; J.-F. Lyotard, «Discussion, or Phrasing 'after Auschwitz'», *The Lyotard Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 360-392.

¹⁴ Alors qu'il parle au sujet du rapport entre l'autorité et les formes non autonomes, Adorno fait remarquer que: «Les journaux et magazines de la droite radicale ne cessent d'attiser l'indignation à l'endroit de ce qui est contre nature, trop intellectuel, morbide et décadent: ils connaissent leur lectorat. Les aperçus de la psychologie sociale sur la personnalité autoritaire leur donnent raison. Les

source de leur grandeur. Ce n'est pas quelque chose dont ils ont à persuader les hommes, parce que ça devrait leur être donné.»¹⁵ Le discours de Lyotard, d'autre part, attire l'attention sur des expressions telles que «nous», «mourir», et «je le décrète» qui, ainsi qu'il l'affirme, ont perdu leur pouvoir en tant que formulations normatives immobilisantes à cause de la destruction de l'autorité légitime ou légitimante. Comment le «nous» pourrait-il être le tout si le SS et le prisonnier n'avaient aucun point commun d'ordre ontologique ou psychologique? Lorsque exprimées sur le plan de l'art, ces expériences devaient s'écarter de la tradition voulant que l'art soit défini en termes de représentation affirmant l'ordre apparent des choses. La dramaturgie de Beckett ou l'Art Informel de Wols, Fautrier, Matthieu et Pollock manifestent des formes dégagées des rigoureuses normes de construction de l'art figuratif d'avant-guerre, et affichent en lieu et place, un caractère changeant et fluide, et dans lequel toute promesse de représentation se voit niée, décomposée, dissoute, déconstruite ou détruite.

3. Les théories et pratiques récemment mises de l'avant par des groupes traditionnellement marginalisés, à savoir les études des féministes, lesbiennes et «gays» ainsi que celles des «minorités» culturelles, s'adonnent à des analyses méticuleuses et systématiques des modes coercitifs et rigoureux de représentation en produisant un espace à partir duquel il soit possible pour le sujet «autre» de parler. Par le recours à diverses stratégies marxistes, sémiologiques, psychanalytiques et poststructuralistes, ils ne cessent de procéder au réexamen des institutions dominantes, tant réelles que symboliques, qui contrôlent, façonnent et reproduisent les structures d'attente narratives et traditionnelles¹⁶. En dépit,

traits fondamentaux de ce type incluent le conformisme, le respect à l'égard d'une façade pétrifiée de l'opinion et de la société, et la résistance aux impulsions qui en troublent l'ordre ou qui évoquent des éléments inhérents à l'inconscient qui ne sauraient être admis». (Adorno, *op. cit.*, p. 103.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶ Voir, par exemple, Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds*, New York, Methuen, 1987; Teresa de Lauretis, «Sexual Indifference and Lesbian Representation», Jill Dolan «'Lesbian' Subjectivity in Realis: Dragging at the Margins of Structure and Ideology», Jeanie Forte, «Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism», *Performing Feminisms*, éd. Sue-Ellen Case, Baltimore, Mar., The John Hopkins University Press, 1990, 17-39, 40-53, 251-269; Sue-Ellen Case,

ainsi que le note (avec détresse) Frederic Jameson, de l'érosion postmoderniste des frontières entre la «haute culture» et la société de consommation, aboutissant à la nostalgie, au pastiche et à l'imitation de styles tombés en désuétude qui parlent «à travers les masques et avec la voix des styles entrés au musée imaginaire»¹⁷, les programmes politiques qui se rejoignent dans ces démarches révisionnistes sont braqués sur l'actuelle organisation de la représentation. Ce qu'il y a d'essentiel en eux, c'est qu'ils mettent en question la capacité de la représentation à contenir le discours du plaisir visuel, du regard, de l'espace narratif, ou de la construction de la différence ou du genre sexuel, voire les deux. Les spectacles de Karen Finley, Holy Hugues, Tim Miller et Bill T. Jones, par exemple, déterminent et déplacent les frontières délimitant les champs culturels institutionnalisés (le familier versus l'étrange, l'hétérosexuel versus l'homosexuel) en retravaillant sur les structures d'attente qui les organisent et les contrôlent. De ce fait, ces artistes produisent simultanément des images de l'autre en tant que construction mentale de l'identité d'un groupe particulier et créent un espace qui s'approprie, déplace et réduit ce qu'il engendre.

Parler à l'intérieur d'une représentation

Le déplacement des frontières de temps et d'espace qui définissent la représentation, la réévaluation de la nature du sujet parlant, de même que le nouveau mode de fonctionnement du sujet ont sans l'ombre d'un doute reconstitué l'*entité* de la représentation. Ils n'en ont toutefois pas entamé les fondements mêmes. Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud et les expériences menées par Tadeusz Kantor dans *Aujourd'hui c'est ma fête* offrent deux exemples de la façon dont pourrait s'effectuer ce processus de pénétration.

Feminism and Theatre, New York, Methuen, 1988; Elin Diamond, «Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'», Janelle Reinelt, «Feminist Theory and the Problem of Performance», *Modern Drama* 32:1 (1989), 48-57, 58-72; Judith Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40:4, 1988: 519-31; Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Mi., UMI Press, 1988.

¹⁷ Frederic Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», *The Anti-Aesthetic*, pp. 111-125.

Dans «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», Derrida fait une lecture perspicace de la déclaration d'Artaud voulant que le théâtre n'ait pas encore commencé d'exister¹⁸. Selon Artaud, le théâtre occidental a été séparé de la force de son essence, éloigné de son essence *affirmative*, de sa *vis affirmativa* par une représentation dans laquelle «la vie se laisse dédoubler et creuser par la négation»¹⁹. L'une des inéluctables conséquences de cette cassure est que le théâtre s'est résigné aux fonctions que lui ont imposées l'ordre extérieur des choses et les modèles successifs de représentation. Les empreintes de la représentation de la culture au sein de laquelle il se situe et tous les efforts déployés par l'avant-garde pour dissoudre la représentation ou la détruire arrivent rarement à modifier l'appareil culturel. Au mieux, les révoltes au plan esthétique prennent la forme d'oppositions dialectiques jusqu'à ce que, comme ce fut le cas avec le constructivisme, le futurisme, le surréalisme, l'art informel et les happenings, la structure dominante absorbe leurs techniques de représentation et invalide leur contenu.

Artaud oppose à ces pratiques le théâtre de la cruauté, envisageant celui-ci comme un site où la destruction complète de la représentation est possible à travers la destruction de la structure d'appartenance. En son lieu et place, le théâtre de la cruauté produit un espace non théologique qui est indépendant et autonome et qui «se doit, pour ressusciter ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la pure parole, d'avec la littérature et tous les autres moyens écrits et fixés»²⁰. L'espace théologique, pour Artaud, est la scène dominée par la parole/*logos* (verbe) et un auteur/créateur qui laisse le spectacle le «représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d'abord par ce qu'ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du 'créateur'»²¹.

¹⁸ Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», dans *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, «Points» n° 100, pp. 341-368.

¹⁹ *Ibid.*, p. 344.

²⁰ *Ibid.*, p. 348.

²¹ *Ibid.*, p. 345.

Dégagé de ces contraintes, le théâtre de la cruauté cessera de représenter un présent connu, mais produira un espace et un commentaire de son cru que ne sauraient comprendre ou s'approprier aucune autorité ou système de conventions externe. La constitution d'un espace fermé de représentation, c'est-à-dire «un espace produit du dedans de soi et non plus organisé à partir d'un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible»²², va laisser libre cours à l'expérience des éléments qu'il circonscrit. Le théâtre d'Artaud est un théâtre politique qui critique et rejette les formes admises au sein d'une culture, rejette le logocentrisme articulé dans et par le langage, et rejette les normes sociales qui contrôlent les individus. Dans le contexte de ces observations, on voit clairement pourquoi, aux yeux d'Artaud, le théâtre non sacré, le théâtre qui privilégie la parole, le théâtre abstrait, le théâtre de l'aliénation, le théâtre non politique et le théâtre idéologique étaient perçus comme étrangers à l'idée d'autoreprésentation dans son théâtre de la cruauté.

Alors que le discours d'Artaud est essentiellement un exposé théorique sur le mode de fonctionnement de la représentation, celui de Tadeusz Kantor dans *Aujourd'hui c'est ma fête* offre un exemple visuel de ce que veut dire: parler à l'intérieur d'une représentation. Il convient de faire remarquer ici que, même s'il y a incompatibilité entre leurs systèmes philosophiques, puisque le projet d'Artaud visait à rétablir une essence affirmative permettant l'accès à une vie avant et après la mort du théâtre occidental, tandis que le théâtre de Kantor s'appuyait fermement sur le concept d'objets brutalement arrachés à la réalité, l'un et l'autre cherchaient à mettre un terme à la représentation traditionnelle.

Dans les expériences théâtrales menées par Kantor entre les années 1944 et 1973, une salle détruite par un bombardement, un café, une garde-robe, un hospice ou encore un vestiaire constituaient des espaces qu'on ne pouvait définir

²² *Ibid.*, p. 349.

à l'aide d'une quelconque hiérarchie externe²³. C'est à l'intérieur des frontières de ces espaces non représentatifs que Kantor mena ses expériences avec l'*autonome*, l'*informel*, le *zéro*, le *happening*, et l'*impossible*²⁴. Chacun d'eux remettait en question l'idée traditionnelle de la représentation et de l'interprétation en insistant pour que le théâtre soit envisagé comme un lieu produisant son propre espace où était mise à exécution la vision de l'artiste sempiternellement présent. Ces processus tendant à déprécier la valeur de la réalité furent poussés plus avant dans *la Classe morte* (1975), une pièce où deux cordes servaient à séparer l'auditoire de l'espace de représentation, ou pour utiliser la terminologie de Kantor, à séparer le monde des vivants de celui des morts. *Wielopole Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes* (1985), et *Je ne reviendrai jamais* (1988), sont autant de pièces qui ont exploré les conséquences d'actions scéniques enfermées en elles-mêmes et dans le souvenir de celui qui tient le discours. La pièce de 1990 intitulée *Aujourd'hui c'est ma fête* est un compendium par excellence de ces processus²⁵.

²³ La pratique de présenter des spectacles ailleurs que dans les édifices destinés au théâtre a été amorcée par Kantor dès 1944. *Le Retour d'Ulysse*, par exemple, fut montée dans une salle qui avait été bombardée. «C'était la guerre, et il y avait des milliers de salles dans le même état. Elles offraient toutes le même spectacle: des briques mises à nu se faisaient jour derrière une couche de peinture, des plâtras se détachaient du plafond, il manquait des lattes au plancher, des colis abandonnés gisaient sous la poussière, des débris épars jonchaient le sol» (Tadeusz Kantor, «The Infamous Transition from the World of the Dead into the World of the Living», *The Drama Review* T111, Automne 1986, 166-170, 168).

Le rapport entre la réalité et la représentation théâtrale peut s'expliquer à la lumière des commentaires de Kantor concernant les événements de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi qu'il le faisait remarquer dans la «Leçon n° 1» des *Leçons de Milan*, «le recours à tous ces objets détruits par la guerre manifestait la colère d'un humain qui se voyait traquer par d'autres bêtes humaines. Il nous restait à peine la force de nous raccrocher à la chose la plus rapprochée, L'OBJET RÉEL, et de lui donner le nom d'oeuvre d'art» (Kantor, «Leçon n° 1», *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1990).

²⁴ Voir *The Drama Review*, 115-136, pour les textes de ces manifestes.

²⁵ Pour une discussion des expériences théâtrales de Tadeusz Kantor et de ses écrits théoriques, voir mon ouvrage *Tadeusz Kantor's Theatre: A Journey Through Other Spaces* à paraître aux Presses de l'University de Californie.

Dans les notes concernant la mise en scène, Kantor faisait observer que:

L'action se déroule sur scène.

Une action réelle. Admettons qu'il en soit ainsi.

J'ai décidé d'emménager sur scène et d'y vivre [...]

J'ai souvent imaginé ma chambre dans un théâtre,

à l'intérieur d'un théâtre,

sur une scène plutôt que dans un hôtel.

Alors ma pauvre chambre d'imagination, comme je l'appelle,
est placée sur scène.

Il m'incombe de l'aménager.

Elle ne doit pas ressembler à une chambre au théâtre.

Je vais rassembler sur scène, dans cette chambre qui est la mienne,
tous les objets

comme si j'avais réellement décidé de *vivre ici*²⁶.

La scène, une simple plate-forme, était remplie d'objets et de gens reliés à la vie artistique de Kantor. En haut, au centre, se trouvait un cadre vide. Le cadre côté cour était occupé par le double de Kantor, à savoir l'Autoportrait, représenté assis sur une chaise. Le cadre côté jardin était vide. Un emballage (des figures humaines enveloppées dans des sacs) était posé sur le sol entre les trois cadres. En bas à gauche il y avait une chaise, une table avec une vieille lampe, un livre attaqué par la moisissure, une vieille photo, une feuille de papier détachée, et un lit de fer sur lequel gisait l'Ombre du propriétaire. En bas, côté cour, se trouvaient un vieux four muni d'une cheminée ainsi qu'un lavabo rempli de vaisselle.

Le silence sur la scène fut rompu par la voix de Kantor sortant d'un haut-parleur. «À nouveau je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais à l'avant-scène. En face de moi, il y a l'auditoi-

²⁶ Kantor, «Ma chambre», «notes dans le programme d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, Milan, C.R.T. Artificio, 1990, p. 6.

re...»²⁷ Pendant que se poursuivait la lecture du monologue, une silhouette ressemblant à l'Infante Marguerite de Vélasquez en robe de dentelle noire entra dans le cadre côté jardin. Au même moment, le double s'anima et se mit à répéter les mots du monologue en imitant les gestes de Kantor. Puis il se mit à lire le monologue. La voix de Kantor l'interrompt, et finalement prit le relais pour conter l'histoire d'une rencontre qui avait eu lieu au sous-sol du Cricoteka, le théâtre de Kantor à Cracovie: «Laissez-moi vous raconter l'incident qui m'est arrivé.» La voix émanant du haut-parleur s'arrêta brusquement. Le double perdit soudain l'équilibre et chuta hors de l'espace encadré dans l'espace de représentation. Il s'approcha de la table, toucha la chaise maintenant vide de Kantor, alluma la lampe, prit un morceau de papier posé sur la table, et se mit à lire: «À nouveau, je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur scène, mais au seuil. En face de moi, il y a l'auditoire — vous, Mesdames et messieurs — c'est-à-dire, conformément à mon vocabulaire, LA RÉALITÉ. Derrière moi se trouve la scène, c'est-à-dire L'ILLUSION, LA FICTION. Je ne penche vers aucun des deux côtés. Je tourne la tête dans un sens, puis dans l'autre. Un superbe résumé de ma théorie.» «Laissez-moi vous raconter l'incident qui m'est arrivé. Cela s'est passé un samedi.» La voix enregistrée de Kantor fit une pause, répéta la dernière phrase et poursuivit l'histoire.

Pendant que la voix reprenait le récit de la rencontre de Kantor avec une pauvre fille au Cricoteka, les portes derrière le cadre central s'ouvrirent et la Pauvre Fille entra, suivie d'autres interprètes (la mère, le père, le prêtre, l'oncle Stasio):

Depuis les sombres recoins
comme jaillis des abîmes de l'enfer,
commencèrent à surgir
des gens, qui étaient morts depuis longtemps,
et les souvenirs d'événements

²⁷ Toutes les citations sont tirées du texte inédit d'*Aujourd'hui c'est ma fête*.

qui, comme dans un rêve,
n'avaient pas d'explication²⁸.

La Pauvre Fille se dirigea vers le cadre où se trouvait l'Infante, la força à sortir, prit sa place et imita sa posture. Ses actions étaient accompagnées par des éclats de rire de la famille. L'Autoportrait quitta son cadre pour aller reconduire l'Infante à son tableau. «C'est mon Infante Marguerite: la mienne», annonça-t-il avant de réintégrer sa propre toile.

La Pauvre Fille s'approcha du cadre central derrière lequel la famille était maintenant assise. Une femme de ménage arrivée à l'improviste et s'adressant d'abord à la chaise vide, puis à l'Autoportrait, lança: «Aujourd'hui, c'est votre fête. C'est votre anniversaire aujourd'hui. Vous avez 75 ans. Mais, il n'y a pas de table.» Elle quitta pour aller chercher un panneau de bois qu'elle plaça sur des tréteaux derrière le cadre du tableau de la famille. La Pauvre Fille répéta son texte. Le double s'approcha de la photo placée sur la table. C'était sa photo d'anniversaire. Pour compléter l'image qui y était représentée, il se joignit au groupe derrière le cadre.

La cérémonie d'anniversaire fut interrompue par l'irruption d'un camelot qui annonça le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Les mains se tendirent hors de l'emballage pour attraper les journaux volant dans les airs. «Ma pauvre chambre d'imagination devient un champ de bataille. La guerre détruit la photographie et l'illusion. Elle entre en coup de vent dans la chambre et vient tout chambouler.» Disparurent la guerre et ses mécanismes. La chambre de Kantor fut réaménagée pour accueillir d'autres «images» (Jarema et Stern, artistes polonais d'avant-garde), pour être aussitôt envahie et détruite à nouveau par des politiciens, des généraux, des soldats et leur arsenal de pouvoir et de guerre. L'Autoportrait jeta un regard circulaire: «Ma pauvre chambre d'imagination. Mon foyer. Mon chez-moi sur scène qui, à l'instar d'une forteresse, se défend contre les attaques de la foule, contre les gouvernements, contre la politique,

²⁸ Tadeusz Kantor, *Ô douce nuit: les classes d'Avignon*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1991.

contre toute introduction non autorisée, contre l'ignorance, contre la vulgarité et la stupidité. Pour armes, j'ai *mon imagination, mes souvenirs d'enfance, ma pauvreté, ma solitude, et la mort aux aguets là-bas*, ainsi qu'une grande actrice qui se trouve être sa rivale: *l'amour.*»

Après le cauchemar, l'Ombre et la Femme de ménage essayèrent de remettre en place la chambre/auberge d'imagination/souvenir. Ils virent interrompre leurs efforts par l'arrivée de quatre soldats du N.K.V.D. qui retirèrent l'Autoportrait de son cadre pour l'enfoncer dans le cadre central. Après avoir mutilé l'Autoportrait, ils l'abandonnèrent gisant sur le plancher. La Femme de ménage poussa de côté le cadre central vide. Une fois qu'il fut retiré se fit jour un espace différent comportant une porte en bois. Pendant qu'était jouée «La Belle Hélène» d'Offenbach, les fossoyeurs de la pièce *Je ne reviendrai jamais* apportèrent les crucifix de la pièce *Qu'ils crèvent, les artistes*. Ils éparpillèrent les crucifix partout dans la chambre. La Pauvre Fille réapparut; derrière elle se trouvaient des engins bactériologiques, des monuments et machines de guerre et de mort, ainsi que des généraux enfermés dans des cages de cirque. On entendit jouer la *Symphonie héroïque* (2^e mouvement) de Beethoven. On vit paraître de derrière les portes un cortège funèbre que dirigeait un prêtre brandissant un crucifix. L'Autoportrait, le père, son double et l'oncle Stasio portaient sur leurs épaules un panneau de bois/table/cercueil. Suivait la mère. Le panneau fut posé sur des tréteaux face à l'auditoire. Vinrent s'asseoir autour les membres de la famille comme s'ils participaient à la Dernière Cène. L'Autoportrait se leva: «À nouveau, je suis sur scène. Jamais probablement je n'expliquerai pleinement ce phénomène aussi bien à vous qu'à moi-même. Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais sur l'avant-scène.» Une musique de Haydn vint noyer ses paroles. Éclatèrent un désordre et un chaos universels. La musique s'arrêta soudainement. Toute chose et tout être restèrent figés dans un geste ultime....

Considéré dans le contexte des expériences qu'il mena après les années 1975, *Aujourd'hui c'est ma fête* marque un tournant dans la manière dont Kantor aborde le rapport entre les souvenirs immatériels et les processus servant à les représenter. Alors que *la Classe morte*, *Wielopole Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes* et *Je ne reviendrai jamais* introduisaient des espaces de représentation qui

ou bien existaient au-delà du temps, ou étaient les pendants d'espaces réels, transformés dans une quelconque direction, ou avaient leur propre cohérence et existaient par eux-mêmes, la dernière mise en scène démantèle ces espaces et en démonte les formes stylistiques²⁹. Elle y parvient en disposant sur la scène quatre cadres qui articulent et décomposent l'illusion aussi bien transcendante que sensorielle. Entre la salle et l'espace de représentation, il y a une place fixe assignée à Kantor lui-même. Eût-il été vivant, il se serait assis sur une chaise et aurait assumé la fonction de porteur du discours projetant les invisibles traces de ses souvenirs sur les événements se déroulant sur scène tout en y participant. Maintenant, son seul fantôme se déplace à l'intérieur de ce cadre dont la voix de Kantor sortant d'un haut-parleur rappelle à l'auditoire les limites: «À nouveau, je suis sur scène. [...] Pour être précis, je ne suis pas sur la scène, mais sur l'avant-scène.» Les deuxième, troisième et quatrième cadres sont concrets et visibles. Côté cour, il y a un cadre contenant l'Autoportrait, au centre, en haut, un cadre contenant les Portes de la mort, de derrière lesquelles différents personnages vont surgir et, côté jardin, un cadre contenant l'Infante. Chacun de ces cadres a sa propre histoire. Toujours présent sur scène au cours de ses spectacles, l'Autoportrait est un singulier miroir dans lequel l'image de Kantor, comme l'image de Philippe IV dans les *Ménines* de Vélasquez, usurpe la place du sujet privilégié de la représentation en gommant les objets disposés dans l'espace de représentation³⁰. Le cadre contenant les Portes de la mort (ou, pour

²⁹ De la même manière, l'*Impossible Theatre* de Kantor mettait en question la production de l'espace physique et le système autoréférentiel du happening. Peu satisfait du happening, Kantor en rejetait les principes dans son *Impossible Theatre*. Même si les huit scènes de l'*Impossible Theatre* (1969) conservaient la structure du happening, elles ne se déroulaient dans aucun espace de représentation. Les acteurs, un groupe d'«errants éternels», étaient en route vers des lieux dont les fonctions se définissaient en rapport soit à leur nature, soit à un trait de civilisation. À l'occasion de leur passage dans ces lieux, les interprètes présentaient des scènes tirées de la pièce *le Petit Manoir* de Witkiewicz. Ainsi que le faisait observer Kantor, son objectif en montant huit différentes scènes de la pièce était de créer des intrigues scéniques qui ne pouvaient se développer dans une quelconque direction du fait qu'elles étaient séparées dans le temps et dans l'espace, et que cela rendait impossible pour les spectateurs d'interpréter la pièce dans son ensemble.

³⁰ Voir mon article «La mémoire de Tadeusz Kantor: création dans l'espace virtuel», dans *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, éd. Georges Banu, Paris, Actes Sud/Papiers, 1990, pp. 78-91.

être plus précis, le vide entre le cadre et la porte) est un lieu où l'échange entre le «moi» et les «autres» est intervenu depuis *la Classe morte*, alors que l'Infante, dans sa robe de dentelle noire recouvrant un corsage à fanons de baleine, est une représentation visuelle de l'essai de Kantor en 1962 au sujet de deux versions de son tableau *l'Infante Marguerite*³¹.

Comme le font voir cependant les événements qui se passent sur scène, ces cadres ne sont pas entièrement stables et refermés sur eux-mêmes. Ils ne produisent pas non plus leurs propres représentations et commentaires ainsi qu'il était prévu dans la théorie artaudienne du confinement de la représentation dans un espace non théologique. On peut plutôt les voir comme des ouvertures dans un discours qui existe en tant que champ ouvert se situant à l'extérieur et au-delà de l'histoire présentée sur scène, un théâtre autonome, ou l'autobiographie de Kantor. Rappelez-vous, par exemple, les moments où l'Autoportrait n'en peut

³¹ Dans son essai intitulé *l'Infante Marguerite*, Kantor faisait observer que
 «[...] les Infantes de Vélasquez
 à la manière de reliques
 ou de saintes vierges
 avec leurs artificielles têtes de mortes
 à chevelure humaine,
 sont vêtues de manteaux réels très ornés [...]
 elles sont sans défense
 humiliées
 et exposent sans pudeur leur totale indifférence [...] au regard du public» (Deuxième version).
 «[...] la toile, qui possède l'aptitude à créer la nécessaire illusion, est mal recouverte de peinture [...] un canevas gris de qualité inférieure [...] un portrait comportant lui-même deux parties séparées qui furent ultérieurement jointes l'une à l'autre au moyen de charnières en fer.
 Le tableau peut être replié comme une malle [...].
 Peut-être a-t-il été fait ainsi pour des motifs d'ordre pratique afin de faciliter le transport et l'exposition de l'Infante, la curiosité du panoptique errant [...].
 Un vieux sac postal de facteur remplaçait la célèbre robe de l'Infante qui, telle une chasuble, était déployée sur le corsage à fanons de baleine [...].»

(Kantor, *Infantka Margarita [l'Infante Marguerite]*, manuscrit inédit, 1962, n.p.)

plus de rester confiné à l'intérieur de son cadre et tombe dans l'espace de représentation, ou encore l'Infante qui, lorsqu'elle est tournée en ridicule par la Pauvre Fille et Maria Jarema, quitte son cadre et prend part à l'action en cours sur scène, ou encore, depuis l'arrière des Portes de la mort, l'intrusion de «gens qui étaient morts depuis longtemps, les souvenirs d'événements qui, comme dans un rêve, n'avaient pas d'explication.» Une fois que les personnages et les événements ont surgi dans l'espace de cet *autre* discours, les cadres, bien qu'ils soient toujours présents, restent vides. Parallèlement à l'effacement temporaire du contenu des cadres, les narrations représentées par ceux-ci cessent de servir de lien et, par voie de conséquence, les *personnages* peuvent intervenir dans des échanges qui mettent au jour les traces de leurs représentations passées. Plus important encore,

L'explication de l'«illusion» vous est offerte dans le présent, au sens que l'*illusion* est reflétée; et il y a toujours une explication partielle qui doit être à jamais renouvelée, prolongée, raccomodée; son importance tient plus aux pressions qu'elle exerce sur le texte général qu'à une quelconque *vérité* qu'elle est censée révéler, qu'à sa transmission d'information ou de déformation³².

L'Autoportrait, l'Infante et les gens/souvenirs ne se bornent pas à conter simplement leur propre histoire, pas plus qu'il n'y ait «quelque vérité (qu'ils sont) censés mettre au jour»; ce qu'ils font plutôt consiste à mettre au jour et tracer la topographie de cet *autre* discours.

L'*autre* discours dans le théâtre de Kantor est un espace *athéologique* de représentation qui, à la différence de l'espace *non théologique* d'Artaud, se produit lui-même et son propre commentaire sans jamais sublimer sa forme et sa configuration, comme en témoigne l'échange liminaire entre la voix enregistrée de Kantor et l'Autoportrait. L'*autre* discours est analogue à la définition que donne Platon des espaces en cause dans la construction d'un objet:

³² Derrida, cité d'après la version «The Apparatus or Frame», *Dissemination*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 296-300, 299.

[...] il faut reconnaître qu'il y a d'abord la forme immuable qui n'est pas née et qui ne périra pas, qui ne reçoit en elle rien d'étranger, et qui n'entre pas elle-même dans quelque autre chose, qui est invisible et insaisissable à tous les sens et qu'il appartient à la pensée seule de contempler. Il y a une seconde espèce, qui a le même nom que la première et qui lui ressemble, mais qui tombe sous les sens, qui est engendrée, toujours en mouvement, qui naît dans un lieu déterminé pour le quitter ensuite et périr, et qui est saisissable par l'opinion jointe à la sensation. Enfin il y a toujours une troisième espèce, celle du lieu, qui n'admet pas de destruction et qui fournit une place à tous les objets qui naissent. Elle n'est elle-même perceptible que par un raisonnement bâtarde où n'entre pas la sensation; c'est à peine si l'on peut y croire. Nous l'entrevoyons comme dans un songe, en nous disant qu'il faut nécessairement que tout ce qui est soit quelque part, dans un lieu déterminé, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre ni en quelque lieu sous le ciel n'est rien. À cause de cet état de rêve, nous sommes incapables à l'état de veille de faire toutes ces distinctions et d'autres du même genre, même à l'égard de la nature éveillée et vraiment existante, et ainsi d'exprimer ce qui est vrai, à savoir que l'image, parce que cela même en vue de quoi elle est façonnée ne lui appartient pas et qu'elle est comme le fantôme toujours changeant d'une autre chose, doit, pour cette raison, naître dans autre chose et s'attacher ainsi en quelque manière à l'existence, sous peine de n'être rien du tout, tandis que l'être réel peut compter sur le secours du raisonnement exact et vrai, lequel établit que, tant que les deux choses sont différentes, aucune des deux ne pouvant naître dans l'autre, elles ne deviendront pas à la fois une seule et même chose et deux choses³³.

Le troisième espace est la *khora* platonicienne, qui n'est ni l'espace du porteur du discours ni l'espace d'une représentation sensible/physique, c'est-à-dire qu'il ne relève ni de Kantor ni des objets de sa création (les récits encadrés). Dans le même temps, il le «contient tout entier», et il rend possible la mise en place de la représentation. Il n'est pas un médiateur entre des oppositions dialectiques. Il

³³ Platon, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier, [1938], t. V, pp. 487-488 (# 52 a-c).

n'est pas un réceptacle passif dans lequel Kantor pourrait jeter formes et objets³⁴, pas plus qu'il ne s'agit d'un intérieur spatial modelé par ses objets³⁵.

Comme le fait observer Eisenman, le troisième espace platonicien est «pareil au sable sur la plage: il n'est pas un objet ou un lieu, mais à peine un registre du va-et-vient de l'eau, qui laisse des traces de marée haute et enregistre des empreintes — érosions — au passage de chacune des vagues successives qui se retirent à marée basse³⁶. Dans la pièce *Aujourd'hui c'est ma fête*, l'espace entre les quatre cadres est le lieu/absence de lieu qui enregistre les quatre faces/cadres de représentation. N'étant ni lieu ni absence de lieu, la *khora* ne crée et ne produit rien, même pas un événement, puisque un acte établirait un ordre, consoliderait une forme, ou comporterait une promesse. Il se trouve plutôt qu'un ordre, une forme ou une promesse ne peuvent être introduits, façonnés ou accomplis qu'à l'intérieur des limites inhérentes aux *cadres*. Ainsi donc, par exemple, l'espace à deux dimensions de l'Autoportrait est activé par la voix de Kantor, de la même manière la Pauvre Fille pousse et déloge l'Infante, de même l'Infante, lorsqu'elle fait l'objet des critiques de la Pauvre Fille et de la famille, est reconduite à son cadre par l'Autoportrait avant que ce dernier réintègre le sien, ainsi l'Autoportrait joint-il le groupe assis derrière le cadre central pour la «cérémonie d'anniversaire», pour s'en retourner à son tableau lorsque la

³⁴ Il convient de noter que, dans *la Classe morte*, *Wielopole Wielopole* et *Qu'ils crèvent les artistes*, une interprétation de la représentation avait sa source dans la tension entre le Soi (Kantor) et les acteurs (ses souvenirs). Mettre les acteurs en mouvement, les corriger, les arrêter relevait de Kantor. Ce que les spectateurs voyaient était la décomposition et la recomposition de tranches de sa vie qui étaient rendues visibles par le truchement des interprètes.

³⁵ Dans *Je ne reviendrai jamais*, Kantor pénétrait dans l'espace de représentation et participait aux intrigues qui se déroulaient dans l'espace de représentation. Il cessait d'être le créateur de sa *chambre d'imagination*. En lieu et place, il était l'un des protagonistes des événements joués par les comédiens.

³⁶ Peter Eisenman, «Guardiola House, Santa Maria del Mar», *Deconstruction*, eds Andreas Papadakis, Catherine Cooke et Andrew Benjamin, London, Academy Group, 1989, pp. 163-166, 163. Pour une analyse critique de la *khora* platonicienne, voir Jacques Derrida, «How to Avoid Speaking», *Languages of the Unsayable*, éd. Sanford Budick et Wolfgang Iser, New York, Columbia University Press, 1989, pp.3-70.

«chambre d'imagination» est envahie par la guerre et ses mécanismes de destruction.

Au fil du déroulement d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, la *khora* est devenue le point de convergence du discours où diverses *entités* de représentation étaient rassemblées avant d'être dispersées et de regagner leurs cadres respectifs. Chaque fois que ceci se produisait, une image dont les conditions d'existence se retrouvaient soudainement à l'extérieur et au delà de tout contrôle de l'*entité* de représentation, prenait vie pour réclamer un certain degré de réalité. Rien ne saurait mieux résumer cette idée que la scène finale. Lorsqu'après l'exécution, la Femme de ménage et l'Ombre repoussent le cadre central dans sa toile de fond avec les Portes de la mort, il ne subsiste plus aucun vide entre le cadre et les portes. Bien que l'espace soit rempli d'objets et de personnages tirés d'autres productions de Kantor, tous entremêlés, et bien que les interprètes répètent des mots et phrases tirés d'autres pièces, leur irrépressible chaos est réduit au silence par l'Autoportrait imitant le geste bien connu de finitude de Kantor. Il n'y a plus de possibilité pour le *négatif vivant* de devenir un narratif *encadré*; il ne peut être qu'un registre des empreintes et des érosions des «vagues successives se retirant à marée basse» — un discours sur la *manière* selon laquelle une représentation peut être ou ne pas être connue.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Joachim Fiebach

Médias audiovisuels et théâtre

On ne pourrait nier que, selon les audacieuses assertions de McLuhan, les médias audio-visuels, en particulier les médias électroniques, ont constitué un facteur, sinon le facteur d'importance majeure dans la globalisation des expériences et/ou des événements locaux. Ainsi le monde semble être devenu, si l'on peut parler en métaphore, un immense village. Mais il est tout aussi évident, et c'est souvent une expérience passablement pénible dans l'étude critique des réalités modernes, que les médias eux-mêmes constituent en grande partie les «messages» que l'on s'attend à les voir véhiculer, en même temps qu'une puissante forme de «massage» (Fiori/McLuhan 1967) qui nous passe tous à tabac sans relâche, du moins dans bon nombre de pays, depuis l'avènement de la télévision par câble.

Le théâtre en tant que forme d'art, quels qu'en soient le rôle et les structures spécifiques dans les cultures contemporaines, a été dramatiquement marqué par cette évolution depuis le début du siècle. Son impact le plus visible demeure, par exemple, la «filmicisation» de sa structure de représentation ou de dramaturgie, voire les deux. Les conceptions et pratiques d'avant-garde des années 20, avec Meyerhold, Piscator, Eisenstein et les artistes du Bauhaus, furent les premières tentatives historiques d'intégrer, en l'occurrence, le film et la radio dans le spectacle et de structurer les mises en scène suivant l'espace-temps cinématographique, le montage filmique et la simultanéité. Mais les caractéristiques structurales des moyens de communication modernes, telles l'accélération exponentielle de la vitesse à classer et à définir toutes les activités de communication, postulaient les nouveaux types de dramaturgie et de composition scénique qui caractérisaient déjà les mises en scène de Reinhardt dans la première décennie

du présent siècle. Puis ils devinrent la norme pour la conception futuriste de la dramaturgie et des structures de représentation en général. Le premier manifeste du futurisme italien en 1913, qui prit pour modèle le spectacle de variétés ou la revue, pourrait être considéré comme le premier scénario écrit de vidéo clip. Parlant de spectacles assimilés à des collages, il visait à mélanger à une créativité raffinée et avant-gardiste ainsi qu'à une inventivité artistique un engagement déclaré, ouvert, ostentatoire vis-à-vis de la commercialisation:

Parce que, et ne l'oubliez pas, nous les futuristes sommes de jeunes ARTILLEURS À L'AFFÛT, ainsi que nous l'avons proclamé dans notre manifeste. Assassignons le clair de lune, feu! + feu! + feu! sur le clair de lune et les firmaments surannés guerre chaque nuit grandes cités à faire flamboyer avec enseignes électriques. Immense visage noir (30 mètres de haut + hauteur du bâtiment 150 mètres = 180 mètres) allume éteint allume éteint œil d'or haut de trois mètres. FUMEZ FUMEZ LES MANOLI, FUMEZ LES CIGARETTES MANOLI femme en chemisier (50 mètres + 120 mètres du bâtiment = 170 mètres) étirement détente mousse bleu lilas rosée de lumière électrique dans un verre de champagne...¹

La conception de performance futuriste anticipait le mariage des arts et de la commercialisation ou l'esthétisation des produits dans la publicité. Et la dramaturgie futuriste était conçue pour embrasser sur une grande échelle la technologisation moderne ou, métaphoriquement parlant, le mariage du théâtre et de la machine. Ainsi en fut-il de la tentative de Meyerhold de mécaniser ou «tayloriser» la façon de jouer. Ses expériences en biomécanique étaient conçues pour modeler le corps en représentation en empruntant la méthode mise au point par Taylor pour aligner le comportement des travailleurs, c'est-à-dire les mouvements du corps humain, sur le «fonctionnement» des machines industrielles et des chaînes de montage des nouvelles usines. L'impact profond que cette nouvelle phase de la révolution industrielle et des communications allait exercer sur toutes les sphères de la vie s'est manifesté relativement tôt dans le domaine des arts de la scène. Les tentatives des futuristes aussi bien que celles de

¹ M. Kirby, *Futurist performance*, New York 1971, p. 185.

Meyerhold pour marier homme et machine dans les structures théâtrales démontrèrent encore un autre changement structurel fondamental: les nouveaux médias non seulement audio-visuels communiquent des événements ou des images d'une localité sur une échelle globale à une vitesse toujours accélérée et en viennent ainsi à rapprocher et souder les antipodes en quelques secondes — mais ils constituent un élément essentiel de la technologisation globale de la communication et, quant à cela, du monde vivant en général. Ils sont à la fois facteurs et symboles du processus primordial de morcellement, de particularisation, de séparation et de compartimentation des rapports des particuliers et des groupes sociaux, c'est-à-dire du corps humain vivant, les mettant en communication uniquement au moyen d'appareils techniques, c'est-à-dire anonymes, et conséquemment d'images «fictives» générées par des machines et des processus électroniques, électriques ou chimiques.

Considérée sous cet angle, la vision qu'avait McLuhan des sociétés modernes comme étant en train de se donner des liens ou des structures de village (global) revêt les apparences d'une naïve utopie, d'un mythe moderne joliment échafaudé mais trompeur. Les systèmes modernes de communication fonctionnent justement de façon tout à fait opposée à celle qui avait ou qui a cours dans les sociétés villageoises dont la caractéristique essentielle est la communication orale, qui se fait face à face ou par contact corporel. L'individu, l'œil à l'affût, les sens en général sont aujourd'hui constamment confrontés à des machines, à des environnements technicisés et par conséquent anonymes ou «désincarnés». L'expérience de l'entité physique de l'autre corps est médiatisée principalement par le biais d'un environnement technicisé, inorganique, désincarné, personnifié par la machine, les gadgets mécaniques et électroniques qui vous excluent, vous encadrent et vous submergent dans leurs images et leurs sons.

Pour avoir une idée de ce type de communication, il suffit d'observer la façon dont on peut, en Amérique du Nord, aborder les arts et, par conséquent, les formes d'art décrites plus haut. Réfléchissant sur les possibilités du théâtre et sur la position qu'il occupe en tant qu'art, Birringer fait observer ce qui suit à propos de la situation qui prévaut à Dallas, au Texas:

Il est certain que Dallas échappe non seulement à la notion du foyer, du chez-nous, mais encore à l'expérience visuelle qu'on puisse en avoir. Personne ne prétend qu'il existe ici une communauté, un centre saisissable ou une identité auxquels s'accrocher, ou une base significative permettant d'établir quelque rapport de la partie au tout. Le «métroplex» est une structure éparpillée autour de l'aéroport international de Dallas/Fort Worth en une sorte d'aménagement expérimental. Il n'y a pas de piéton dans ce paysage informe dépourvu de frontières ou de panoramas; les trottoirs oubliés sont remplacés par des panneaux d'affichage et des images encadrant les autoroutes à la manière d'écrans géants. Les images ne réfèrent pas à la ville ni à ses bâtiments; elles ne font que clignoter ou disparaître, plus ou moins rapidement selon la vitesse de croisière de votre voiture. Les gens sont reliés les uns aux autres par des répondeurs téléphoniques et des routes, et encore ces dernières sont peu fiables. Une amie qui y a vécu quinze ans arrive encore à s'y perdre régulièrement et doit consulter une carte routière pour rentrer chez elle. Mais la carte n'est pas le territoire. On apprend à y vivre hors de toute notion de lieu habité, sous un ciel infiniment vaste, miroir d'un paysage sans relief et sans mémoire².

Ainsi donc parcellisé ou atomisé et absorbé par l'incontournable technologisation du monde vivant, le corps ou, en ce cas-ci, les sens sont encerclés, passés à tabac et virtuellement enveloppés dans un flot continu de signes et d'images. L'individu apparaît comme submergé dans un tourbillon d'images déchaînées, engagées dans une course folle. Il semble ne plus y avoir de point d'ancrage en terrain solide, plus d'horizon, plus d'espace bien défini à partir duquel on puisse percevoir, évaluer et comprendre les réalités, plus de base sur laquelle on puisse commencer à fonder une perspective individuelle spécifique par rapport aux choses (le monde), plus de point de référence et, à proprement parler, plus de point de vue auquel rattacher les images en circulation ou, pour utiliser le terme de Baudrillard, la nouvelle hyperréalité que constitue le flot sans fin de signes sans points de référence.

² J. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, p. 27.

L'état de choses contemporain pourrait conséquemment être perçu comme un monde dans lequel la réalité et son image ou reflet, la fiction et la vie, l'image et sa présentation et/ou sa représentation ont implosé l'une dans l'autre ou ont entièrement disparu dans l'interminable masse flottante des signifiants, ou selon l'expression même de Baudrillard, dans le flot des simulacres et des simulations. La réalité en tant que «mode d'existence» distinct semble donc avoir disparu, ou du moins tel est l'état des choses auquel nous devons être confrontés comme étant le monde nouveau des hyperréalités. Baudrillard écrivait, en 1981:

Du même ordre que l'impossibilité de retrouver un niveau absolu du réel est l'impossibilité de mettre en scène l'illusion. L'illusion n'est plus possible, parce que le réel n'est plus possible. C'est tout le problème politique de la parodie, de l'hypersimulation ou simulation offensive, qui est posé³.

Et de la même façon qu'il est impossible de redécouvrir un niveau absolu du réel, il est également impossible de mettre en scène une illusion. L'illusion n'est désormais plus possible parce que le réel n'est plus possible. Comme l'écrit Baudrillard:

Le medium seul fait événement — et ceci quels que soient les contenus, conformes ou subversifs. [...] il n'y a pas seulement implosion du message dans le medium, il y a, dans le même mouvement, implosion du medium lui-même dans le réel, implosion *du medium et du réel*, dans une sorte de nébuleuse hyperréelle, où même la définition et l'action distincte du medium ne sont plus repérables [...].

Un seul *modèle*, dont l'efficace est *immédiat*, génère à la fois le message, le médium et le «réel» [...].

Il n'y a plus de media au sens littéral du terme (je parle surtout des media électroniques de masse) — c'est-à-dire d'instance médiatrice d'une réalité à une autre, d'un état du réel à un autre. Ni dans les contenus ni dans la forme. C'est ce que signifie rigoureusement l'implosion. Absorption des pôles l'un dans l'autre, court-circuit entre les pôles de tout système différentiel de sens,

³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 36.

écrasement des termes et des oppositions distinctes, dont celle du médium et du réel — donc impossibilité de toute médiation, de toute intervention dialectique entre les deux ou de l'un à l'autre⁴.

Et dans un contexte différent: «En fait, tout ce processus ne peut s'entendre pour nous que sous forme négative: plus rien ne sépare un pôle de l'autre... C'est là où la situation commence»⁵.

Pour Paul Virilio, le corps — et tout matériau, toute matière en général — est de plus en plus en voie de se dématérialiser et d'être désincarné ou rendu abstrait par d'ahurissants processus d'évanescence, dans une «esthétique de la disparition»⁶. La télévision a donc été assimilée à une sorte de médium domestique ou privé qui isole le téléspectateur, opère chez l'individu un repli sur soi et le confine à son minuscule espace (maison, logement). Face à la machine et le regard rivé à une imagerie générée électroniquement, il se trouve coupé physiquement et socialement du monde extérieur. Selon John Ellis, le téléspectateur est «dans une position d'isolement». L'absence de participation aux événements sélectionnés par la télévision «est accentuée par le voyeurisme propre à la télévision elle-même». La démarcation de la télévision

par rapport aux événements qu'elle observe devient l'isolement du téléspectateur ou son blindage à leur égard [...]. Le téléspectateur est ainsi un observateur qui voit confirmer le fait qu'il est isolé, blindé même par rapport aux événements d'un monde extérieur qui se définit en opposition au cadre domestique et familier à l'intérieur duquel est présumée intervenir la télévision⁷.

Ainsi donc la télévision devient-elle un médium paradoxal pour ce qui est de sa capacité à communiquer avec les masses, c'est-à-dire à les sensibiliser à la notion du domaine public et à s'en faire l'instance médiatrice.

⁴ *Ibid.*, pp. 125-127.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ P. Virilio: *Esthétique de la disparition*, Paris, Baland, 1980.

⁷ J. Ellis: *Visible Fictions*, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 166-167.

Pas étonnant alors que les fonctions et structures du théâtre, et cela s'entend de la communication face à face aussi bien que de toutes les représentations culturelles en direct, aient dramatiquement changé, sans égard à leurs traditions, antécédents et contextes culturels. Dans les pays germanophones, où les arts de la scène ont constitué un capital de l'expression des préoccupations publiques et culturelles depuis le XVIII^e siècle, principalement dans toute l'Allemagne (naguère scindée en Est et Ouest), la fréquentation des théâtres a vu son taux fondre de près de la moitié entre le début des années 50 et la fin des années 60, en grande partie à cause de l'impact de la télévision. Ceci semble corroborer la conception qu'avait Benjamin du théâtre comme d'un art typique ou approprié à l'époque des diligences, c'est-à-dire une représentation culturelle (communication sans instance médiatrice) inextricablement liée au rythme lent des mouvements physiques de l'être vivant. Ce qui pourrait vouloir dire que le théâtre en tant qu'art est en voie de disparaître entièrement en tant que facteur culturel important dans l'interminable flot de signes ou de simulations à la vitesse prodigieuse de l'actuelle forme de communication qui est électroniquement véhiculée, façonnée et réglée.

Il se pourrait bien que ce soit simplement la peur inconsciente ou la gênante sensation d'être complètement marginalisés qui ait amené historiens et critiques de théâtre à éviter de prendre position ou à se soustraire entièrement au débat actuel sur la révolution dramatique des communications et les changements structurels concomitants dans la perception et l'expérience des «réalités» en général depuis la fin du XIX^e siècle, et particulièrement à l'égard de ce que l'on a étiqueté sous le nom de postmodernisme. Comme si les gens de théâtre, principalement au sein du milieu universitaire, avaient jusqu'à ce jour essayé d'esquiver (ou de ne pas voir en la déplaçant) la réalité historique même qui est en train de sceller leur propre sort au plan professionnel. À l'exclusion de quelques cas exceptionnels, ils se sont gardés de prendre part au débat en cours sur les changements culturels. En se désintéressant du rythme exponentiellement accéléré des réalités véhiculées par les médias aussi bien que de leur perception et de l'esthétique de disparition de l'objet matériel en tant que terrain solide pour asseoir toute référence, ils ont choisi le repli sur soi. Ils poursuivent l'analyse de leur type d'art spécifique en se référant peu ou prou au contexte historique de

l'évanescence de toute distinction nette entre la réalité et les images fictives. On pense à la distinction vitale sur laquelle s'appuyait dans le passé le théâtre en tant que représentation de la vie ou en tant que création imaginaire à partir de sa contrepartie distincte (c'est-à-dire la réalité ou la «vie»), et à partir de laquelle se sont tissées ses structures artistiques propres et ses propres genres de discours. C'est précisément, toutefois, l'évident changement dans la communication socioculturelle, c'est-à-dire la croissance constante d'une masse d'images en circulation ou de formes parathéâtrales qui pourrait ou devrait poser un nouveau défi aux arts de la scène, et qui pourrait peut-être lui donner un regain de vie en tant que production culturelle significative et conséquente.

J'entrevois ce rôle sous l'angle d'un effort continu à démontrer et expérimenter des structures théâtrales et des modes de représentation qui puissent mettre en lumière et faire comprendre les vrais moyens grâce auxquels les signes, images ou «simulations», sont produits. Puisque le théâtre se résume essentiellement à l'activité paradoxale de créer et de présenter des images fictives du corps par le truchement des mouvements du corps et de ses discours, il est à même de mieux démêler et faire voir la source fondamentale de production de signes — le corps humain, quelle que soit la médiatisation impliquée, ou encore ultérieurement «ajoutée». C'est le corps qui génère les images à partir de sa propre substance et qui projette en double ou en triple son existence même, mettant ainsi au premier plan et dévoilant les mécanismes grâce auxquels les signes peuvent être et sont en fait produits et communiqués (mis en circulation).

Les événements théâtraux peuvent ainsi donner un aperçu de la production même ou de la génération et mise en circulation des images à partir d'une perspective différente donnant à cette génération une apparence extraordinairement insolite, une variante de l'exigence de Brecht de produire des effets distanciateurs pour faire voir la vue ou les modes de présentation de la représentation. Mettre en double le corps comme s'il était un simulacre, présenter l'apparence même du corps d'une façon qui diffère de sa «présence» normale aux plans physique et intellectuel (comportement, apparence) en lui faisant présenter ou représenter une fiction, un rôle, un personnage, etc., sans qu'il cesse d'être le même, jouer avec ou sans ce phénomène paradoxal, voilà ce

qui permet au théâtre de faire fonction de résistance artistique au flot rapide de simulations ou à l'hyperréalité. Ainsi que Peter Stein du Berliner Schaubühne le notait en 1977:

Le point crucial pour nous — et le théâtre s'inscrit dans la mouvance de cette histoire fantastique — est le théâtre comme pratique du paradoxe. D'une manière générale, le paradoxe est un élément décisif de l'activité ou de l'imagination humaine. Le théâtre occupe ici un champ crucial de signification; c'est un événement par le biais duquel, suivant des règles bien précises, sont reproduites des choses absolument irrationnelles. Certains excès sont préparés, cultivés, représentés pour culminer selon un plan préalablement établi [...]. Cette capacité à gérer le paradoxe, à élaborer et contrôler la représentation de l'irrationalité est partie prenante du théâtre. En d'autres termes, il y a certains problèmes qui peuvent être abordés à partir de données qu'on peut décrire en raison de pseudoprocessus rationnels qui font voir l'interdépendance des évolutions historiques. Ce qui me procure un plaisir spécial, et c'est une chose que je considère comme ma tâche, c'est de rendre conscientes de telles irrationalités, de leur prêter conscience et de les répéter conformément à certaines règles bien établies, par le truchement desquelles sont interpellés divers domaines de l'imagination humaine et de la capacité de sentir. Pour sa majeure partie, ce processus n'a pas nécessairement à voir avec le thème ou complexe d'irrationalité. Objets, opinions, langage, phrases, expressions, tout aussi bien que mots, pièces et thèmes qui avaient cours au XIX^e siècle, à une époque où la conscience rationnelle tenait le haut du pavé, s'intéressaient aux constructions de l'esprit les plus cultivées et furent soumis à un processus d'érosion au long des dix-neuvième et vingtième siècles⁸.

Expérimenter de cette manière avec les arts de la scène signifie user et disposer de toutes les techniques théâtrales disponibles de notre temps. Il existe un large éventail de modes et de types de production et de communication culturelles à exploiter et à utiliser d'une façon créatrice — allant de la dramaturgie traditionnelle classique basée sur la littérature, illusionniste et conçue pour la

⁸ Dans une interview avec Jack Zipes, publiée en allemand dans *Kreativität und Dialog*, Berlin, Éd. J. Fiebach / H. Chramm, 1983, pp. 256-257.

scène et en fonction du quatrième mur, à toute autre forme théâtrale qui puisse être inventée au gré de l'imagination, qu'il s'agisse de théâtre carnavalesque, de théâtre de rues ou de simples happenings. Et, bien sûr, cela implique l'expérimentation avec ce que j'appelle la technologisation du corps telle qu'elle intervient dans la production d'images médiatisées électroniquement et ses nombreuses manifestations sur les divers écrans, de même que le montage de spectacles combinant l'interprétation physique en direct à celle qui est médiatisée par la projection de films, tel qu'expérimenté déjà par Piscator et Eisenstein dans les années 20, et présent aujourd'hui sous différentes formes de spectacles multimédias.

Mettre au premier plan le corps animé et ses propriétés (et, non la moindre, son aptitude à produire un discours conceptuel, à utiliser la parole, à générer le langage comme parole), constitue peut-être le grand facteur en ce qui concerne la résistance que les arts de la scène en tant que représentations culturelles spécifiques (en recourant aux moyens technologiques les plus avancés, s'il le faut, comme chez Wilson) peuvent opposer au brutal empiètement, voire à l'usurpation du flot d'images médiatisées.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Renée Legris

Du discours radiophonique masculin sur les femmes

Introduction

Les radiofeuilletons au féminin ont eu leur heure de gloire et ils ont marqué l'histoire de cette forme dramatique à la radio; nous en avons mis en relief les principales caractéristiques dans les trois périodes que nous avons précédemment étudiées¹. La période de la crise des années 1930 à 1939 est très marquée par les préféministes, et Thérèse Casgrain, Louise Simard, Jovette Bernier orientent leurs programmes dans les voies de la contestation des conditions de dépendance faites aux femmes, alors que la période de la seconde guerre mondiale et des débuts de la guerre froide, soit les années 1939-1950, cherche à présenter des situations où la femme prend en main certains aspects de sa vie professionnelle et économique et tente de rompre avec les images traditionnelles de la femme au foyer.

Les situations dramatiques reposant sur le triangle amoureux qui pose toujours la femme comme objet de quête et enjeu d'un conflit familial — dont elle fait généralement les frais — prennent une place secondaire, comme sous-intrigues, dans les œuvres que nous avons étudiées. La contestation du pouvoir masculin est fortement accentuée chez Jovette Bernier et Jean Desprez, et le harcèlement sexuel qui en est la manifestation la plus fréquente sous forme de flirt ou autre, est l'objet de forte réaction de la part des personnages fémi-

¹ Voir notre article paru dans *L'Annuaire théâtral*, n° 7, printemps 1990, pp. 9-34.

nins. Ce qui donne lieu, entre autres dans les œuvres de Jean Desprez, à des scènes dramatiques étonnantes, voire violentes, quelque peu mélodramatiques.

Enfin la période qui prépare la Révolution tranquille et les grands moments du féminisme, soit les années 1955-1970, voit évoluer la femme dans une série de figures sociales contemporaines ou historiques, qui la posent comme sujet de quête ou d'un destin exceptionnel, défini par une vision plus féminine du monde. Le destin ne fait pas cependant le poids à tous les obstacles. La voie étroite de l'affirmation du fait féminin est ouverte, non sans que cessent pour autant les efforts de mise en échec des grandes actions de femmes ou de leur revendication². Le plus souvent la femme est ramenée à une situation socio-affective plus traditionnelle, comme à un besoin ou une nostalgie; les désirs de la maternité et ses obligations corollaires sont alors réintroduits comme archétypes du féminin.

Le pouvoir masculin, dans les contextes sociopolitiques ou culturels qui président à l'univers fictif des œuvres de femmes, est si fortement présent qu'il enserme toutes les évolutions et les gains sociaux du féminisme dans une pratique où la femme est ramenée, malgré son envergure personnelle ou celle de son action, à un rôle de dominée. Parce que les séries dramatiques s'écrivent sur un mode réaliste, elles ne peuvent occulter la place du pouvoir masculin dans l'histoire de ces femmes, dont Albani, Marie de l'Incarnation, Julie Papineau, sont des modèles. Les exemples de ces femmes «hors du commun», qui animent toute la symbolique des *Visages de l'amour* de Charlotte Savary ou celle, dans *Docteur Claudine* de Jean Desprez, de la protagoniste féminine, obligent en même temps de considérer la condition féminine comme s'inscrivant dans une perspective nouvelle.

² Voir une étude des *Visages de l'amour* de Charlotte Savary sur «Marie de l'Incarnation» (à paraître dans *Voix de femmes à la radio*).

Ainsi la présence professionnelle des femmes dans l'action sociale modifie la vision phallocrate de la société et montre les luttes féminines dans leur diverses phases.

Cet apport des femmes à l'écriture dramatique de la radio a donc proposé des perceptions et une vision de la condition des femmes qui a permis, dans des moments plus cruciaux, de tracer la voie à des prises de conscience dont les jeunes générations de femmes peuvent aujourd'hui bénéficier. Ce sont aussi des jalons à ce pouvoir de la parole que les femmes de la radio ont posés, avant même que les auteures de l'institution littéraire apportent, à leur façon, par leur imaginaire et leur écriture, un nouveau message culturel.

1. La production masculine du radiroman

Qu'en a-t-il été des radiofeuilletons écrits par des hommes aux mêmes époques? Quel apport ou quelle régression leurs discours ont-ils favorisés? C'est ce que cette étude se propose de considérer, partant de l'hypothèse que les radiofeuilletons ont mis en scène des images beaucoup plus traditionnelles que ceux des femmes, et particulièrement articulées sur des visions fortement masculines. La femme, bien que parfois personnage central de l'œuvre, Sujet de quête même à l'occasion, comme dans *la Pension Velder* de Robert Choquette, est maintenue, par le cadre du discours sociopolitique proposé, dans une fonction de subordination aux intérêts d'une société définie par des principes masculins de domination.

Nous pourrions cependant noter que selon les périodes les images de la femmes sont différentes. Elles passent, elles aussi, par des écarts notables entre la pure tradition, où la femme est confinée aux tâches domestiques — surtout si elle est d'une classe sociale peu favorisée ou du milieu rural —, et les efforts de libération de la femme qui tente d'accéder à l'égalité des droits politiques, sociaux et professionnels, ce que favorise généralement le milieu bourgeois plus fortuné.

De 1935 à 1938, plusieurs grands feuilletons sont inaugurés par des auteurs qui joueront un rôle déterminant dans la définition des rôles féminins et des situations dramatiques où les femmes évoluent. *Le Curé de village*, *Rue Principale* et *Un homme et son péché*, sont parmi les plus traditionnels dans la configuration du monde féminin, tant maternel que conjugal, de même que dans l'*inventio* concernant les quêtes amoureuses et l'évolution des personnages féminins. Ces œuvres sont contextuellement définies par la temporalité d'une fiction arrêtée aux années 30 et qui en porte les marques. *Un homme et son péché*, pour sa part, situe son action à la fin du siècle dernier et, partant, construit un espace-temps historique.

Le point de vue urbain d'œuvres telles *la Pension Velder* et *Vie de famille* apporte une nouvelle donnée dans les valeurs et les situations d'ordre économique et sociales influant sur de nouveaux pouvoirs et intérêts de la femme. La guerre aussi vient modifier la condition féminine et, par la propagande que les feuilletons véhiculent, il se construit un discours qui va favoriser l'émergence de nouveaux rôles féminins et faire se confronter les idéologies en conflit sur la condition féminine.

Ainsi, *Rue Principale* ajuste son action à la guerre et *la Fiancée du commando* inaugure une configuration des femmes, tout à fait inédite. Les femmes prennent en main leur destin malgré le contexte de la guerre et les limites de leurs pouvoirs. Par la suite, à l'instar des évolutions sociales du Québec, les rôles féminins conçus dans la fiction masculine se feront plus proches des préoccupations des femmes et de leur voix — celles de Jovette Bernier, de Jean Desprez et de Françoise Loranger — pour rendre compte des mentalités et des désirs des femmes québécoises.

Prendre une plus grande part à la vie culturelle ou sociale du Québec, étudier, acquérir des compétences pour travailler dans les milieux professionnels, voici autant d'actions et d'ouvertures à des désirs féminins que *Métropole* de Robert Choquette, *Vie de femmes* de Paul Gury et *Marie Tellier, avocate* de Maurice Gagnon prendront en considération et qui marqueront la fin des années 50 et la période des années 60.

Contrairement à ces dernières œuvres plus centrées par l'intérêt de leurs auteurs sur des problèmes de la libéralisation de la femme, les radiofeuilletons diffusés entre 1939 et 1945 et écrits par des hommes ne présentent guère que les aspects idéologiques propres à la propagande de guerre dont profite une certaine conception du féminisme. Seul Paul Gury nous semble concevoir un personnage féminin de grande envergure dans son œuvre *la Fiancée du commando*: celui d'Anne-Marie.

Les radiofeuilletons que nous étudierons pour soutenir notre étude se regroupent autour de trois catégories qui déterminent en partie le type d'œuvre: le familial, le social et la guerre.

Dans le premier groupe de feuilletons — le familial — nous retrouvons *la Pension Velder* de Robert Choquette, *Vie de famille* d'Henry Deyglun, *Métropole* de Robert Choquette et *la Famille Plouffe* de Roger Lemelin. Le deuxième groupe relève du feuilleton social, apparenté à la chronique des mœurs urbaines et villageoises: *Rue Principale* d'Édouard Beaudry et Paul Gury, *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, *les Secrets du Docteur Morhanges*³ d'Henry Deyglun et *Faubourg à m'lasse* de Pierre Dagenais. Le troisième groupe recoupe en partie le deuxième par son aspect social, mais il est d'abord défini thématiquement par la guerre et le discours de propagande dont *la Fiancée du commando* et *Notre Canada* de Paul Gury, et *la Métairie Rancourt* d'Adolphe Brassard sont les œuvres les plus significatives.

³ L'orthographe du nom «Morhanges» est celui adopté par les Éditions Édouard Garand en 1944 (voir *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, pp. 900-902). La forme «Mohranges», imprimée dans *l'Annuaire théâtral* n° 1 (1985), provenait des manuscrits d'Henry Deyglun.

2. Le radioroman familial

Le devoir-faire maternel et les obligations économiques

Dans la *Pension Velder* et dans *Métropole*, les figures maternelles sont déterminantes en ce qui concerne la mise en place de la structure significative des radioromans. Deux mères vertueuses qui s'affrontent pour le plus grand bien de leur fils, voilà qui découvre un visage plutôt traditionnel de la femme. L'importance du rôle de la mère vertueuse n'a d'égale que l'incidence de la fonction de reproduction dans l'identité d'une vraie femme, déjà excellente éducatrice et ménagère. Joséphine Velder, veuve et soutien de famille, fait de sa carrière de directrice de pension une complète réussite. Il devient très vite évident que son personnage se définit comme une sorte d'archétype du sujet féminin qui renonce à ses désirs intimes (refusant une aventure amoureuse avec Philidor Papineau) pour endosser le modèle imposé par la collectivité de bonne mère et d'excellente directrice de pension. Il faut dire que les rivalités de fortune l'occuperont aussi, tout autant que ses pensionnaires, et que la lutte avec cette autre femme, d'un milieu plus fortuné, Mina Latour, sera parfois féroce.

Ce second personnage féminin, Mina Latour, est déjà engagé dans une quête d'identité féminine qui la différencie de la ménagère. La fortune de son mari lui ouvre les portes de la société plus éduquée d'Outremont et de Westmount. D'abord mère — quelque peu dominatrice, comme toute mère québécoise qui cherche à assurer à son fils un mariage selon son choix à elle — Mina Latour devient, malgré son intérêt maladroit pour les «choses culturelles», le modèle de la femme en mutation. Traitée avec humour par son auteur, elle n'en demeure pas moins l'image qui en a fait le personnage féminin de la bourgeoisie nouvelle, jumelle de Monsieur Jourdain peut-être, mais réellement préoccupée par les signes de la culture: le bon parler français, le souci de la littérature et des arts, le bénévolat qui sort la femme de sa cuisine et de sa maison. En cela, elle est en rivalité avec madame Velder, dont les origines belges assurent une qualité d'élocution qui a grandement été servie par la vedette du programme, madame Jeanne Maubourg.

Dans *la Pension Velder*, Élise deviendra mère dès la première année de son mariage, alors que Joséphine Velder renoncera à poursuivre une quête amoureuse en raison de son âge (la quarantaine), ce qui ne lui permettrait plus, entre autres choses, de se qualifier en tant qu'éventuelle reproductrice.

Ce feuilleton résume peut-être à lui seul le discours des radioromans familiaux sur la condition féminine. Les quêtes amoureuses de *la Pension Velder* auraient tendance à se fonder sur les modèles traditionnels et idéalistes, auxquels Joséphine Velder aurait échappé si l'intrigue amoureuse s'était développée. Ainsi en est-il pour une bonne part d'Yvonne Roberge qui épousera Alexis Velder, après avoir été son amante et bien qu'elle soit plus âgée que lui. Le mariage de Florence avec Philidor Papineau n'est pas non plus sans poser des difficultés aux protagonistes. Partagée entre plusieurs prétendants, c'est la passion assidue de Philidor qui l'emportera, alors qu'il est beaucoup plus âgé qu'elle et qu'il sait le désir de madame Velder, lui qui l'assure de son amitié et de son secours à chaque faux pas d'Alexis.

En ce qui concerne la quête majeure de madame Velder, un pouvoir économique dont la mort de son mari l'a privée, elle est au cœur de l'action dramatique. Réussir à subvenir aux besoins de sa famille en tenant une pension de famille qui s'affiche comme une petite institution financière rentable, et se poser dans l'existence comme une directrice au-dessus de tout reproche pour s'assurer de la fidélité de ses pensionnaires, tel est le défi de cette femme qui aura dans *Métropole* d'autres objectifs. Cette situation financière, bien que modeste, permet à Joséphine Velder et à ses deux enfants de prétendre, s'ils le désirent, à un statut social dont ils étaient privés avant que ne s'inaugure le programme narratif de cette quête économique. Une vie de femme exemplaire comme il s'en est modelé au cours de la crise économique, analogue à celle de Tante Jeanne dans *C'est la vie* mais qui n'a pas la connotation de prosélytisme social, enrichit ce feuilleton d'une portée sociale importante pour la défense des droits de la jeune femme face aux souteneurs des grandes villes qui sont pour elles une réelle menace.

De la mère exemplaire à la femme libérée

Un autre modèle — la mère en milieu urbain — a été élaboré dans *la Famille Plouffe* (1952-1955) de Roger Lemelin qui définit le pouvoir féminin comme domination maternelle sur les enfants, pour leur bien, évidemment. À l'intérieur de cet espace familial symbolisé par la «cuisine» québécoise, la mère cherche à maintenir son prestige sur ses fils, adultes en voie de s'affranchir. Ce type de mère-obstacle se retrouve dans plusieurs radiofeuilletons, dont *le Curé de village* de Robert Choquette (1935-1938), réactivant l'archétype de l'œdipe et conférant à ce rôle une fonction d'antidestinateur et/ou d'opposant à la quête surtout amoureuse des fils.

À ce modèle de la maternité, jusqu'alors considéré comme exemplaire, s'opposent les veuves et mères libérées. Parmi les femmes d'âge mûr, les femmes confinées au veuvage occupent un statut privilégié. Si madame Velder et Tante Jeanne en sont un exemple, il en est d'autres qui jouissent généralement d'une aisance économique qui leur donne un prestige social et une liberté relativement plus grande. Elles se définissent à nouveau comme Sujet de quête dans l'action sociale, d'où les rivalités entre femmes ne sont pas absentes. Alors que les fonctions dévolues à ces personnages dans la structure du récit ont d'abord été celles de Destinateur (l'expérience de la vie et l'autorité maternelle la fonde), celle de Sujet évoque une maturation de la situation de la femme et explique la transformation de sa condition reliée à celle des valeurs de l'idéologie dominante dont elles sont les représentantes. Mais en fait, le rôle de ce type de femme s'inscrit dans l'ambiguïté, sinon parfois dans la contradiction idéologique, dans la mesure où, sortant des sentiers battus de l'éducation étroite, religieuse et morale telle que véhiculée au Québec jusqu'aux années 60, ces femmes proposent un certain affranchissement qui se veut large d'esprit et moderne, tout en le soumettant aux valeurs de la morale traditionnelle.

Dans le même sillage, la femme bourgeoise présente un modèle de femme plus libérée. S'intéressant aux mondanités, à la culture, aux arts et aux lettres, aux affaires du mari et à certaines modalités de la vie socioécono-

mique, elle transgresse les normes de l'idéologie cléricale sur la femme (confinée à la maison et aux travaux domestiques) telle que proposée par l'abbé Lionel Groulx, qui définit les tendances du statut de la femme du régime duplessiste. Ces femmes ont Mina Latour comme prototype, auquel madame Velder ressemblera de plus en plus, dans *Métropole*. Leur désir mutuel d'ascension sociale suscite à la fois l'admiration et la condamnation. Pour Mina Latour, son sens de l'argent, du luxe et des relations sociales, ainsi qu'un certain réalisme de type matérialiste, sont des signes du pouvoir féminin. Ces caractéristiques des femmes bourgeoises du radiofeuilleton se retrouvent aussi dans *Jeunesse dorée*, où elles s'opposent aux modèles féminins de la littérature officielle, présentés avant les années 60, à l'exclusion d'œuvres comme *le Débutant* (Arsène Bessette), *la Pension Leblanc* (Robert Choquette) ou *les Demi-civilisés* (Jean-Charles Harvey), plus proches des figures féminines du radioroman au masculin.

De ce modèle particulier, Mina Latour dans *Métropole* est restée un vivant symbole, de même que Louise Lanoix dans *Ceux qu'on aime*, Louise Lanthier dans *C'est la vie*, Yvette Richard dans *Vie de famille* et Lise Boileau dans *Jeunesse dorée*. Si le rôle de l'épouse et de la mère place le personnage féminin au cœur d'une action familiale et sociale, la femme bourgeoise, elle, est investie d'un nouveau rôle et son vouloir est orienté vers la réalisation des objectifs de la classe bourgeoise où le pouvoir/savoir est utilisé dans toutes ses subtilités pour actualiser la virtualité de la quête du Sujet féminin. Dans cette perspective, la femme jouit de privilèges particuliers que sa condition sociale favorise. Comme mère et comme épouse, elle s'inscrit encore généralement dans le modèle de la femme reproductrice et de la mère dominatrice, mais dans un secteur plus étendu que celui de la famille; elle peut opérer dans diverses activités de la vie sociale à cause de son prestige de classe.

Femme séductrice, marâtre ou victime: le mélodrame

À ces femmes, mères ou veuves exemplaires, aux femmes plus libres de la bourgeoisie, s'ajoute le rôle de la femme sans enfant (volage et séductrice), en quête de mariage, représentée par Yvette Tremblay dans *Vie de famille*

d'Henry Deyglun. Jeune veuve, frivole, mais fort belle et séduisante, Yvette tient à tout prix à se remarier avec un homme fortuné, Édouard Richard, lui-même veuf et père d'une adolescente, Monique. Refusée par la famille qui craint une mésalliance, Yvette s'instaure co-Sujet d'une quête de mariage, acquiert compétence auprès du frère de son futur époux et, malgré l'opposition de Monique — qui prend les formes d'une frénésie maladive — elle réussit son mariage.

Pour se venger des oppositions de sa belle-fille, Yvette cherche à séduire l'amoureux de celle-ci, Jacques Freneuse. Mais prise en flagrant délit de flirt, elle accuse le prétendant de Monique de lui faire la cour. Monique comme femme en devenir est transformée: de co-Sujet de quête de mariage elle devient femme-Objet, victime de sa belle-mère et de son père. Édouard interdit la fréquentation de sa fille à ce prétendant, et ce n'est que par une insistance téméraire du jeune homme et l'aveu final d'Yvette que les amoureux se retrouveront, lavés de toute accusation. Pour mettre fin à cette situation de pouvoir et de vengeance, Yvette se punit elle-même en s'infligeant un accident qui la rend paralytique. Elle tente ainsi de se racheter aux yeux de son mari et de la société, et se range à l'image conformiste et soumise de la femme.

Cette mondaine s'oppose à Georgiana, la célibataire sage et douloureuse qui a refusé un mariage pour sauvegarder d'autres valeurs familiales et s'occuper de sa nièce. Femme sacrifiée, elle sert d'adjuvante auprès d'Édouard et de sa fille et elle favorise l'harmonie familiale perturbée par l'insertion d'Yvette dans le clan des Richard. Quant à Yvette, modèle de la femme fatale et sans conscience, elle ne peut qu'être marginalisée, car elle ne participe nullement des fonctions sociales de la femme traditionnelle (épouse soumise, mère attentive et dévouée, reproductrice de la famille). Elle est donc jugée et condamnée à sa monstruosité, même si elle se convertit à une vie plus juste.

Avec cette marâtre et femme indigne, l'œuvre évolue en plein mélodrame. Les valeurs qui président à l'organisation sémantique de la condition féminine dans *Vie de famille* relèvent bien sûr des structures figuratives de la femme victimisante et victimisée. L'isotopie «quête d'ascension sociale et d'argent» la dévalue et connote l'indignité de ses prétentions à l'amour. Elle

dérange l'ordre familial, tout comme la présence, à la Bergerie, d'une jeune danseuse de cabaret, Lily Parzi, crée un émoi, dans *C'est la vie*.

3. Les modèles féminins et la guerre

Nous avons déjà noté que certains feuilletons au féminin, dès 1941, ont intégré la thématique de la guerre à des intrigues déjà existantes pour servir l'action de la propagande au Québec par l'intermédiaire de personnages, d'événements reliés à l'isotopie militaire. Ils ont ainsi modifié la structure de la signification, en établissant des champs sémantiques spécifiques au nouveau faire féminin.

La transformation des œuvres familiales et sociales en œuvres de propagande militaire nationaliste et antinazie, et l'appel auprès des garçons et des filles à un engagement efficace pour la défense du pays, servaient d'abord la propagande pour une action populaire, puis s'intégraient à la fiction comme faire-valoir persuasif. La radio a donc inscrit dans son champ une page de l'histoire qui va servir, avec toute son ambiguïté d'alors, certains aspects de l'idéologie féministe pendant la guerre.

Devoir-faire féminin et effort de guerre

Il en sera de même avec les radiofeuilletons au masculin, dont *Rue Principale*, où les femmes s'associent par le savoir-faire à des activités nouvelles, différentes, tant au plan de la réalisation personnelle qu'au plan du travail et des implications sociales. Les femmes (même celles qui demeurent les mères reproductrices et les conjointes soumises) sont appelées à s'impliquer dans les activités nationales et internationales pour la Victoire. L'effort de guerre concerne toutes les femmes, de tous les milieux et de toutes les classes. Mais les actions des personnages dans ces programmes sociaux et familiaux s'exécutent dans l'espace canadien, alors que le radiofeuilleton de guerre à proprement parler, tel *la Fiancée du commando*, donne lieu à la création d'un double espace imaginaire européen (où la France est le centre, l'Allemagne et l'Espa-

gne étant des espaces géographiques périphériques) et canadien (le Québec étant le centre convergent des prises de conscience et des participations alliées pour la libération de la France). Dans cet espace imaginaire, les rôles de la femme prennent toute leur portée, à la fois pragmatique et symbolique de la quête féminine, apparentée au féminisme.

Les aspects particuliers de la modification idéologique présentés dans les œuvres de guerre rejoignent les catégories suivantes. D'une part, les personnages féminins sont associés à des actions pratiques qui ne sont plus orientées vers les seules valeurs individuelles et familiales (rivalités féminines, promotions personnelles, quêtes amoureuses, dévouement au mari et aux enfants). Les situations dramatiques associent les espoirs à des causes sans cesse connues par la conscience collective et nationale: ce champ sémantique s'élabore sur l'axe du collectif. Les plus importantes fonctions se regroupent autour des thèmes suivants, qui projettent la femme sur la scène des réalités politico-économiques: la participation aux activités de soutien à la guerre, le travail en usine, l'engagement militaire des femmes dans les corps de l'armée: le WD'S (Woman Defense's), le CWAC et le WRENS (corps de l'armée de terre et de l'aviation), enfin le remplacement des hommes à certaines fonctions civiles, urbaines et rurales. L'importance des organismes internationaux, telle la Croix-Rouge, et gouvernementaux, comme la Commission de contrôle des prix, font que les femmes jouent un rôle essentiel leur permettant de prendre des responsabilités sociales plus nettement administratives et professionnelles, et de l'expérience en dehors du foyer.

Ici réalité et fiction se confondent. C'est le bénévolat qui prédomine dans la plupart des actions féminines, et une fois de plus la femme opère au bénéfice de la société, sans trouver comme les hommes les avantages économiques de leur travail. Cet aspect du travail non rémunéré que les féministes d'aujourd'hui contestent encore, est bien sûr complètement gommé par les radio-feuilletons. Et pourtant l'aspect «féministe» des situations particulières du temps de la guerre, qu'ils présentent dans les fictions dramatiques, est sans cesse ramené à la dimension traditionaliste du bénévolat et du missionariat,

qui définit l'action de la femme et même la féminité à toutes les instances de son insertion familiale et sociale.

Les radiofeuilletons sont donc aussi le lieu des contradictions idéologiques à l'instar de la société québécoise. Ce qui y est donné comme progrès social pour la femme lui est contesté par l'effet de discours politiques contradictoires. Le discours de la propagande fédérale dans la publicité et dans la fiction même ouvre des voies à l'action féminine hors du foyer. Mais le discours nationaliste de l'intelligentsia québécoise, à la faveur de la guerre, se constitue en croisade du clergé, des intellectuels et des politiciens, sous la coupe de Duplessis, pour dénoncer l'effort de guerre, mais surtout les nouvelles conditions de vie offertes à la femme, remettant en question le statut traditionaliste de la mère au foyer — gardienne-des-valeurs-de-reproduction-et-d'éducation. On accuse «les femmes qui travaillent à l'extérieur de désertir leurs familles, de promouvoir la délinquance juvénile et de sacrifier les intérêts de la nation canadienne-française tout entière»⁴.

La condition féminine en mutation est donc le lieu d'une conscience collective polémique. Ces perspectives historiques marquent les radiofeuilletons de guerre, mais en créant deux systèmes parallèles, ceux qui font la propagande et les autres qui l'ignorent. Les feuilletons subventionnés par le gouvernement fédéral, mettent l'accent sur les avantages pour les femmes de s'engager dans la lutte pour la Victoire, les autres feuilletons gardant dans leur discours les traditionnelles configurations des rôles féminins et de leur rapport aux structures narratives qui correspondent en bonne part au discours duplessiste⁵, nettement antiféministe.

⁴ Collectif Clio, *l'Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles*, Montréal, Éditions des Quinze, p. 372.

⁵ Andrée Yanacopoulo, *Au nom du père, du fils et de Duplessis*, Éditions La Pleine Lune, 1983.

Le travail féminin en usine

Dans le radiofeuilleton *Rue Principale*, dont les programmes narratifs sont thématiques par deux actions, le travail en usine pour l'effort de guerre et les tentatives de sabotage par les espions nazis, la place des femmes s'inscrit essentiellement comme adjuvante ou comme objet manipulé. En plaçant des personnages féminins dans les rôles de jeunes travailleuses collaborant à la fabrication des munitions, *Rue Principale* soutient le modèle de la propagande, faisant appel aux femmes actives pour occuper des postes complémentaires ou de remplacement de la main d'œuvre masculine. Il en est ainsi de la jeune Ninette Lortie qui travaille à l'usine militaire de Saint-Albert.

Mais ces rôles sont diversifiés et viennent s'inscrire dans des quêtes amoureuses (d'être ou de paraître, bien sûr) redoublant l'action d'espionnage et de contre-espionnage. Les femmes sont particulièrement dans ce feuilleton des femmes-éros-objet ou des femmes-masque-objet. Ce type d'œuvre de guerre ne fait que transposer dans l'isotopie militaire la servitude de la femme, les abus de confiance dont elle est objet et l'illusion de son pouvoir-faire. Les fonctions narratives qui lui sont réservées ne la posent jamais comme Sujet ou Destinateur d'une quête, et les rôles thématiques privilégiés ici sont significatifs du sexisme et du «machisme» de l'univers masculin dans lequel les configurations discursives féminines sont manifestées.

La femme rurale et la conscription

L'Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles du Collectif Clio a mis en relief l'importance du travail des femmes rurales québécoises pour l'effort de guerre. On en trouvera la représentation dans la fiction feuilletonnesque de *la Métairie Rancourt* (1941-1952)⁶, où la propagande de guerre

⁶ Ce radiofeuilleton est d'une valeur dramatique assez quelconque, mais il a été longtemps sur les ondes de plusieurs postes comme porteur de l'idéologie fédéraliste de la propagande de guerre. Écrit par Adolphe Brassard, un auteur de l'Estrie, il rejoignait sans doute facilement les femmes rurales, son cadre horaire se situant au début de l'après-midi.

rejoint le cœur du travail féminin rural. Les maris et les frères et fils conscrits sont partis au front. Le rôle des femmes est de se substituer à ce manque d'hommes pour répondre aux besoins de la société québécoise et aux soldats outre-mer. Les femmes, devenues responsables de l'administration des fermes, de l'économie et de la gestion agricole, occupent les postes généralement réservés aux hommes. Elles ajoutent à leur rôle maternel et aux travaux domestiques et horticoles, qui leur sont dévolus, de lourdes responsabilités que le discours propagandiste stimule et interprète en termes de valeurs morales. Des mères, des épouses et des jeunes filles en attente du mariage préparent, en plus de leurs tâches journalières et malgré le rationnement, les dons généreux (confitures, vêtements) au profit des militaires. Le service des femmes est exemplaire dans leur fonction domestique.

Au plan de l'action dramatique elle-même, qui porte cette instance thématique de guerre, les personnages féminins exercent leur quête d'identité dans le contexte traditionnel de la relation amoureuse et de l'accomplissement féminin maternel. L'absence des hommes suscite les rivalités, mais aussi l'espoir que les hostilités prennent fin et que le rêve de mariage se réalise, objet ultime du rapport de la femme à elle-même (épouse) et à la société (mère). Le cadre idéologique de ce radiofeuilleton est essentiellement conservateur malgré l'incidence de la propagande de guerre et de l'action des femmes rurales.

Si plusieurs œuvres de propagande collent aux discours sociaux et reproduisent les contenus de l'idéologie dominante pendant la guerre de 1939-1945, et même pendant la guerre froide des années 50, d'autres valeurs et modèles ont été proposés sur nos ondes à des milliers de femmes, qui ont tantôt accentué les tendances du mouvement féministe, tantôt refoulé celui-ci, parce que certaines initiatives menaçaient les comportements traditionnels et les images relatives à certains rôles.

La résistance des femmes: un faire-valoir à connotation féministe

L'œuvre de guerre la plus marquante pour l'imaginaire québécois⁷ et l'univers des souvenirs de cette période radiophonique est sans contredit *la Fiancée du commando* (1942-1947). À l'instar de certains programmes narratifs de *C'est la vie*, ce feuilleton a proposé un idéal féministe et connoté un discours de revendications féminines face au monde masculin militaire, mais aussi conjugal, l'une et l'autre isotopie étant surdéterminées par les personnages d'Anne-Marie Robillou et d'Hermann Fickel. Ce dernier, Allemand, inspecteur général et gouverneur en Bretagne, puis à Paris (sites occupés par les Nazis), est devenu amoureux passionné de la jeune Bretonne Anne-Marie Robillou dont il obtient qu'elle l'épouse en échange du salut des siens et du commando Pierre Cadoret, un Québécois participant à la résistance. D'abord objet de désir, mais aussi de repréailles de la part de cet homme tout-puissant, Anne-Marie, pour sauver sa famille et son village des abus du pouvoir allemand, accepte de se sacrifier à cette passion de Fickel, à condition d'être mariée dans le rite catholique; ce qui ne lui est pas accordé, Fickel risquant une dénonciation auprès du Führer.

L'action d'Anne-Marie devant cette duperie est d'utiliser son rôle d'épouse (dont elle ne reconnaît ni la valeur, ni les droits et devoirs) pour s'instaurer Sujet d'une quête féminine et militaire de participation à la résistance. Protagoniste émérite, comme femme jeune-belle-hardie, comme nationaliste — espionne et résistante —, comme épouse vindicative, agressive, critique et revendicatrice, mais aussi comme victime, prisonnière et otage de son mari, Anne-Marie Robillou semble avoir eu un pouvoir de persuasion et un rôle de séduction assez grand pour être un sujet digne du caricaturiste Chartier, du journal *Radiomonde*. La scène représente deux hommes, l'un vêtu pour les grands froids d'hiver qui découvre un voisin assis sur le perron de la maison, en pyjama, et qui réplique à son ami: «Parle-moi pas de la *Fiancée du com-*

⁷ Cette œuvre était dramatiquement très fortement structurée.

mando! La façon qu'Anne-Marie traite son mari, M. Fickel, a fini par influencer ma femme...»⁸.

Il faut se référer à certains textes pour comprendre la véhémence du discours féministe d'Anne-Marie et ses revendications individuelles et collectives. Avec la collaboration de son amie Josseline Cadoret, amoureuse du commando, elle entreprend diverses actions militaires, laissant croire qu'elle finira par se soumettre au désir de son mari, mais bien décidée à ne lui accorder aucune faveur. La quête amoureuse de Fickel connaîtra donc de nombreuses épreuves et un long cheminement. Le discours d'Anne-Marie consiste à dénoncer, d'une part, sa situation de femme mariée/non mariée, forcée de vivre comme une otage surveillée par celui qui se déclare amoureux et mari. D'autre part, cette dénonciation s'étend à la situation de la France, envahie, occupée et terrorisée par les Allemands. Supportant la domination, l'injustice, la spoliation de ses richesses et de la production de son peuple, la France est elle-même victime collective et cherche à se libérer du joug de l'envahisseur.

Anne-Marie, comme victime individuelle et Sujet d'un faire contestataire marqué par les lexèmes /résistance/ et /dénonciation/, est le symbole même de la France. Et la double isotopie du discours revendicateur enrichit la défense de la cause féminine et celle de la libération de la France. Les actions d'Anne-Marie s'inscrivent ainsi comme collaboration à un projet national et international. Et les modalités de son faire sont déterminées par un vouloir (désir de vengeance), un savoir (compétence d'espionnage) et un pouvoir (planification de la résistance pour acquérir les plans de défense de Paris) que le transfert de Fickel à Paris va rendre possible.

Le programme narratif d'Anne-Marie s'insère cependant dans un récit de guerre plus large, où les femmes sont affublées de tous les rôles, depuis les domestiques des maisons allemandes jusqu'au sommet de la hiérarchie que

⁸ On trouvera cette caricature en reproduction dans l'ouvrage R. Legris et coll., *Propagande de guerre et nationalismes dans le radiofeuilleton, 1939-1955*, Montréal, Fides, 1981, p. 69.

représente Anne-Marie Robillou. Objets de chantage, d'esclavage, terrorisées par les menaces de la gestapo, les tortures, les travaux forcés, toute la gamme des horreurs de la guerre s'attache à l'axe sémantique /femme-victime/ et présente en alternance les héroïnes et les victimes d'une guerre de pouvoir masculin. En 1945, la guerre se termine et Paris est libéré, mais le feuilleton continue pour répondre aux objectifs nouveaux de la propagande: le soutien aux anciens combattants.

Les personnages féminins sont replacés dans le cadre de l'isotopie familiale. Anne-Marie est détenue en Espagne par Emil Fizenzach, ennemi acharné de Fickel, parce qu'il soupçonnait — avec raison — celui-ci d'avoir aidé la résistance française. Elle se découvre des sentiments maternels, qu'elle projette sur une enfant bretonne, orpheline. Cette affection maternelle la sauve d'une dépression qui risquait de l'emporter. L'adoption de l'enfant comblera le manque et s'accompagnera de la conversion de Fickel et leur mariage chrétien. La maternité vient couronner sa réconciliation avec la vie et avec Hermann Fickel. Elle s'inscrit dans le syntagme performatif d'une victoire féminine complète, résistante, épouse et mère.

La transformation de la situation initiale de victimisation en une clôture du récit, marquée par la réconciliation des contraires, en est le signe. Le modèle féminin de la quête nationale trouve son accomplissement dans celui de la quête amoureuse et maternelle. De la résistance de l'héroïne à l'épanouissement de l'épouse et de la mère, tel est le trajet d'Anne-Marie. Celui-ci correspond aux grands axes de l'évolution sociale qui amènera les femmes, entre 1940 et 1945, à participer de façons multiples à certains pouvoirs de la gent masculine, pour les perdre ensuite, le contexte ayant été modifié au gré des besoins sur lesquels l'idéologie a instauré son discours. L'après-guerre n'a plus besoin d'héroïne.

Les autres personnages féminins de cette œuvre participent de cette même isotopie du faire féminin (la fierté) qui détermine un comportement de volontarisme pour la conquête d'un pouvoir. L'autonomie dans la dépendance, le combat dans le silence et la liberté morale dans l'état d'occupation allemande

sont les variantes des comportements féminins qui ne cèdent en rien au désir de reconquérir le pays envahi. Une telle thématique (*oxymoron* s'il en est par les oppositions situationnelles et fonctionnelles) ne pouvait être reçue au Québec de façon indifférente. La France (symbole de la femme), allant à la conquête de sa victoire, connotait sans cesse la conquête du pouvoir de la femme dans la société meurtrière des hommes, les Nazis. Luttés et combats, intelligence et amour, conscience de nouvelles valeurs s'immiscent à la fin pour rendre possible l'alliance religieuse et amoureuse du couple, antinomique à l'origine, et que la longue quête d'une idéologie humanisante et humaniste rend possible par la transformation de la personnalité et de l'idéologie d'Hermann Fickel qui prouve, au-delà de tout, son amour véritable pour Anne-Marie.

4. La femme dans le feuilleton urbain social

La femme-objet des milieux interlopes

Dans *Faubourg à m'lasse* de Pierre Dagenais, c'est une problématique très intéressante qui définit les visions de la femme, vision elle-même en transformation dans la structure du récit. Si le personnage de la mère vertueuse se retrouve dans ce radiroman, à l'instar d'autres personnages tels Joséphine Velder, Joséphine Plouffe, il n'est pas celui qui prédomine. En effet, *Faubourg à m'lasse* donne peu d'importance à la figure maternelle, lui privilégiant la fille aînée, Michèle, qui gère la vie familiale sous l'autorité paternelle dont elle semble le plus souvent le prolongement. Deux autres personnages féminins sont prédominants, sa sœur Ginette et Angéline. Ces trois personnages féminins sont caractérisés par leur jeunesse et leur rôle dans les trois intrigues principales du radiroman: le destin familial, l'expérience de la jeune épouse au travail et le milieu interlope où se fait le trafic de la drogue.

Le rôle de Michèle, substitut de la mère — dont la santé laisse à désirer — se construit à partir d'une double mission. Elle opère les décisions de son

père, Jérôme Bélair dit le Vieux Matou, tant au plan de la gestion financière de la famille qu'au plan des responsabilités ménagères. Responsable et clairvoyante, elle cherche à éviter la misère et la pauvreté à sa famille dont le père n'est qu'un pauvre artisan, dépassé par les événements et la maladie de ses fils. Sollicitée par François Rivard qui en est amoureux, elle se méfie de l'aventure sentimentale qui naît entre elle et ce pensionnaire qui s'infiltré dans la vie familiale, alors qu'il est perçu comme l'étranger dont on a grand besoin financièrement. L'économie familiale dépend en bonne partie du prix d'une pension qu'il apporte à ce milieu peu favorisé.

Au début du radiroman, cette jeune femme fière garde ses distances face à ce prétendant qui lui a fait des avances et qu'elle remet rapidement à sa place. Mais François, dont la passion amoureuse est sincère, manifeste sa fidélité avec persévérance; il transformera peu à peu celle qu'il aime dans ses désirs et sa personnalité. Michèle accepte non sans beaucoup de réticence de se laisser courtiser par François. Elle finira par apprendre qu'il est un détective, utilisant une fausse identité pour prendre en filature le grand patron du trafic de la drogue dans le Faubourg à m'lasse. Ce double rôle rendra la tâche de l'amoureux difficile, tant auprès du père Bélair que de la femme qu'il aime. Et il faudra que Michèle soit fortement convaincue de son amour pour donner son consentement à ce mariage. Il se dégage de ces caractéristiques un modèle féminin traditionnel dont les spécificités nuancent certains portraits de femme faits dans d'autres œuvres.

Les diverses épreuves du radiroman permettent de saisir les aspects multiples de la féminité de Michèle dans les activités ménagères, dans les rapports au père, particulièrement dominateur quand il s'agit de ses enfants qu'il veut protéger et surtout de son aînée, à l'instar du père Chardonnel dans *Je vous ai tant aimé*. Les refus nombreux qui jalonnent l'expérience amoureuse et les fréquentations du couple s'inscrivent dans ce prolongement et caractérisent la méfiance et la crainte d'être dupés. Alors que Michèle se défend de toute séduction, qui est perçue comme domination, comme menace à l'intégrité féminine et à l'autonomie de la femme, le cheminement du désir intérieur et de l'amour se précise. Mais les trois instances qui construisent

des obstacles — opposition paternelle, manque d'argent et responsabilité familiale — devront être vaincus pour que soit moins infranchissable la distance entre elle et son amoureux.

Dans le programme narratif de Michèle, la quête amoureuse arrivée à son accomplissement trouvera comme empêchement à l'ultime performance de son mariage, la stérilité féminine. Cet élément est sûrement l'un des plus nouveaux de la thématique du mariage telle que développée dans les œuvres antérieures ou de la même époque. Par cet obstacle est ramenée la configuration de la femme féconde et fertile que les fins de mariage et l'enfantement rendent à sa vraie mission, selon l'idéologie traditionnelle que le christianisme n'a cessé de promouvoir. Ne pas pouvoir donner d'enfant à son conjoint devient pour Michèle la raison majeure de son refus à la demande de François, et ni son père ni quelque autre personne ne viendront à bout de cette valeur absolue qu'elle a introjectée.

Femme rigide et stricte, dévouée à sa famille, recherchant une sorte de perfection de l'être dans le sacrifice de ses désirs, Michèle retrouve avec cette atteinte à son image de femme les réflexes qui la spécifient au début du radiroman: «Pour aimer toute sa vie sans avoir d'enfants, faudrait quasiment être des saints!...»⁹

Dans cette conjoncture, seul le nouveau verdict du médecin sur sa santé permettra, après une période de plus d'un an, de modifier son destin de femme et l'évolution du radiroman.

Le personnage d'Angéline est aux antipodes de celui de Michèle. Angéline est issue d'un milieu marginal, sans racines et encore plus misérable que celui des Bélair qui ont de l'instruction et une éducation traditionnelle qui véhicule des valeurs que la malchance et la pauvreté n'ont pas attaquées. Pour sa part, Angéline se déplace d'un amoureux à l'autre à la recherche de

⁹ Émission du 21 novembre 1949.

l'amour sinon d'expériences érotiques, d'aventure sexuelle et d'argent. Cet argent semble lui donner une certaine autonomie par rapport aux hommes qui la fréquentent. Elle est en réalité une femme dépendante de ses supporteurs impliqués dans le commerce de la drogue et poursuivis par la police. François, le détective, lui fait la cour afin d'obtenir des renseignements sur Désiré, l'une des plaques tournantes de ce milieu interlope. Elle sera même trahie par lui et un autre du groupe, son ami Pockeye, et emprisonnée pour complicité.

Le sort de cette femme, qui vit en dehors de toute fonction familiale et ménagère, n'est guère enviable. Si elle apparaît comme une femme libérée, libre dans ses sentiments et ses aventures sentimentales et sexuelles, elle est sans cesse ramenée par les hommes qui l'entourent au rôle d'Objet (sexuel ou autre), à l'instar de Lily Parzi dans *C'est la vie*. Dominée par la hiérarchie des hommes, de Pockeye à Désiré, de François à Charcoal, qui la manipulent, elle ne sait comment se défendre d'eux qui ne savent que l'utiliser à leurs fins et pour leur plaisir.

Quant à Ginette, elle semble la femme idéale, par son rôle de femme mariée, travaillant à l'extérieur et construisant son avenir dans un contexte de plus grande indépendance et d'autonomie que les autres femmes. Affranchie des liens affectifs familiaux qui paralysent encore Michèle au début du radio-roman, elle évolue dans un milieu où les arts ont une valeur de promotion sociale et dont l'idéologie libérale s'oppose à celui du milieu familial qu'elle a quitté. Cependant son mari représente bien la même idéologie traditionaliste que celle du Vieux Matou et présente un obstacle à la volonté de libération de Ginette. Comme le rôle de protagoniste principale n'est pas le sien, c'est autour de Michèle que se définit l'idéologie sur la femme maintenue dans ses fonctions traditionnelles et sur la femme-Objet, représentée par Angéline, personnage touchant, dont la quête d'amour ne peut être satisfaite, ni par François qui l'apprécie mais ne saurait l'aimer, ni par les autres petits criminels qui l'exploitent misérablement en faisant miroiter des pouvoirs qu'ils n'ont pas.

Faubourg à m'lasse, malgré l'originalité du traitement qu'il fait de l'intrigue policière où s'affrontent un détective très attachant, François Rivard, et

Charcoal, un patron de la pègre qui cache son identité dans les hauteurs de la vie outremontaise, est l'un des radioromans les plus traditionalistes et régressifs dans la représentation de la condition féminine. Il est à ce point de vue aussi rétrograde que peut l'être *Un homme et son péché*, dont l'action se déroule dans le contexte historique de la fin du XIX^e siècle.

5. La femme dans le feuilleton rural

De la soumission à la contestation verbale: la femme rurale

Un homme et son péché, un radiroman, dont la structure ouverte sur un village des Laurentides a perpétué pendant plus de vingt-cinq ans les images d'une petite société québécoise, s'est construit dans une perspective sociohistorique d'autant plus marquée que la temporalité du récit s'accordait à rappeler la vie de la fin du XIX^e siècle. Cette œuvre a favorisé par son succès la mise en valeur du personnage féminin Donalda, dont aujourd'hui encore la mémoire populaire a retenu le modèle comme celui d'un archétype de la femme victimisée, exploitée, soumise comme une esclave aux désirs et à l'avarice de son mari. Cette figure féminine n'est cependant pas la seule de cette œuvre riche en personnages féminins, plus diversifiées que ce que la critique a pu en rappeler au cours de son histoire¹⁰. Nous en rappellerons ici quelques-uns qui montrent la diversité des personnages féminins de Grignon qui se plaisait à dire qu'il avait ses privilégiées, dont mademoiselle Angélique, la maîtresse d'école, et Arthémise, la belle épouse d'Alexis. Il avait aussi un faible pour la jeune Iphigénie dont il favorisera dans sa fiction le mariage avec Florent en faisant intervenir Séraphin, contre les désirs du notaire qui prise peu l'ami de sa fille.

Il faut se rappeler que Donalda, épouse fidèle et sacrifiée s'il en est, est très différente dans le radiroman du personnage romanesque qui, lui, meurt

¹⁰ Consulter le tome 2 du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980.

rapidement des mauvais traitements qu'il a subis, conséquence de l'avarice de Séraphin. À la radio, Grignon a créé un personnage en évolution. Loin d'être aussi statique que la Donalda du roman, le personnage du radiroman passe de la totale ignorance et de la dépendance absolue à la quête d'un savoir acquis grâce à Arthémise et à Alexis, puis par contact avec les gens du village. Donalda joue un rôle qui se modifie au fur et à mesure qu'elle acquiert une meilleure connaissance de l'avoir de son mari, de ses activités d'usurier et des relations qu'il entretient avec les autres personnes du village, de telle sorte qu'elle devient peu à peu sa conseillère quand elle n'est pas celle qui le console et le libère de l'angoisse que génèrent ses transactions.

Le savoir de l'épouse devient dans cette quête, une condition de l'affirmation de la femme dans le couple. Sans pouvoir arriver à une libération du joug conjugal et des tâches très lourdes des ménages faits au village qui s'ajoutent à ses propres obligations, Donalda suscitera de la part de son mari une certaine admiration et un respect qui ne lui étaient pas acquis au moment où il l'a épousée pour se rembourser d'une dette du père Laloge. Donalda se construit donc comme personnage ambigu qui suscite la pitié de ses voisins, mais qui par son courage et sa soumission réussit à conjurer la mort et transformer sa relation à Séraphin.

Les autres personnages féminins d'*Un homme et son péché* sont intéressants parce qu'ils construisent des figures très différentes de la féminité et de sa conception. Les images d'épouses sont sans doute nombreuses, mais elles se diversifient à même les autres rôles que les femmes sont amenées à jouer. Retenons le personnage de Caroline Malterre, femme de l'aubergiste (jouée par Juliette Béliveau), qui ne cesse de s'opposer à Séraphin dans ses dires et qui est sans cesse rabrouée par son mari qui craint la véracité de ses paroles. Personnage féminin qui voit et entend tout à l'auberge, elle possède elle aussi un savoir menaçant, celui du témoin et de l'opinion publique fort critique sur le milieu villageois et sur les hommes qui le dominent.

Les personnages de Prudence et Angélique, les deux sœurs célibataires, émergent dans le village par le contraste qu'ils opèrent. L'une est curieuse et

dépendante comme toute femme sans amoureux. L'autre, amoureuse du Docteur Cyprien qui le lui rend bien, est aimée de tous les hommes du village qu'elle fascine et qui, à ses cours du soir, vivent symboliquement leur désir que partage même Séraphin avec ses autres concitoyens. Passion amoureuse et passion du savoir se recourent autour de la figure de la maîtresse d'école.

La figure de la femme mariée, heureuse et amoureuse de son mari est représentée par le personnage d'Arthémise. Mise en contraste avec Donaldda, Arthémise est considérée comme la mère bénie dans sa progéniture nombreuse — ce dont est privée Donaldda — et dans le fait que comme épouse elle est comblée par Alexis, généreux et dévoué. Figure traditionnelle de la femme, mais plus favorisée et que le bonheur ne boude pas, Arthémise est l'un des personnages les plus attachants du radiroman.

Les autres rôles joués par les femmes, la femme du notaire, entre autres, ne renouvellent guère les images de la mère et de l'épouse, mais celui d'Iphigénie, qui s'oppose au vouloir de son père et saura se défendre des interdits paternels, présente un personnage féminin en transformation par rapport aux rôles traditionnels. Il faudra aussi voir dans la riche héritière, une autre image de la femme libérée parce qu'elle a pour elle le veuvage et la fortune.

En rappelant ainsi quelques figures féminines d'*Un homme et son péché*, nous pouvons constater que Claude-Henri Grignon maintient des points de vue conservateurs sur les fonctions de la femme dans la société villageoise qu'il dépeint. S'il utilise souvent ses personnages masculins pour imposer le silence aux femmes, parce que leur parole les menace, s'il réussit à exercer un certain contrôle sur les lieux de leurs interventions, il n'en demeure pas moins que les femmes réussissent à faire connaître leurs opinions et leurs désirs dans cette même parole qui leur devient accessible dans des circonstances importantes. Par ses figures de femmes différentes de Donaldda sacrifiée, et même par certaines interventions de Donaldda, se définissent une panoplie de rôles (épouse, mère, célibataire, jeune fille, fiancée, travailleuse) moins monolithique que ce que la mémoire des auditeurs avait pu conserver et même en saisir. En effet, ces personnages de femmes s'inscrivent dans une vision moins absolu-

ment tragique que celle que le roman avait créée et elles réussissent à donner une dimension complexe de la réalité où l'érotisme, l'amour, la ruse, les subterfuges ne sont pas le seul pouvoir des hommes.

Dans ces œuvres de guerre au masculin, le discours est construit sur un système de valeurs déterminées par une société dominée par le pouvoir masculin. Malgré les efforts de Jovette Bernier et de Thérèse Casgrain, malgré les discours de Jean Desprez, ce n'est qu'à la fin des années 50 que les motifs de quête féminine seront identifiés à la démarche de la femme libérée des fonctions traditionnelles, comme chez Choquette, avec ses personnages de Geneviève, de Claude, inscrites dans une aventure personnelle de libération des images de la femme traditionnelle, aventure dont fait état *Métropole*; ou comme chez Maurice Gagnon, dans *Marie Tellier, avocate* (rôle tenu par une jeune femme du milieu des Automatistes, Dyne Mouso), où l'on rencontre des femmes libérées mais encore fictives.

La condition de la femme dans le feuilleton radiophonique apparaît aujourd'hui nettement ambivalente et très reliée à l'histoire d'une vision occidentale où les valeurs de l'idéologie dominante de conservation sont sans cesse interrogées par les tendances libérales d'une autre idéologie qui se construit. Cependant, pour l'époque, le feuilleton radiophonique a innové, d'abord en instituant un discours laïque — sans cesse contesté par le monde clérical qui le jugeait antimoral et dont on retrouve les motifs dans de nombreux feuilletons.

La femme québécoise découvrait aussi un nouveau langage, en contradiction avec des interdictions qui rejoignaient les recoins les plus intimes de son psychisme. La radio en général a laissé filtrer des images de la sexualité féminine et des sentiments rendus tabous par toute l'éducation québécoise, dans un mélange de fragments d'idéologies. L'accession des modèles bourgeois de la femme (mariée, professionnelle ou veuve) a permis cette conscience d'une possible libération des tâches étiquetées par la tradition comme féminines, et construit d'autres horizons sur la représentation de la condition féminine dans tous les milieux.

Brian Singleton

Postmodernisme et interculturalisme

Lors d'une table ronde en juin 1992 sur «la vie culturelle après la mort du modernisme», Declan M^cGonagle, hôte de la conférence et directeur de l'Irish Museum of Modern Art, communément connu autrefois et encore aujourd'hui sous le nom de Royal Hospital (une collision postmoderne on ne peut plus à propos entre étiquettes et identités lourdement codées), ouvrait le débat par une déclaration des plus pertinentes à la pratique du théâtre:

Les artistes sont engagés dans un processus culturel, et non pas dans la fabrication d'un produit. Participent également à ce processus des intervenants extérieurs au monde des artistes¹.

Ce faisant, M^cGonagle investissait l'auditoire d'une fonction essentielle dans l'acte de communion artistique où artiste et spectateur œuvrent dans le cadre d'un même contexte social.

La distinction essentielle que fait M^cGonagle (c'en est d'ailleurs une qu'on se doit d'établir au départ dans le débat opposant *pratique* et *processus du théâtre* et *postmodernisme*), c'est que le théâtre, plus que toute autre forme d'activité culturelle, est un processus à caractère transitoire. Télévision, cinéma, peinture, sculpture mènent tous, à leur gré, une existence autonome et, pour les premiers du moins, sont *reproductibles* par le biais de moyens d'enregistrement technologique. Pour le théâtre, la seule façon de se manifester passe par la représentation,

¹ Nous avons traduit ce texte tel que nous l'avons reçu, avec plusieurs références implicites qui sont propres au style conférence. (N.D.L.R.)

et la représentation est un INSTANTANÉ de cette forme culturelle en opération, l'instantané en question pouvant à mon avis être qualifié d'*interculturaliste* (nous reviendrons plus loin sur cette notion). Étant donné donc que le théâtre est cet instantané en perpétuel changement qu'aucun moyen approprié d'enregistrement ne permet de *saisir* sans recourir à une technologie qui soit liée à une autre forme culturelle, on ne peut parler en l'occurrence de produit *reproductible*. Disons en termes capitalistes que l'indice de rendement de sa performance est plutôt bas, bien que sa valeur d'échange soit élevée au sens où il s'attribue à lui-même une très haute valeur.

La pratique du théâtre, c'est-à-dire la manifestation du théâtre en tant que processus culturel, est dans un état perpétuel de fluctuation et de transformation, où la dialectique entre production et réception (au sens de signification) est flottante et provisoire, constamment à l'état naissant, en fait. Dans «Qu'est-ce que le postmoderne?», Jean-François Lyotard fait observer qu'«une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin mais à l'état naissant, et cet état est constant»².

Selon la définition de Lyotard, par conséquent, le caractère éphémère et transitoire de la pratique théâtrale (ou processus théâtral) en fait la plus postmoderne des formes culturelles. Moderne est le théâtre (il a été); postmoderne en est la pratique (elle est en instance d'être).

Il y a lieu de faire à ce moment-ci une distinction très importante entre théâtre postmoderne (que d'aucuns appellent aussi théâtre d'avant-garde) et pratique du théâtre. Où plaçons-nous le point de départ quand nous parlons de l'avant-garde, elle qui, pour moi, est une sorte de fête mobile du vingtième siècle allant de Dada au surréalisme, à Artaud, etc., vers lesquels tour à tour certains théoriciens se sont tournés pour mettre en perspective historique théâtre et

² Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?», dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, «Débats», 1988, p. 28.

postmodernisme sans prendre en compte modernité et postmodernité? D'autres évoquent le théâtre de l'absurde des Beckett, Ionesco, Genet, etc., ou en d'autres termes la *reductio ad absurdum* des théories existentialistes d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Le théâtre de l'absurde, plus souvent qu'autrement, agit sur le spectateur selon une dialectique interne d'attente et de frustration du spectateur. Dans *The Detective and the Boundary*, William Spanos considérait que

[...] les absurdistes postmodernes interprétaient cette obsession pour une intrigue qui rende compte du lien causal dans les beaux récits de la tradition humaniste comme alimentant et affermissant l'attente — et stimulant en même temps le besoin — d'une solution rationnelle qui provienne de l'analyse scientifique de l'homme dans l'univers³.

Ces deux types de théâtre (le théâtre d'Artaud d'avant et d'après le surréalisme et la dialectique frustration/attente de l'absurde postmoderne) chacun dans sa période respective, procèdent à un déplacement de la narration, de la prescription des théories postmodernes. Ces théâtres ont toutefois un sens immanent. Ils tirent leur sens d'eux-mêmes, de leur non-sens. Ils pratiquent une forme de fermeture narrative dans laquelle leurs spectateurs ont vite fait d'acquérir le savoir cognitif de non-attente, de solution et de résolution. Ce qui, je crois, ne fait absolument pas d'eux des postmodernes, mais bien plutôt des modernes. «Tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier [...], doit être soupçonné.»⁴

Le théâtre d'avant-garde, que Jacqueline Martin désigne comme «théâtre postmoderne» dans son livre *Voice in Modern Theatre*, a affiché une tendance à l'américanocentrisme. L'auteure cite d'ailleurs Joseph Chaikin, Richard Schechner, Richard Foreman et Robert Wilson:

³ William V. Spanos, *The Detective and the Boundary*, version 1972. Repris avec variantes dans *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana State U.P., 1987, pp. 21-22.

⁴ Lyotard, *op. cit.*, p. 28.

Les caractéristiques principales du théâtre postmoderne sont les suivantes; la forme l'emporte sur le contenu; le but visé semble être la fragmentation; il y a absence de récit linéaire; on y observe une attitude «irrationnelle» concernant la succession des événements; il s'agit d'un théâtre polyphonique [...]⁵.

On ne saurait nier que se trouve ici corroborée l'interprétation de Lyotard voulant que l'absence de grand récit caractérise ce genre de théâtre.

Le théâtre eurocentrique postmoderne se réclamant de cette forme particulière inclurait sans le moindre doute le travail de chorégraphes de la danse-théâtre allemande tels que Kurt Joos, Reinhild Hoffmann, Pina Bausch et Johann Kresnik; de même que des compagnies anglocentriques comme Brith Gof et Test Department qui souvent se produisent dans des lieux typés (arénas, hangars); les DV8 qui se définissent comme «théâtre physique» et focalisent le contenu de leur forme impure de danse sur les groupes marginaux de la société comme les «gays» et les lesbiennes. Le ICA à Londres, de même que les CCA et Tramway à Glasgow, qui ont favorisé ces sortes de théâtre non verbal, ont opéré un glissement de la pratique du théâtre par rapport au texte, en passant des représentations du texte (au sens où l'entendait Barthes) aux textes de la représentation. Je m'aventurerais à dire que leurs spectateurs ont perdu de vue le besoin et même le désir de ce qui pourrait produire du sens.

J'aimerais opposer à la notion de Martin, selon laquelle une telle forme de théâtre non verbal ressortirait au postmodernisme, celle (passablement plus corrosive) de Jean Baudrillard, selon laquelle cette forme de processus culturel élimine la possibilité d'une critique culturelle du social: «Au lieu de faire communiquer, elle s'épuise dans la mise en scène de la communication. Au lieu de produire du sens, elle s'épuise dans la mise en scène du sens.»⁶

⁵ Jacqueline Martin, *Voices in Modern Theatre*, London, Routledge, 1991, p. 119.

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 123.

C'est un théâtre souffrant d'implosion, où réalité et référent sont une seule et même chose. C'est un théâtre autoréférentiel et ayant de lui-même une conscience métathéâtrale. Il s'agit donc, en dernière analyse, d'un «grand récit» qui n'est par conséquent absolument pas postmoderne.

Si donc le théâtre d'avant-garde métathéâtral est un concept moderniste, où situerons-nous la réinterprétation des classiques dans le débat modernisme/post-modernisme? Dans son article intitulé «The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre», Patrice Pavis souligne le rejet du patrimoine théâtral par le théâtre postmoderne. Selon lui, le théâtre postmoderne semble peu disposé à prêter l'oreille au discours traitant de l'héritage textuel ou théâtral, qu'il assimile à rien de plus qu'une *mémoire* au sens technique du terme, à savoir une banque de données mise en mémoire et immédiatement accessible et réutilisable.

Certains prétendent que le *dépoussiérage* des classiques est à la fois un concept bourgeois et moderniste. Ce qu'on peut réfuter du fait qu'il faut faire une distinction entre le «texte» classique et la mise en scène. Cette dernière n'est pas du domaine de l'historien du théâtre ou du metteur en scène qui désire souligner la pertinence contemporaine du texte moderniste. Les théoriciens poststructuralistes ont depuis longtemps écarté cette notion. Toute mise en scène, qu'elle soit non verbale comme la danse, ou basée sur un texte, est en train d'être créée là, sur la scène; elle n'a pas encore eu lieu.

Dans le cas du théâtre basé sur un texte, la mise en scène de textes classiques, par conséquent, n'est évidemment pas du théâtre postmoderne puisque son texte n'origine pas de l'époque postmoderne. C'est dans la pratique théâtrale, dans le processus de création que la mise en scène de textes classiques peut être envisagée comme postmoderne.

Dans le cas de la mise en scène de textes classiques, la théorie postmoderne peut et doit déborder dans la pratique. Le Français Daniel Mesguich, metteur en scène de ce genre de textes et qui se réclame entre autres de Lacan, Cixous et Blanchot, s'adonne depuis les vingt dernières années à la mise en pratique de

cette théorie. En 1987, après un intermède de dix ans, il est revenu au *Hamlet* de Shakespeare et, par le biais d'un programme-manifeste, il commentait à l'intention de son nouvel auditoire parisien sa première interprétation. Lorsque, d'après lui, un acteur monte sur scène, il ne fait pas que circuler sur scène mais, et ceci est vrai du théâtre non basé sur des textes, il arpente le dur chemin séparant l'écrit de la parole.

Le titre du manifeste était intéressant et révélateur: *Le livre à venir est un théâtre*. Son intention en mettant en scène le premier *Hamlet* était de se mesurer à la notion de déconstruction de Jacques Derrida et de trouver une praxis qui colle à la théorie. La représentation fut donc intitulée non pas simplement *Hamlet*, mais *Hamlet de Shakespeare*. Le titre ne visait pas à mettre en question l'autorité de l'auteur de la représentation, mais à faire porter sur la scène la notion que *Hamlet* n'est pas une unité discrétionnaire «dépoussiérée». Lorsqu'il est joué, il traîne avec soi une foule de références intertextuelles qui ne peuvent être dépoussiérées. En pratique, cela signifiait que derrière un rideau il y avait un second *Hamlet* en cours d'exécution, en avance de quelques pas sur la version principale se déroulant sur scène. Ceci correspond à la notion de *strates* de Lee Breuer et à la conception d'*écho spectral* d'Herbert Blau. Dans *Titus Andronicus*, sa pièce de 1989, la scène devenait la bibliothèque de Shakespeare. On retrouvait sur les étagères tout ce qui avait été dit et écrit sur Shakespeare. Ceci correspond moins à la déconstruction de Derrida qu'à l'*implosion* de Baudrillard où l'on ne peut distinguer le mythe de la réalité. Dans l'analyse qu'il fait de cette dernière représentation, Georges Baal dissocie l'œuvre de Mesguich du déconstructionnisme de Derrida (que Mesguich a cité si souvent par le passé) pour la rapprocher de l'école lacanienne de psychanalyse, où le texte scénique est structuré comme un langage. Dans le cas des deux mises en scène, Pavis inclinerait à dire qu'il ne s'agit pas là de théâtre postmoderne, que Mesguich peut tout au plus «avoir hérité la faculté de rejouer le passé». Mais nous devons ici soulever la question du caractère postmoderne de la stratification historiographique en tant que partie de la mise en scène, ainsi que la question de l'autorité de la narration. Le texte dramatique (récit) et le texte scénique (mise en scène) doivent être séparés, ou nous devons à tout le moins inclure le texte dramatique en tant

qu'élément de la mise en scène. On pourrait invoquer Lyotard pour étayer ce point:

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable⁷.

La mise en scène, par conséquent, n'est pas la manifestation de la nostalgie. C'est la reconnaissance du fait que la pratique du théâtre doit être désanctifiée de son référent textuel, et qu'elle n'est jamais coulée dans le béton.

Autre exemple récent de mise en scène prise erronément pour une manifestation de nostalgie: la mise en scène en 1991 de la pièce de Sean O'Casey *Juno and the Paycock* à l'Abbey Theatre de Dublin par la metteuse en scène «féministe» Garry Hynds. Du point de vue micro-politique de la metteuse en scène, sa mise en scène aurait d'entrée de jeu mis en question l'hégémonie d'une pratique vieille de cent ans. Cette production provoqua un scandale dans la presse irlandaise. Ce qui à mon avis tenait pour une large part au décentrage de l'idéologie dominante inscrite dans la politique de la révolution irlandaise de 1916. C'était là le défi politique. Mais il s'y trouvait aussi un défi d'ordre théâtral dans le fait qu'un texte consacré comme *naturaliste* était représenté par le biais d'une mise en scène pseudo-expressionniste qui reflétait au plan théâtral le déplacement idéologique et menait finalement, pour cette raison, à un conflit entre discours dominant et discours déviant. Il s'agissait non d'un collage, mais d'une collision aux niveaux social, politique et théâtral. L'auditoire s'attendait à une réaffirmation du discours dominant tel qu'il y avait été inscrit, et subséquemment disposé en strates sur le texte et, en lieu et place, il se voyait servir par la théâtralité un discours féministe déviant. Cette sorte de mise en scène ne saurait en aucune manière être décrite comme une manifestation de nostalgie, mais peut-

⁷ Lyotard, *op. cit.*, p. 31.

on la qualifier de postmoderne? Si, comme je le pense, elle l'est effectivement, au sens où sa pratique s'est d'elle-même désancrée de son référent idéologique textuel, elle constitue alors une sorte de pratique théâtrale postmoderne qui, en fait, dépouille de son pouvoir le discours dominant. Et j'ai lieu de croire que ceci pose un défi à ces critiques qui dénigrent le postmodernisme comme étant dépolitisé, non pas sur un plan purement politique mais au niveau de l'interface micro-politicoculturelle de la praxis féministe.

Dans la pratique théâtrale, qu'elle soit ou non basée sur un texte, c'est la forme théâtrale qui a jeté le discrédit sur le grand récit. Discrédité ou pas, supplanté ou pas, le récit continue de monopoliser l'attention. Ce qui s'est produit dans la pratique du théâtre à l'ère postmoderne, c'est le glissement de l'accent, du producteur au consommateur, du praticien au spectateur. Dans les années 1970, le Theater am Hallesches Ufer (Schaubühne) de Peter Stein à Berlin et le Théâtre du Soleil (Cartoucherie) d'Ariane Mnouchkine à Paris ont décentré l'activité théâtrale en créant des spectacles, l'un dans un studio de cinéma désaffecté et l'autre dans une usine de munitions abandonnée. Le changement de lieu ne signifiait pas un simple déplacement physique, il signifiait également, en termes ethnographiques, un déplacement de l'auditoire. La pièce *Mémoire de Shakespeare* (1975) de Stein se voulait une tentative de *réhistoriser* Shakespeare en Allemagne en dissociant son œuvre de la période romantique où elle avait d'abord été traduite par Schlegel et Tieck, et en présentant les formes de théâtre populaire de l'ère élisabéthaine sous une forme relâchée et peu structurée. Les pièces *1789* et *1793* d'Ariane Mnouchkine puisaient aux formes du théâtre populaire pour présenter dans des spectacles à focalisations multiples une version *réhistorisée* de la Révolution française selon l'interprétation des événements historiques de 1789 que pouvaient se faire des acteurs et des spectateurs qui circulaient d'un côté et de l'autre. Dans les deux mises en scène, c'est aux spectateurs qu'il était demandé de trouver un sens à un bricolage ou collage d'images et de scènes, souvent présentées simultanément, qui les forçaient à faire des choix, lesquels en raison de la nature du sujet étaient souvent des choix politiques. Cette réintégration des formes du théâtre populaire dans le théâtre avant-gardiste européen des années 1970 a non seulement changé le genre de spectacle, mais encore a-t-elle modifié l'allégeance sociale des spectateurs. Ce

genre de théâtre postmoderne, ainsi donc, a débouché sur une pratique théâtrale œuvrant à la façon d'un ferment de redistribution du pouvoir à une époque où, dans la réalité, praticiens aussi bien que spectateurs souffraient encore de sentiments de découragement et d'impuissance qui ont marqué l'après-1968.

Les théâtres américano/eurocentriques ont été, à partir des années quatre-vingt et par la suite, à la fine pointe de l'avant-garde: soit l'interculturalisme, qui d'entrée de jeu a été éreinté par les critiques postmodernistes qui y ont vu une appropriation culturelle occidentale moderniste, laquelle a suscité une dialectique entre culture source et culture cible, la culture d'arrivée se révélant dominante, impérialiste, coloniale, orientaliste (au sens où l'entend Edward Said) et exploitrice. Dans *le Théâtre au croisement des cultures*, Patrice Pavis cible spécifiquement l'œuvre des Eugenio Barba, Peter Brook et Ariane Mnouchkine comme ayant puisé aux sources de la culture de l'Inde. À l'exception du *Mahabharata* de Brook, leur œuvre pourrait se résumer à l'utilisation des formes codifiées des cultures orientales pour la présentation de textes classiques européens tels ceux de Goethe, Eschyle et Shakespeare. Ce qui est souvent perçu comme étant la manifestation d'un ego dominant et eurocentrique; la marque du fin connaisseur.

Dans *Interculturalism, Postmodernism Pluralism*, Daryl Chin signale un certain nombre de ces traits. Dans le programme du postmodernisme, croit-il, on peut lire en filigrane un ton de reproche, d'insulte, de mépris. Plutôt que de reconnaître à l'*autre* le statut d'un égal, on cherche à amoindrir l'*autre* en affichant une indifférence ouverte à ce qui le rend distinct, tout en essayant de maintenir le même rapport de force.

On pourrait dire qu'il y a un élément de vérité dans cette observation en ce qui concerne le *Mahabharata* de Brook, au sens où la culture de départ a été textuellement coupée de sa source, mais j'opinerai que dans la mesure où les autres metteurs en scène interculturalistes s'européanisent, l'interculturalisme ne se fait pas exploiteur ou pillard. Il essaie d'égaliser l'*autre* et enrichit son propre fonds à partir de certaines manifestations de l'*autre* culture. Prenons par exemple, au début des années 80, les Shakespeare d'Ariane Mnouchkine, qui

proposaient une mise en scène distinctement européenne, une traduction en français du texte du dix-septième siècle, et des relectures codifiées de plusieurs formes de théâtre oriental. Faut-il croire que cette sorte de théâtre dénote une faiblesse, un manque, une absence dans notre culture européenne occidentale?

C'est effectivement l'*autre* culture, la culture non-occidentale, dans sa capacité de survivre au colonialisme, dans sa robustesse et, plus important que tout, dans le désir qu'elle soulève à l'heure actuelle dans les cultures occidentales, qui se fait dominante. Il ne s'agit pas d'un produit (comme la canne à sucre ou la main-d'œuvre) que l'Euroculture est en train de piller, étant donné que les cultures autres qu'occidentales restent intactes et indemnes. Le théâtre euro et américanocentrique a, je crois, perdu de sa force en tant que processus politique et ce, non seulement au niveau du réel mais également, ainsi que le fait observer Lyotard, au niveau de l'éthique. Ainsi que le constate David George, «être moderne, de nos jours, est donc le fait d'avoir été; être postmoderne, c'est le fait d'être en instance d'être»⁸. L'état naissant d'interculturalisme est l'instantané du jour dans le processus culturel qu'est le théâtre. C'est le théâtre au summum du postmodernisme. La plus récente production de Mnouchkine, *Les Atrides*, est un mélange de textes traduits du théâtre grec, de danses thaïlandaises, de masques japonais. Cela me rappelle un mot piquant de Stephen Connor dans *Postmodern Culture*: «La théorie postmoderne est un peu comme la Toyota de la pensée; produite et montée en divers endroits et vendue partout.» En conséquence, si l'on peut dire du théâtre de Mnouchkine qu'il est la Toyota du théâtre postmoderne, il faudrait alors voir dans le théâtre moderniste d'avant-garde quelque chose comme la Trabant de la pensée.

Tant Erika Fischer-Lichte que Patrice Pavis constatent une rivalité analogue entre les deux, pour conclure que ce que j'appellerais théâtre d'avant-garde moderniste s'identifie à un «produit postmoderne 'supraculturel', [...] une recherche de la sensualité étrangère et [...] de l'abstraction chiffrée»⁹. Pavis

⁸ David George, *Tri*, vol. 14, n° 1, 1989.

⁹ Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 222.

poursuit, à propos des spectacles de Wilson, cette distinction entre sensualité étrangère et abstraction:

La culture véhiculée n'a plus aucune ressemblance avec le réel, elle se passe de la référence à l'homme et à la nature, elle est devenue un langage codé et abstrait qui vaut par sa syntaxe et sa programmation mais qui ne dit littéralement plus rien sur le monde des phénomènes. Phénomène de normalisation et d'internationalisation (plus que d'interculturalisme) qui facilite l'échange des produits théâtraux, une fois congelés dans une fantasmagorie visuelle qui est si forte qu'elle se passe de tout usage du texte ou d'allusions culturelles, d'une angoisse des origines comme du souci de la finalité idéologique¹⁰.

Il y a par conséquent une distinction à établir entre ce qui est réputé être du théâtre postmoderne et ce qu'on tient pour être du théâtre interculturel en ce sens que le premier est internationaliste, mais non interculturel. Les interculturalistes se voient accuser de ne pas assumer la responsabilité de leur propre histoire, de s'évader, mais j'opinerai que l'interculturalisme recourt à l'autre culture pour trouver des moyens de composer avec son propre passé colonial (qu'on se reporte à *Sihanouk* et à *L'Indiade* de Mnouchkine). Ce qui implique un certain degré d'abnégation, aussi bien que de reclassement et d'échantillonnage.

Dans leur livre intitulé *Interculturalism and Performance*, un recueil d'articles tirés du *Performing Arts Journal*, Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta ont vraiment établi et lancé le débat sur l'interface de l'interculturalisme et du postmodernisme. Dans son article «Thinking about Interculturalism», Bonnie Marranca donne le coup d'envoi:

Pour autant que l'interculturalisme puisse en quelque sorte constituer un indicateur valable, il y a un certain antimodernisme d'attitude dans le legs de la réévaluation, et une quête de l'authenticité de l'expérience ailleurs que dans la culture occidentale.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

Mais quel est le résultat? Y a-t-il, comme le prétend Pavis, englobement et appropriation d'une culture de départ? Ce que réfute, plus loin dans l'ouvrage, Carl Weber:

Souvent le texte étranger est déconstruit, et les découvertes qui en résultent sont alors réarrangées selon des codes inscrits dans la culture indigène et aboutissent à la construction d'un texte scénique original. Éventuellement, le texte dramatique *dés-apparaît* dans un nouveau texte/technique, y gagnant une nouvelle identité de forme et de contenu.

Mais les deux théoriciens interculturelles que je viens de citer ne défendent pas l'interculturalisme en tant que concept postmoderne. Ils y réfèrent en termes d'antimodernisme, une bénédiction peut-être en ce qu'il ne se voit pas accoler l'étiquette de moderniste ou encore d'orientaliste. Mais ce n'est toujours pas postmoderne.

Francis Deak, dans un autre article traitant de la danse pascale Yaqui, suggère non sans hésitation que le traditionalisme nouvelle vague, le néo-conservatisme, dans son internationalisation culturelle, puisse être étiqueté postmoderne puisqu'il y décèle une force de libération des contraintes de tradition, de nationalité, de classe et de culture.

Plus loin, Andrzej Wirth vient faire franchir un autre pas de géant au débat en suggérant que l'esthétique du théâtre interculturel emboîte le pas à l'architecture postmoderne dans son éclectisme et son bricolage. Et j'en infère qu'après avoir parcouru le livre, le lecteur tend à affirmer que l'interculturalisme est un concept postmoderne. Richard Schechner, enfin, y va d'une dernière assertion déterminante:

Il n'existe pas de culture *pure* — pas de culture *en soi*. Chevauchements, emprunts, influences réciproques ont toujours fait de toute culture un conglomérat, un hybride, un palimpseste. À telle enseigne que nous devrions parler non pas de *culture* mais de *cultures*.

Ainsi m'apparaît-il que la question d'identités culturelles et nationales, face à l'interculturalisme avec sa quête de *l'autre*, pose un défi aux idéologies nationales dominantes. Ainsi donc l'interculturalisme, sur un plan éthique, devient un ferment de pouvoir au niveau politique. Chercher un grand récit dans un éventail de systèmes de signes orientaux, avec en pierre de touche textuelle, une traduction qui se superpose à toute cette pratique théâtrale. C'est donc le théâtre interculturel, et non le théâtre qu'on qualifie le plus souvent de postmoderne, qui serait véritablement postmoderne. Il n'est pas dépolitisé. En fait, ces mêmes metteurs en scène interculturalistes avec leur politique de gauche en 1968 se sont à l'époque refusé à eux-mêmes l'interculturalisme en tant que ferment de renouvellement. C'est dans les années 80 et suivantes qu'ils ont, avec des degrés variés de succès, micropolitisé le théâtre en se tournant vers les pratiques interculturelles. L'interculturalisme a, je crois, aidé le théâtre postmoderne à se libérer de son image populaire de force politique dilapidée.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Louis Francœur

Pour une écosémiotique théâtrale

L'éminent sémioticien et chef de file de l'École sémiotique de Tartu, Iouri Lotman, s'interrogeait naguère sur la possibilité de l'existence d'un système sémiotique *sans signe*. Cette question, pour étrange qu'elle apparaisse de prime abord, notamment lorsqu'il est question de théâtre, ne laisse pas de retenir notre attention si, à l'exemple de Lotman lui-même, nous la reformulons de cette manière: «Le sens peut-il être transmis par un message dans lequel nous ne pouvons identifier de signes au sens où nous les définissons généralement comme dans le cas des mots dans la langue?»¹ Notre auteur estime, pour sa part, que la réponse doit être affirmative pour ce qui concerne la peinture, la musique et le cinéma. Nous ajouterons, pour les besoins de notre propos, la représentation théâtrale. Alors que dans le message verbal, essentiellement discret comme nous le savons, le texte est, en effet, constitué de signes, dans le cas des messages artistiques non discrets ou continus, les signes, au dire de Lotman, n'existeraient pas, tout au plus pourrions-nous y relever des *traits différentiels*. Dans ce cas, le message nous serait accessible grâce au «texte» saisi dans sa globalité au moyen de la formule $P(O) = I$ où I désigne l'image, O l'objet de la représentation et P la fonction qui établit leur correspondance. Si cette formule a le mérite particulier de proposer une lecture globalisante de la dimension iconique du théâtre, en revanche nous devons noter qu'elle suppose que la fonction P soit analysée comme un ensemble de règles de transformation de O en I, c'est-à-dire que la fonction P soit analysée comme un certain code. La présence du code devient la condition nécessaire pour que I soit apte à apparaître comme un

¹ J.M. Lotman, «The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative», *New Literary History*, 2, 1975.

message. En proposant cette formule, Lotman ne parvient pas à échapper lui-même à la critique qu'il formule à l'endroit des chercheurs qui traitent les messages continus comme des messages discrets. S'il arrive, malgré tout, comme eux, à identifier dans les messages continus certains éléments structuraux de type sémiotique, ne le doit-il pas uniquement à sa longue habitude de considérer l'échange verbal préalablement codé comme la plus fondamentale, sinon, en définitive, comme la seule forme de communication complète? Le résultat final de cette opération de traduction d'un système continu dans un système discret consiste encore et toujours à *réduire*, à toutes fins utiles, le «texte» pictural, musical, cinématographique ou théâtral en une copie conforme du texte verbal. Il s'agit là d'une pratique que n'ignorent pas les théoriciens et analystes du théâtre eux-mêmes qui sont, à l'instar de l'auteur de *La structure du texte artistique*², prisonniers d'une conception binariste des systèmes de signes, héritage de la linguistique structurale de Baudouin de Courtenay et de Ferdinand de Saussure³.

Nous faudra-t-il pour autant renoncer à rendre compte de la complexité de la vie des signes au théâtre et, de guerre lasse, proclamer la mort de la sémiotique pour retourner illico à nos vieux démons et mieux honorer la glose naguère trop rapidement abandonnée? Nous pourrions plutôt considérer cette difficulté d'analyse de la représentation théâtrale comme une nouvelle invitation à nous tourner résolument vers une théorie unique et incomparable dans l'histoire de la pensée occidentale en ce qu'elle nous propose, et singulièrement à nous les théoriciens et analystes du théâtre, un seul système cohérent nous permettant de rendre compte aussi bien des signes naturels que des signes culturels, des signes continus que des signes discrets. Roman Jakobson ne s'y était pas trompé, lui, qui s'étant mis «à la recherche de l'essence du langage» pouvait affirmer que «l'un des traits les plus importants de la classification sémiotique de Peirce réside

² Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1973.

³ Louis Francœur et Marie Francœur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec, Presses de l'Université Laval et Paris, Klincksieck, 1993, p. 30.

dans la perspicacité avec laquelle il a reconnu que la différence entre les trois classes fondamentales de signes (icône, indice, symbole) n'était qu'une différence de place au sein d'une hiérarchie toute relative»⁴. Il ne s'agit pas là, tant s'en faut, du seul apport d'importance que la sémiotique de Charles S. Peirce pourrait fournir aux théoriciens du théâtre. Soutenant que le signe triadique, représentamen, *objet*, *interprétant*, est essentiellement l'effet d'une action de l'interprète, cette théorie devrait d'abord interpeller tous les interprètes directement concernés par la représentation théâtrale: auteur, metteur en scène, comédiens, scénographe, costumier, musicien, éclairagiste. Sans interprètes des signes, pas de signes théâtraux, devrions-nous affirmer sans relâche. La sémiotique de Peirce nous apprendrait aussi que tout dans le signe théâtral ne jouit pas au même degré de la même pertinence pour le fonder comme signe: c'est, en effet, le *fondement* du signe («ground») qui devrait nous indiquer le point de vue selon lequel tel objet, tel geste, tel personnage peut être tenu pour un signe. Un banc placé sur une scène n'est pas un signe mais une chose. Il deviendra signe quand les interprètes lui auront assigné un *fondement* ou un point de vue selon lequel ils envisagent sa présence, nécessaire ou contingente, sur cette scène. Cette théorie du signe pourrait, en outre, nous amener à concevoir toute forme d'interprétation des signes théâtraux comme une traduction d'un signe ou d'un ensemble de signes dans un nouveau signe, pas nécessairement de nature linguistique. Elle nous conduirait ainsi à découvrir que cette entreprise de traduction de signes théâtraux dans d'autres signes, loin d'être de quelque façon réductrice, constitue, en réalité, un processus téléologique sans fin d'accroissement de signification. D'où, alors, la nécessité qui s'imposerait à nous de ne jamais dissocier les deux acceptions du mot sens dans l'analyse que nous voulons faire des signes théâtraux: s'il s'agit, en effet, de saisir une *signification*, cela ne pourra se faire que dans un processus orienté, dans une *direction*, que lui imprime l'interprète (ou les interprètes) du théâtre. Plaçant la notion d'accroissement au cœur même de chaque signe, grâce à l'intervention de l'*interprétant*, ce signe mental souvent plus développé que celui, perceptible, qui le détermine à exister, la sémiotique peircienne permettrait

⁴ Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage», dans *Problèmes du langage*, Gallimard, coll. «Diogène», 1966.

d'observer, dans un cas l'accroissement (non le progrès ou l'évolution) des significations dans une succession de représentations théâtrales, dans un autre cas l'accroissement des significations lors d'une reprise d'une même pièce à quelques années d'intervalle. À la lumière de ces remarques, convenons que cette théorie sémiotique ne peut être réduite, comme on le fait trop souvent, à la seule deuxième trichotomie, celle de l'icône, de l'indice et du symbole. Pour peu que nous nous y attardions, elle pourrait, en effet, nous fournir un ensemble de notions susceptibles d'éclairer notre démarche d'identification et d'analyse des signes théâtraux. Par exemple, dans l'étude du contexte au théâtre.

Le contexte

En effet, l'une des notions essentielles que nous devrions prendre en compte dans toute analyse de la représentation théâtrale est celle de contexte entendu non pas au sens habituel comme une relation intégrative du type contenant-contenu, mais comme une information préalable au signe. Toute information transmise de manière spécifique par le signe théâtral doit être mise en relation avec l'information antérieure que possède l'interprète, auteur, comédien, metteur en scène voire spectateur et, en conséquence, doit être considérée comme un accroissement de cette information antérieure. Dans le cadre de cette réflexion sur le contexte en sémiotique du théâtre, nous nous proposons d'apporter une distinction entre le contexte interne au signe théâtral, celui dont dépend la signification, et le contexte externe au signe théâtral, celui dans lequel le signe théâtral se déploie. C'est donc essentiellement la dimension de contexte comme relation que nous retiendrons ici, parce qu'elle nous semble être tout à fait pertinente pour la création d'une théorie de la sémosis théâtrale.

L'un des avantages non négligeables de cette conception du contexte comme relation, particulièrement au théâtre, réside dans le fait que nous puissions ainsi situer notre démarche au regard de l'un des courants les plus originaux et les plus féconds de la pensée contemporaine, celui qui, à Palo Alto, a donné naissance à l'écologie de l'esprit, pour reprendre l'heureuse expression de l'un de ses fondateurs, Gregory Bateson. En effet, si nous pouvons volontiers reconnaître

dans la sémiotique de Peirce tout aussi bien une théorie de l'esprit, de la connaissance, de la signification, de l'inférence que de la fiction, nous sommes aussi autorisés à voir en elle une authentique théorie de la communication. À la vérité, non seulement précède-t-elle dans le temps ce que nous sommes convenus d'appeler la théorie de la nouvelle communication, comme en témoignent les emprunts explicites de Gregory Bateson à l'œuvre de Peirce, notamment la notion d'inférence abductive, mais surtout elle s'affirme comme une authentique théorie de la communication dans le développement même qu'elle propose de la notion de relation interprétative qui se trouve à l'origine d'une authentique écologie de l'esprit. Sauf pour ce qui concerne quelques cas isolés, nous nous garderons bien, cependant, de faire de Bateson et de ses collègues de ce que l'on a appelé *Le Collège invisible*, des peirciens inconscients. Leur œuvre est trop marquée par la dimension dyadique des signes, essentiellement pour eux digitaux et analogiques, pour que nous osions tisser des liens réels entre leur pensée et la sémosis triadique de Peirce. En revanche, nous ne pouvons nous empêcher de constater qu'il existe parfois de telles coïncidences entre les deux systèmes de pensée, qu'un rapprochement, même fictif, même éphémère, ne peut être qu'éclairant pour notre réflexion sur le théâtre. Qu'il suffise, pour l'heure, d'évoquer ce texte de Bateson aux accents étonnamment peirciens: «[...] dans le monde des idées, il faut une relation, soit entre deux parties, soit entre une partie dans un premier temps et la même partie dans un second temps, pour activer une certaine troisième partie que nous pouvons appeler le récepteur; ce à quoi le récepteur [...] réagit, c'est à une différence ou à un changement»⁵; à lire ces lignes, nous reviennent comme en écho ces paroles de Peirce: «[...] je restreins le mot représentation à l'action d'un signe ou sa relation à l'objet pour l'interprète de la représentation»⁶. Nous pouvons observer dans ces deux passages, exprimé de manière explicite, le même rejet catégorique d'une écologie dite environnementale, au sens de la dualité contenant-contenu, au profit d'une nécessaire mise en relation des éléments constituant la communication. Dans les deux cas, ce ne sera que dans le contexte de l'interaction ou, mieux, dans le

⁵ Gregory Bateson, *la Nature et la pensée*, Paris, Seuil, 1984, p. 102. Nous soulignons.

⁶ Charles S. Peirce, *Lowell Lectures*, 1903.

contexte comme interaction, que la communication complète pourra avoir lieu et que la signification pourra prendre forme⁷.

Car l'écosémiotique théâtrale que nous tentons d'établir n'a de sens que si elle devient un processus générateur de signification. Or, quelle que soit la définition de la signification que nous choisissons de retenir dans l'œuvre de Peirce, définition pragmatique, phanéoscopique ou sémiotique, celle-ci comporte toujours une dimension relationnelle. Nous trouvons une première acception, pragmatique, dans la définition même de la maxime du pragmatisme: «Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet»⁸. Cette définition implique, en effet, que la signification complète de la représentation théâtrale ne pourra être acquise qu'au moment où l'interprète, auteur, metteur en scène ou comédien aura terminé la mise en relation de tous les effets qu'il peut entrevoir avec leur cause réelle. De même, une deuxième acception de la signification proposée par Peirce, phanéoscopique celle-là, est aussi fondée sur la notion de relation: «Toute relation triadique authentique implique une signification, compte tenu du fait que la signification est de toute évidence une relation triadique»⁹. Enfin, une dernière définition de la signification, que nous appellerons sémiotique, se confond avec la sémios elle-même puisqu'elle repose entièrement sur la relation existant entre le *représentamen*, son *objet* et son effet signifié ou *interprétant*. Dans tous ces cas, la conception peircienne de la signification, entendue comme effet relationnel, n'est pas sans évoquer une fois de plus la pensée de Birdwhistell et Schefflen pour qui «ce n'est que dans le contexte de l'ensemble des modes de communication,

⁷ Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Sigman, Watzlawick, *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, coll. «Points», Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 24.

⁸ *Writings of Charles S. Peirce*, A Chronological Edition, Bloomington, Indiana University Press, 1986, Volume 3, p. 365.

⁹ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne and Paul Weiss, ed., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, volume 1, paragraphe 345. Dorénavant C.P. 1.345.

lui-même rapporté au contexte de l'interaction, que la signification peut prendre forme»¹⁰. Ainsi ces deux chercheurs de la nouvelle communication proposaient-ils à leur tour de procéder par une analyse de contexte plutôt que par l'analyse de contenu. En cela ils s'opposaient au célèbre modèle de la communication de Jakobson, emprunté lui-même à celui de Shannon qui, comme on le sait, a connu une large diffusion grâce au modèle sémiotique de Greimas. Cependant, en agissant ainsi, ces chercheurs se plaçaient dans la droite ligne de la jeune tradition batesonienne pour qui l'interaction est l'unité d'analyse¹¹ et qui voit dans le courant communicationnel une série ordonnée de contextes d'apprentissage et d'apprentissage à l'apprentissage¹², mais ils se situaient aussi d'emblée dans la mouvance de la sémiotique de Charles S. Peirce, déjà inscrite, dès ses premières manifestations, dans un processus de mise en relation orientée. La conséquence directe pour notre propos se trouve dans le fait que la sémosis théâtrale crée constamment elle-même le contexte dont elle a besoin pour signifier.

Ces considérations préliminaires nous permettront d'énoncer une triple proposition au regard de notre réflexion sur le théâtre: premièrement, le contexte, plus encore qu'une condition *sine qua non*, constitue une dimension ontologique du signe théâtral; deuxièmement, le contexte du signe théâtral est nécessairement relationnel; troisièmement, le contexte du signe théâtral est une relation orientée. Le contexte ainsi entendu fera l'objet d'une triple distinction: nous parlerons du contexte immédiat du signe théâtral, du contexte proche et du contexte éloigné. Nous tiendrons le contexte immédiat pour la relation du signe théâtral à son *objet dynamique*. Nous entendrons par contexte proche, la relation triadique qui s'établit entre un signe théâtral, le signe qui le détermine à exister et le signe qu'il peut déterminer. Enfin, nous proposerons de voir dans la relation qui s'établit entre les signes théâtraux à l'intérieur de la culture et hors de la culture,

¹⁰ Yves Winkin, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Jean-Jacques Wittezaele et Teresa Garcia, *À la recherche de Palo Alto*, Paris, Seuil, 1992, p. 44.

¹² Yves Winkin, *op. cit.*, p. 143.

le contexte éloigné qui sera alors dit respectivement contexte endotopique ou contexte exotopique du signe théâtral.

Le contexte immédiat

Dès lors, une question toute simple s'impose: quel est l'objet d'un signe théâtral, comme ceux que nous sommes susceptibles de rencontrer dans une pièce comme *Vinci* de Robert Lepage? Pour répondre à cette question en apparence banale, nous devons apporter d'entrée de jeu une distinction élémentaire entre l'*objet immédiat* et l'*objet dynamique* d'un signe théâtral, le premier étant l'objet tel qu'il est représenté *dans* le signe, le second étant le monde, réel ou fictif¹³. *Vinci* propose aux spectateurs une vision singulière du monde d'un artiste, *objet immédiat* du signe global qu'est la pièce, vision elle-même issue d'un ensemble d'éléments à première vue hétéroclites: un guide italien aveugle, le peintre Léonard de Vinci et son chef-d'œuvre du musée du Louvre, la *Joconde*, les villes de Montréal, Londres, Paris, Cannes, Florence, un train électrique, un fauteuil de psychanalyste et un fauteuil d'avion, une canne blanche, tous autant les uns que les autres des *objets* appelés *dynamiques* en ce qu'ils constituent le point de départ (et le point d'arrivée) du mouvement de la sémiotique ou parcours génératif de la signification. Nous dirons donc de l'*objet immédiat* qu'il est l'objet tel qu'il est connu *dans* le signe, par conséquent qu'il est une espèce d'idée ou un ensemble d'idées susceptibles de devenir vision du monde, et de l'*objet dynamique* nous affirmerons qu'il est l'objet tel qu'il est, sans tenir compte d'aucun trait particulier, l'objet situé dans de telles relations qu'une étude illimitée et finale pourrait le saisir¹⁴. De ces deux définitions découle pour nous toute une série de considérations sur le statut relationnel de l'*objet dynamique* théâtral. Nous retiendrons, en effet, que cet objet est appelé dynamique parce qu'il peut être envisagé comme terminus *a quo* (et terminus *ad quem*) de la sémiotique. De plus, nous remarquerons que l'*objet dynamique* se présentera à nous

¹³ C.P. 8.314.

¹⁴ C.P. 8.183.

comme un objet donné, comme la source et la condition de possibilité de la sémiotique, par opposition à l'objet immédiat qui est un objet construit par l'interprète, que l'un est un objet de communication, tandis que l'autre est un objet de pensée, que le premier est l'objet dont un signe est le signe, tandis que le second est l'objet même du signe, intrinsèque au signe. Nous ne devons cependant pas conclure de ces remarques que l'*objet dynamique* concerne uniquement le réel externe; au contraire, il peut tout aussi bien avoir trait au réel interne, pensée déjà existante dans l'esprit ou vision personnelle du monde de l'auteur. Dans les deux cas, cependant, il s'agira d'un réel interprétable, d'une réalité qui, par un moyen ou un autre, parvient à déterminer le signe à sa représentation¹⁵. En outre, l'*objet dynamique* pourra être saisi dans toutes ses relations qu'une recherche attentive pourrait dévoiler. La représentation d'une pièce comme *Le Dortoir* de Carbonne 14 a particulièrement bien fait ressortir l'étroite relation qui existait non seulement entre les différents tableaux du spectacle mais également celle qui liait l'objet dynamique «lit» aux différentes situations dans lesquelles cet objet particulier se retrouvait aux divers moments de la pièce. Enfin, et c'est peut-être l'aspect le plus important pour notre propos, ce n'est que grâce à leur expérience collatérale que les interprètes situés aux différents niveaux de la production et de la représentation, pourront, à la fin de la sémiotique théâtrale, saisir une partie de la signification de l'*objet dynamique*. Par expérience collatérale, nous entendons une connaissance antérieure, personnelle et culturelle, de ce que le signe dénote¹⁶. Cette expérience de l'objet dynamique que doit posséder l'interprète, antérieurement à l'utilisation qu'il veut faire du signe, constitue un présupposé *sine qua non* du processus sémiotique. Pour connaître l'objet dynamique, une expérience antérieure de cet objet individuel est requise¹⁷. Ainsi, pour revenir à l'exemple de Robert Lepage au sujet de l'œuvre de Léonard de Vinci, comment celui ou celle qui n'a aucune expérience collatérale de la *Joconde*, connaissance acquise soit par des études antérieures soit même par une visite au musée du Louvre, peut-il saisir la

¹⁵ C.P. 4.536

¹⁶ C.P. 8.179.

¹⁷ C.P. 8.181.

signification de cette proposition qui est soumise à son entendement: «Attention, fragile, œuvre d'art. À manipuler avec précaution». De là découle la nécessité de bien définir la valeur relationnelle qui unit le signe à son objet dynamique. En réalité, notre connaissance antérieure ou notre expérience collatérale de l'objet dynamique entraîne, dans la sémosis, la constitution de l'objet immédiat comme objet dynamique intériorisé, grâce à l'intervention du *fondement* («ground») ou point de vue. Dans la pièce de Jean-François Caron, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, les différents interprètes sont appelés à constuire le sens à trois niveaux au moyen de plusieurs objets dynamiques, selon le point de vue qu'ils adopteront: celui du dramaturge, du romancier ou de l'éboueur. Mais le titre même de la pièce indique clairement l'importance que devrait prendre l'objet dynamique «nègre blanc d'Amérique» qui ne peut avoir de sens que pour ceux qui sont en mesure, grâce à leur expérience collatérale, d'établir une relation avec le livre de Pierre Vallières et avec une situation politique précise du Québec telle que la concevaient les felquistes de 1970. La relation qui unit l'objet dynamique au signe représentamen est donc essentiellement une relation de causalité¹⁸. Mais nous devons, une fois de plus, préciser immédiatement que cette relation n'existe pas en elle-même, qu'elle n'est pas systémique par nature, qu'elle n'est jamais, en somme, indépendante de l'interprète qui la crée en la percevant et qui s'en fait un *interprétant* personnel. En adoptant cette démarche, nous nous donnons une méthodologie qui privilégie la mise en valeur des éléments créatifs de l'œuvre théâtrale de préférence à celles qui s'attachent à retrouver des éléments supposément préexistants.

En conséquence, nous nommerons contexte immédiat du signe théâtral, l'objet dynamique défini comme un monde donné, réel ou fictif qui, par les relations nécessaires qu'il entretient avec lui, est la cause du signe en tant que tel. Hors du signe¹⁹, indépendant²⁰ et antérieur²¹ à celui-ci, l'objet dynamique est une

¹⁸ C.P. 5.473.

¹⁹ Lettre à Lady Welby du 23 décembre 1908.

Charles S. Peirce, MS 292, Houghton Library, Harvard University.

Charles S. Peirce, MS 318, Houghton Library, Harvard University.

expérience du monde susceptible d'être communiquée par un objet immédiat dans le signe, en même temps qu'il est une expérience du monde à connaître par le recours à des connaissances déjà acquises par l'interprète, une écosémiotique théâtrale, en somme, source et fin de la signification.

Le contexte proche

Par ailleurs, que la représentation théâtrale constitue un phénomène sémiotique complexe qui ne souffre aucune réduction à sa simple dimension textuelle, nous n'avons pour nous en persuader qu'à observer la diversité même des éléments signifiants qui la constitue, comme le faisait naguère Roland Barthes parlant à son propos de «machine cybernétique» ou de «polyphonie informationnelle»²². Le recours à de telles métaphores, aussi lumineuses et séduisantes soient-elles, ne parvient toutefois pas à masquer complètement le malaise de l'essayiste qui se voit aux prises avec la difficulté insurmontable de rendre compte des informations qui «tiennent» et des informations qui «tournent»²³ dans le spectacle théâtral. Prisonnier d'une conception du signe héritée en droite ligne de Saussure, Barthes s'interroge en vain sur les rapports qu'entretiennent tous ces signes qui n'ont pas, selon sa propre terminologie, même signifiant et pas toujours même signifié. Les qualités littéraires incontestables de la glose barthésienne ne sauraient ici tenir lieu de fondement méthodologique à l'analyse du phénomène théâtral. D'entrée de jeu, nous devons nous demander si, parce qu'ils sont tous essentiellement des signes, tous les éléments qui entrent dans la composition de ce phénomène sémiotique, ne possèdent pas le même statut théorique et, par voie de conséquence, ne peuvent pas et ne doivent pas être décrits à l'aide des mêmes catégories. Ainsi, pour nous en tenir à la seule deuxième trichotomie des signes, nous pourrions rappeler à ce sujet que les icônes, les indices et les symboles (au sens peircien du terme, comme sont des symboles, par exemple, les mots de la langue) ne constituent jamais pour les interprètes des signes purs et que, dans le

²² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 258.

²³ *Ibid.*

cas précis de la représentation théâtrale, ils sont tous porteurs d'iconicité, mais à des degrés différents.

L'étude du contexte proche du signe théâtral pourrait nous suggérer quelques moyens d'éclaircir cette épineuse question.

Nous définirons le contexte proche du signe dans la représentation théâtrale comme tout ce qui, à un moment donné du spectacle, est présent à l'esprit de l'interprète, comédien ou spectateur. Cette définition directement inspirée de celle que Peirce donnait du phanéron (ou phénomène)²⁴, nous permet, en effet, de conférer à chaque élément de chaque moment du spectacle théâtral, que cet élément soit linguistique ou non linguistique, qu'il s'agisse des dialogues ou de l'éclairage, des costumes ou de la gestuelle, le même statut théorique. Si ce qui se déroule sur la scène, donc sous les yeux d'un interprète, comédien ou spectateur, est susceptible d'être présent à son esprit, d'être un phanéron pour lui-même mais aussi pour tous les autres interprètes qui l'entourent, cela signifie que chaque interprète, comédien ou spectateur, grâce à ce premier phanéron, est en mesure d'appréhender quelque chose d'autre dont le premier tient lieu, autrement dit de saisir l'*objet immédiat* du signe. Cet objet, qui est un second phanéron, est tout aussi constitutif de la représentation théâtrale que le premier. Toutefois, dans le processus de représentation et de signification théâtrales, deux phanérons ne peuvent être saisis comme séparés l'un de l'autre, ainsi que cela se pratique communément pour le «signifiant» et le «signifié» dans l'*autre* sémiotique. À la vérité, ils n'auront d'existence réelle, concrète, scénique que liés l'un à l'autre par l'intervention d'un troisième phanéron, fourni par l'interprète, qui rend présents à l'esprit de ce dernier leurs relations et les processus qui les établissent²⁵. Nous sommes alors invités à tenir compte du fait qu'il n'existe pas d'autre forme de *conscience théâtrale* pour l'interprète,

²⁴ CP. 1.284.

²⁵ Robert Marty, *l'Algèbre des signes. Essai de sémiotique scientifique d'après Charles Sanders Peirce*, coll. «Foundations of Semiotics», ed. A. Eischbach, 24, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989, p. 318ss.

comédien ou spectateur, que la saisie simultanée des trois phanérons qui viennent d'être mentionnés. Ils constituent, en fait, une espèce de système²⁶. Dans une première étape de l'analyse, en synchronie, la représentation théâtrale pourrait donc être tenue pour un système constitué de trois phanérons situés dans une relation d'implication. Un premier phanéron: ce qui est perceptible par les sens des spectateurs ici et maintenant, que ce soit d'ordre linguistique ou non linguistique; un deuxième phanéron: ce qui est ainsi représenté et, finalement, un troisième phanéron: la relation qui rend possible la représentation du deuxième par le premier et les conditions de cette relation²⁷. Le recours à ces catégories nous laisse entrevoir quelques conséquences immédiates pour l'analyse. Retenons pour l'heure un exemple simple, celui que constitue l'utilisation de boîtes de chaussures. Nous pouvons en observer l'usage qu'en fait Robert Lepage dans *La trilogie des dragons* où elles sont éminemment présentes, mais nous pouvons aussi les retrouver volontiers dans les souvenirs reliés à nos jeux d'enfant. Ces boîtes de chaussures, dans un cas comme dans l'autre, sont d'abord, grâce à leur forme particulière, perceptibles par tous les interprètes qui se trouveraient en leur présence; elles relèvent donc du premier phanéron, celui qui représente. Nous pouvons cependant aisément concevoir que ce statut ne suffira pas à rendre compte de leur fonction dans le spectacle théâtral auquel nous assistons. En effet, au cours de ce spectacle, ces boîtes de chaussures perdront leur dimension autonome pour se voir investies de nouveaux *objets immédiats*, de significations successives chaque fois que, grâce au troisième phanéron, elles seront mises en relation avec d'autres éléments formels du spectacle. Dans la pièce de Lepage, les boîtes de chaussures ont en premier lieu comme *objets immédiats*, pour Françoise et Jeanne mais aussi pour les interprètes, comédiens et spectateurs, d'être différents magasins situés dans les rues de leur enfance. Elles deviendront par la suite les objets clés du magasin de chaussures de Crawford à Toronto dans lequel se dérouleront des événements de première importance pour la suite des choses. Nous voyons dans cette brève description que la signification des trois

²⁶ CP. 7.551.

²⁷ Chacun de ces phanérons étant un signe à part entière peut être traité à son tour selon les trois catégories phanéroscopiques de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité.

phanérons est toujours posée d'abord comme une virtualité et qu'elle est nécessairement téléologique. Ajoutons que toute signification ne sera jamais complète, même une fois le spectacle terminé, du moins tant qu'il y aura des spectateurs susceptibles d'avoir ces phanérons présents à l'esprit et disposés à les mettre en relation les uns avec les autres. C'est affirmer du même coup la présence continue et globale du système de relations qui existe nécessairement entre les phanérons constitutifs d'un spectacle théâtral. Car les éléments du spectacle, gestes, éclairage, bruits, objets divers, dialogues, indépendamment du fait qu'ils puissent posséder une individualité matérielle propre, sont, dans le processus sémiotique, destinés à être présents à l'esprit d'un interprète, comédien ou spectateur. À ce titre, ils relèvent d'une sémosis triadique unique, à un moment unique du déroulement du spectacle. Du reste, quand nous disons déroulement, nous suggérons qu'il s'agit d'une succession ininterrompue de phanérons. Chaque phanéron, à la manière de chaque acte de langage dans un discours linguistique, est en quelque sorte lié à celui qui le précède et à celui qui le suit, par le télos, c'est-à-dire par l'orientation téléologique du spectacle. Nous pourrions alors, cette fois en diachronie, décrire le déroulement du spectacle comme la succession de triades de phanérons logiquement orientées vers leur fin.

Le contexte éloigné

Nous pouvons, dans une autre étape de l'analyse, considérer maintenant l'œuvre théâtrale comme étant un signe global dans la culture. À ce titre, elle sera soumise à la même logique que celle qui gouverne tous les signes. Nous observons, en effet, la présence d'une logique inférentielle qui règle les rapports continus que les œuvres théâtrales entretiennent entre elles. Une logique syntagmatique, en somme, qui non seulement permet de rendre compte de la capacité des œuvres à entrer en relation avec d'autres œuvres à l'intérieur ou à l'extérieur d'une culture, mais qui leur en impose même la nécessité. Tout se passe, en effet, comme si les œuvres théâtrales se trouvaient situées dans la même logique de communication que leurs interprètes eux-mêmes: *elles ne*

*peuvent pas ne pas communiquer*²⁸. À cette précision près, toutefois, que cette communication au sein de la sémiologie culturelle est nécessairement une interprétation ou, mieux, une réinterprétation. Une réinterprétation d'un signe dramatique dans un autre signe dramatique, d'une œuvre dans une nouvelle œuvre. Ne sommes-nous pas «les interprètes des interprétations», comme nous le rappelait à propos de la longue théorie des Antigones George Steiner, citant Montaigne qui se faisait lui-même l'écho de Platon? S'il n'existe pas dans la vie de la pensée d'intuition absolue, il n'existe pas davantage dans la vie culturelle d'œuvre première idéale: comme chaque pensée est issue d'une autre pensée et engendre elle-même une nouvelle pensée qui, du reste, est souvent plus développée que la première, de même, chaque œuvre théâtrale, en tant qu'elle est un continuum de phanérons, sera-t-elle le résultat de l'interprétation d'une autre œuvre par l'interprète, auteur ou metteur en scène. Il s'agit encore ici de contexte sémiotique, une œuvre étant toujours située dans une perpétuelle relation interprétative d'où, en dernière analyse, elle tirera son ultime signification.

Le contexte éloigné endotopique

Nous parlerons de contexte éloigné endotopique des œuvres théâtrales pour décrire leur capacité à entrer en interrelation les unes avec les autres à l'intérieur d'une culture donnée.

Qui oserait soutenir, en effet, que la vie des œuvres théâtrales au Québec fût soumise aux seules lois du hasard? Nous suggérons plutôt que toute activité de création dramatique s'inscrit à l'intérieur d'une *série théâtrale* où se côtoient, non pas dans le chaos, mais plutôt selon un principe d'interprétation et d'organisation hiérarchique, des œuvres aussi diverses que le sont celles de Gilles Maheu, de Jean Asselin ou de Robert Lepage, mais aussi celles de Michel Marc Bouchard, de Normand Charette, de René-Daniel Dubois ou de Michel Tremblay et ,

²⁸ P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, p. 48.

enfin, celles de Jean-François Caron, de Normand Canac-Marquis, de Jean-Frédéric Messier ou d'Hélène Pedneault. La série théâtrale, véritable écosémiotique, peut ainsi être définie comme un ensemble composé de plusieurs œuvres dramatiques qui ont pour caractéristiques communes d'être en interaction continue, à l'intérieur d'une hiérarchie avec croissance successive, le sommet de cette hiérarchie étant occupé par un type particulier d'œuvres qui agit comme principe premier codant. La durée du rôle structurant et la sphère de prégnance de cette œuvre codante permettent de délimiter les coordonnées spatio-temporelles de la série²⁹. Si une série théâtrale se voit, par exemple, caractérisée par la transcendance du phanéron *représentamen*, une autre le sera par celle du phanéron *objet*, tandis qu'une autre, enfin, le sera par celle du phanéron *interprétant*. L'observation du théâtre québécois contemporain pourra nous amener à constater l'apparition de ces différentes séries théâtrales, parfois successives mais le plus souvent concomitantes, qui servent de contexte éloigné endotopique à chacune des œuvres. La première série, orientée sur le *représentamen* théâtral lui-même, laisse à la dimension iconique des signes le soin de transmettre la signification. Dans cette série s'inscriraient ces formes nouvelles de théâtre qui, de manière prépondérante mais non exclusive, confient à l'image spatiale le processus générateur de la signification, comme le font les spectacles de Carbone 14 et ceux présentés par Robert Lepage. La seconde série, orientée sur l'*objet*, que nous reconnaissons dans la dimension référentielle de l'œuvre théâtrale, offre aux spectateurs interprètes un ensemble de signes dramatiques, icônes, indices et symboles dont la fonction consiste essentiellement à leur indiquer un univers de fiction proche de la réalité politique ou sociologique, par exemple. Dans une première approximation, nous pourrions loger dans cette série les œuvres qui modélisent des champs sociologiques ou axiologiques comme celles que proposent Michel Tremblay et, avant lui, Marcel Dubé. La troisième classe de série théâtrale, celle qui est orientée sur l'*interprétant*, regrouperait des œuvres dont la fonction première relève d'une nouvelle logique dramatique. Il s'agit moins, dans ce dernier cas, de représentation ou de référence théâtrale que

²⁹ Louis Francœur, *les Signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1985, p. 70.

d'action dramatique orientée principalement vers la modification des interprétants des spectateurs, leurs signes mentaux et leurs habitudes, étant entendu, par ailleurs, que les deux premières dimensions ne sont jamais totalement absentes du discours théâtral. Récemment, Jean-François Caron, Normand Canac-Marquis ou Julie Vincent ont proposé des spectacles qui ont eu pour effet de transformer radicalement les habitudes d'interprétation des spectateurs, notamment en les mettant au défi de construire, sur des débris de sens, une signification unifiée et totale. Nous pouvons imaginer que toutes les combinaisons sont ensuite possibles entre les trois séries, la création théâtrale se chargeant elle-même de faire surgir les convergences, les coïncidences et les tendances assimilatrices. À titre d'illustration de cette tendance, nous retiendrons l'apparition sur la scène québécoise de représentations théâtrales qui ont en commun d'être l'expression de la vie amoureuse homosexuelle. Des œuvres comme *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette et *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois brisant les tabous fortement ancrés dans la vie culturelle, n'ont pas manqué de susciter de la part d'une certaine critique d'abondants commentaires d'ordre éthique concernant le contenu qu'elle proposait au public, au détriment, il va sans dire, de la dimension esthétique, seule concernée en l'occurrence. Nous devrions prendre en compte que dans cette série théâtrale, c'est la dimension esthétique des œuvres, essentiellement marquée dans le représentamen théâtral même par une vision inédite de la scène, qui permet de résoudre le conflit éthique que pourrait soulever l'objet des signes théâtraux présentés au public.

Le contexte éloigné exotopique

Une série théâtrale se trouvant en interrelation constante avec son domaine extraculturel, ce qui pour elle constitue un «non-moi» sériel, nous pouvons envisager l'édification d'ensembles plus vastes où, par exemple, telle série théâtrale québécoise, représentée par une ou par l'ensemble de ses œuvres, figurerait dans un ou plusieurs paradigmes du théâtre occidental. Un accroissement de signification résultera de cette nouvelle situation relationnelle. C'est ce que nous entendrons par contexte éloigné exotopique. Dans un premier cas, nous

pourrions identifier une aire où nous regrouperions des séries théâtrales de la francophonie internationale, comme ce fut le cas à Paris pour *Quatre à quatre* de Michel Garneau, *L'homme gris* de Marie Laberge, ou *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et *Provincetown Playhouse* de Normand Charette, des œuvres qui se sont retrouvées pendant un certain temps directement confrontées à des œuvres du répertoire français. Dans un deuxième cas, nous pourrions construire une aire où nous réunirions des séries théâtrales francophones d'Amérique. Dans un autre cas nous pourrions édifier une aire où nous insérerions des œuvres québécoises dans des séries théâtrales du continent américain. La vie «américaine» du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis jouée à New York et à Chicago constitue une belle illustration de la création d'un contexte éloigné exotopique pour une œuvre québécoise. Dans un dernier cas nous pourrions concevoir une aire qui ne serait formée que de séries théâtrales québécoises et de séries théâtrales canadiennes, comme l'illustre présentement la présence du jeune théâtre québécois traduit et joué à Toronto, notamment au Factory Theatre.

Nous pouvons penser que c'est grâce à son contexte exotopique, c'est-à-dire grâce à sa capacité à entretenir des relations interprétatives avec d'autres séries théâtrales extérieures à sa propre culture, que le théâtre québécois a accru ses possibilités de signification. Se retrouvant au sein de plusieurs de ces ensembles plus vastes que celui de sa propre culture, il a néanmoins conservé, en dépit du polyglottisme à l'œuvre dans les différentes aires, son caractère distinct et ses traits différentiels propres tout en leur conférant une signification supplémentaire. La fortune de l'œuvre entière de Michel Tremblay, présente sur tous les continents, pourrait en témoigner abondamment, s'il en était encore besoin. Par le biais du contexte exotopique, l'interprète analyste possèdera toujours le pouvoir, pour des raisons objectives d'analyse des significations d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres, de retirer une série théâtrale d'une aire ou de choisir de la placer dans une autre.

Parler des œuvres théâtrales, de quelque manière que nous voulions le faire, ne peut en définitive que nous ramener à leurs différentes relations contextuelles. Car ces œuvres ne sont pas apparues fortuitement. Elles sont, à la vérité, les

rejetons de la logique créatrice de la vie théâtrale elle-même. Dans ce sens, le théâtre peut devenir pour une collectivité donnée l'un de ses plus féconds mécanismes créateurs de nouveaux signes culturels, d'*interprétants*, que nous retrouvons exprimés, matérialisés en quelque sorte, dans de nouvelles œuvres théâtrales.

Alors, si dans la vie quotidienne nous pouvons soutenir que la qualité de chaque interprète particulier est constituée par la somme de ses signes interprétants, l'identité d'une culture, sa personnalité, résidera essentiellement dans la valeur du continuum d'interprétants qui la compose, notamment ceux que nous retrouvons inscrits dans les œuvres théâtrales³⁰. Cette conception sémiotique de la culture et du théâtre repose sur trois notions indissociables, celle de phanéron représentamen, celle de phanéron objet et celle d'effet signifié du signe ou phanéron interprétant. Il n'est peut-être pas superflu, dans ces conditions, de faire remarquer une fois de plus que la présence de l'interprète, auteur, metteur en scène, comédiens, critiques et spectateurs, n'est pas facultative ou aléatoire, qu'elle n'est pas de l'ordre des contingences que nous pourrions porter au compte des utilisateurs des signes, qu'elle est plutôt partie intégrante du signe théâtral triadique. Il ne saurait, donc, y avoir d'œuvre théâtrale porteuse d'interprétants sans la présence de son ou de ses interprètes.

Nous pourrions alors définir la sémiotique du théâtre comme la discipline théorique qui, parmi toutes les autres disciplines présentes dans la culture, se donnerait pour fonction d'étudier le mécanisme contextuel par lequel les différents systèmes d'œuvres théâtrales non seulement forment un tout mais sont nécessaires l'un à l'autre³¹. Cela pourrait aussi s'appeler une écosémiotique théâtrale.

³⁰ Louis Francœur et Marie Francœur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, p. 196.

³¹ Ivanov et al., «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales*, n° 81, p. 125.

Rémi Tourangeau

La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre

La sociocritique dans ses rapports avec l'histoire, proposée comme thème de discussions, constitue sans doute une voie intéressante de réflexion au moment où se manifestent de plus en plus les enjeux des sciences du spectacle dans l'exercice critique des études théâtrales. Parce que cette dimension d'analyse se situe au carrefour de plusieurs sciences intéressées aux arts de la scène et parce qu'elle est elle-même une théorie critique de la société conciliable avec d'autres théories de la pragmatique, elle peut même être perçue, à la rigueur, comme étant à la pointe de la réflexion. Mais au départ, il faut bien se demander, un peu à la manière de Roger Fayolle, de quelle sociocritique il s'agit et pour quel théâtre.

Pour sa part, le théâtre moderne a beaucoup à voir avec la toute jeune sociocritique développée depuis les années 1970 et diversement conçue par Edmond Cros, Claude Duchet, Pierre V. Zima ou Antoine Gómez-Moriana. Le théâtre traditionnel ne peut échapper non plus aux propositions de ces théoriciens sur la «socialité» des écrits littéraires considérés dans leur aspect formel et le contexte culturel et discursif global dans lequel ils s'inscrivent. Mais en est-il ainsi du «parathéâtre»¹ où les formes théâtrales plus éclatées exigent une étude

¹ À défaut d'un terme plus adéquat, nous utilisons ce mot pour désigner diverses productions scéniques considérées comme populaires et situées en marge du théâtre légitimé par la critique institutionnelle.

davantage centrée sur la théâtralité de l'écriture scénique? Voilà une question qu'il nous est apparu nécessaire d'examiner dans le cadre de nos travaux sur les «jeux scéniques» et leurs catégories dérivées: pageants scéniques, chœurs parlés, tableaux vivants, etc.

Disons sans ambages qu'aucune théorie sociocritique existante n'est suffisamment mise au point pour être utilisée efficacement dans les études théâtrales. Malgré les applications nombreuses des analystes pour lier le texte à l'histoire, la sociocritique «n'en est qu'à ses premiers pas», dit justement Patrice Pavis² et demeure toujours en quête d'un modèle du texte et de l'intertexte permettant de fournir des outils adéquats de formalisation des échanges entre les pratiques scéniques et les pratiques sociales. À défaut de ce modèle global qui exige l'amélioration des théories d'appoint³, il importe de travailler sur des techniques et des systèmes réduits d'analyse critique dans lesquels pourraient intervenir, entre autres, les ressources de la sociologie et de la sémiologie. Même si les approches de ces disciplines diffèrent sensiblement dans leur nature et leur finalité, elles peuvent contribuer à mieux définir la spécificité d'une sociocritique de type sociosémiotique et à jeter les bases d'une solide méthode d'analyse du discours au théâtre.

Notre intention est précisément de contribuer à l'exploration de cette avenue méthodologique placée au lieu d'articulation des esthétiques de la production et de la réception et située au croisement de la sociocritique des textes et de la sémiologie discursive. Nous inspirant des théories de la sociocritique du théâtre⁴

² Patrice Pavis, «Vers une sociocritique du théâtre», *Voix & Images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 310.

³ En particulier, la théorie des normes textuelles, la théorie générale de l'énonciation en littérature et la théorie de l'idéologie post-marxiste.

⁴ T.W. Adorno, *Théorie et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974; Jan Mukařovský, «L'art comme fait sociologique», *Poétique*, n° 3, 1970, p. 392; Patrice Pavis, «Production et réception au théâtre: concrétisation du texte dramatique et spectaculaire», *Voix & Images de la scène*, *op. cit.*, pp. 233-296; «Vers une sociocritique du théâtre», *op. cit.*, pp. 309-315.

et prenant appui sur les travaux de la «sociologie des textes» en littérature⁵, nous tenterons d'abord d'exposer les principales étapes d'une méthode de lecture critique de textes littéraires ou dramatiques et nous présenterons ensuite les conclusions d'une application de cette méthode à des pageants scéniques⁶.

I. APERÇU D'UNE MÉTHODE DE LA SOCIOLOGIE DU TEXTE

La sociologie du texte développée par Pierre V. Zima, en 1985, est au point de départ de notre exercice et apparaît la voie d'analyse toute désignée pour aborder le discours idéologique au théâtre dans sa perspective critique. Présentée dans son *Manuel de sociocritique*⁷ comme une technique systématique d'analyse, elle offre une synthèse méthodologique des plus utiles pour étudier ce discours selon une approche sémantique et syntaxique. Mais en exploitant les théories et les méthodes dialectiques qui relèvent du modèle théorique du signe, elle peut permettre également d'accéder à la systématisation d'un modèle sémiotique à la fois critique et social. Là se trouve l'intérêt de cette méthode dont il convient de rappeler les fondements et les principales étapes.

Les fondements de la méthode

Disons au départ que la méthode, inspirée de travaux antérieurs sur la «sociologie des textes»⁸, s'appuie sur la sociologie de la littérature et repose

⁵ Edmond Cros, éd., *Théorie et Pratique Sociocritique*, Paris, Éditions sociales, 1983, 368 p.; Claude Duchet, éd., *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 221 p.; Graham Falconer et Henri Mitterand, dir., *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens & Co., 1975, «Colloque des Universités de Toronto et de Paris VII»; Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, U.G.E., 1978; *Manuel de sociocritique*, Paris, Centre National des Lettres, 1985, 252 p.

⁶ Rappelons que les pageants scéniques sont des spectacles à grands effets classés dans la catégorie des jeux scéniques.

⁷ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*

⁸ En particulier, ceux de la revue *Littérature* (Paris) autour des années 1970 et ceux de Claude Duchet.

essentiellement sur la linguistique structurale (structures discursives) et sur des composantes de la grammaire sémiotique (lexicologie, sémantique et syntaxe). Cherchant à dépasser les limites du discours esthétique ou philosophique, elle retient en priorité le langage et l'intertextualité comme catégorie sociologique. Un peu à la manière de la sociocritique de Claude Duchet, elle vise d'abord le texte et la «socialité» du texte⁹ et se donne pour objet d'étudier «le statut du social» dans le texte, tout en s'intéressant à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif. Il s'agit bien de représenter ces différents niveaux du texte «comme structures à la fois linguistiques et sociales» et d'utiliser certains concepts sémiologiques existants dans leur dimension sociologique. Il s'agit aussi de considérer l'univers social comme un «ensemble de langages collectifs» absorbés et transformés par les textes, sans jamais isoler ces langages du contexte culturel et discursif dans lequel ils s'inscrivent. En évaluant sous cet angle du langage les valeurs sociales, il est possible d'étudier le discours idéologique «dialogique» lié au pouvoir politique et de décrire les idéologies à l'œuvre.

Les principales étapes

Ces fondements théoriques de la méthode, qui privilégient l'œuvre comme production de la société et comme lecture-interprétation de celle-ci, impliquent une démarche en deux moments principaux: l'établissement de la situation sociolinguistique et l'analyse textuelle proprement dite mise en corrélation avec le contexte social. Ces étapes accordent la première importance à la notion de «langages collectifs», aussi appelés «sociolectes», «reconnaissables, dit Greimas, par les variations sémiotiques qui les opposent les uns aux autres (c'est leur plan de l'expression) et par les connotations sociales qui les accompagnent (c'est leur

⁹ Claude Duchet, *la Sociocritique*, op. cit., p. 3; «Une écriture de la socialité», *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 448-454.

plan du contenu)»¹⁰. Ces sous-langages, constitués en taxinomies sociales sous-jacentes aux discours sociaux, permettent d'établir des rapports étroits entre le texte et la société, tout en représentant des intérêts et des problèmes collectifs au niveau du langage. De tels sociolectes, inscrits dans les textes, retrouvent leur dimension réelle dans la situation sociolinguistique.

Rechercher cette situation sociale du langage vécue par l'auteur du texte étudié et par les écrivains de son temps, constitue la première étape d'analyse. Le fait de retracer ce type de langage, de faire ressortir les différents sociolectes idéologiques des années de production et même de mettre en relief les types de discours sur la langue conduit habituellement à découvrir la genèse d'une structure littéraire ou dramatique. Ce même langage acquiert cependant une nouvelle dimension lorsqu'il est reformulé dans une perspective sémiotique et se laisse découvrir à travers les structures narrative et discursive des œuvres et à divers niveaux textuels.

L'étude de ces niveaux correspond à l'étape centrale de l'étude qui, rendant compte des textes dans un contexte dialogique, consiste à décrire les sociolectes sur les plans lexical, sémantique et syntaxique (narratif). Ces niveaux textuels, considérés dans leurs fonctions linguistiques et sociales, font voir comment s'articulent des intérêts collectifs dans le langage. Au stade de l'examen lexical, il importe de repérer un sociolecte général de l'œuvre formé d'une dichotomie de lexèmes émanant d'une taxinomie de mots-clés. Cette unité sociolectale de base relevant du contenu de l'œuvre établit une structure lexicale à lier avec la situation sociolinguistique.

Il faut toutefois aller plus loin pour découvrir l'univers sémantique de l'œuvre et la structure de cet univers par la recherche de dichotomies de sèmes.

¹⁰ A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 354. Zima parle des sociolectes comme de codes que les membres d'une collectivité ont en commun et qui sont régis par des oppositions valorisantes. Leur fonction est d'unir la structure du récit à la situation sociolinguistique.

Les catégories d'oppositions sémantiques relevées conduisent à dégager un sociolecte sémantique qui résume le sens de l'œuvre et qui se traduit à travers les comportements de sujets collectifs ou individuels. Cette base sémantique des textes détermine leur structure narrative selon des groupements antagonistes. Elle fait aussi apparaître le sociolecte comme le résultat d'un processus de classification ou d'un «faire taxinomique». Elle doit dépasser cependant le stade des simples oppositions de sèmes et tenir compte des isotopies de classèmes et même des oppositions d'isotopies sémantiques¹¹. La classification de telles distinctions, codifiées selon une pertinence collective particulière, établit le fondement sémantique du texte et le lieu où se manifestent clairement les problèmes ou les intérêts sociaux.

À la troisième étape de l'analyse, ces intérêts sont aussi à questionner sur le plan syntaxique ou narratif des textes, de manière à mettre les sociolectes en discours et à penser l'idéologie en tant que structure discursive. L'explication de la structure narrative aux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation permet de les déceler en tant que discours théorique ou *discours critique*¹². Il importe d'abord de ressortir et d'expliquer la structure de l'œuvre à l'aide de l'analyse actantielle (schéma greimassien) et ensuite de mettre les sociolectes en discours pour qu'apparaisse le discours idéologique issu aussi bien du programme narratif des sujets d'énonciation que de leurs attitudes critiques et réflexives envers leurs propres activités ou celles des autres¹³. Le contraste entre la perception de ces sujets et l'idéologie au niveau narratif mettra alors en relief l'opposition

¹¹ Rappelons la définition d'isotopies donnée par Greimas et Courtés: «l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité». (A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, p. 197.)

¹² Le discours peut être ainsi défini dans le sens où nous l'employons ici: «une unité transphrasique dont la structure sémantique (en tant que structure profonde) fait partie d'un code et partant d'un sociolecte et dont le parcours syntaxique peut être représenté à l'aide d'un modèle actantiel (narratif)». (Cité dans Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique, op. cit.*, p. 134.)

¹³ Dans le cas où les modèles actantiels résistent mal à l'application de différents schémas, il faut alors recourir aux concepts fondamentaux d'*actant collectif* et d'*isotopie sémantique* ou aux procédés rhétoriques de la métaphore et de la métonymie afin de définir le discours idéologique des sujets d'énonciation (narrateurs et personnages).

sémantique au départ d'une critique radicale et fera découvrir le véritable discours idéologique qui traverse le texte.

Cette étape d'analyse syntaxique ne peut suffire à vérifier la validité de ce discours, puisqu'elle se contente de rendre compte du texte dans un *contexte dialogique*, i.e., par rapport aux formes discursives auxquelles il a réagi. Une dernière analyse consiste à relier tout le *processus intertextuel*¹⁴ à la situation sociolinguistique précédemment étudiée et, plus largement, au *contexte social* des époques concernées. Cette mise en corrélation du texte au contexte, de la structure syntaxique à la structure sociale ou du discours idéologique du texte à celui du groupe social s'avère une opération d'intertextualité (externe) nécessaire à la vérification de la valeur empirique des concepts et à l'évaluation de la réelle insertion des instances d'énonciation (auteurs, metteurs en scène) dans le processus de création.

II. APPLICATION DE LA MÉTHODE AUX TEXTES DE PAGEANTS SCÉNIQUES

Cet exposé des principales étapes de la sociologie du texte proposée par Zima révèle une méthode minutieuse et solidement éprouvée qui a pour ambition de proposer «une lecture idéologique dans sa spécificité textuelle»¹⁵. Il faut maintenant montrer jusqu'où elle peut s'appliquer à des textes dramatiques et scéniques du genre «pageants scéniques». Étant donné que cette critique du discours concerne non seulement les textes littéraires, mais aussi les textes les

¹⁴ Le mot intertextuel est pris au sens des liens logiques de continuité entre chaque niveau d'analyse précédemment mentionné.

¹⁵ Dans le domaine de la lecture, elle se propose même «de mettre en rapport la structure textuelle et ses conditions de production avec les différents métatextes des lecteurs». (Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, op. cit., p. 10.) En cela, ce type de sociologie recoupe la définition de la sociocritique donnée par Claude Duchet et Françoise Gaillard. (Voir leur article: «Introduction to Socio-criticism », *Substance*, n° 15, 1976, p. 4.)

plus divers¹⁶, nous avons essayé d'en faire une application au moins partielle que nous retraçons dans ses grandes lignes¹⁷.

Des principes méthodologiques à leur application, il y a forcément une distance d'ajustement par rapport à l'objet spécifique d'analyse et sa perspective de traitement. Dès le point de départ, un premier questionnement doit porter sur ces deux éléments essentiels de tout exercice analytique. À quelle sorte de textes avons-nous affaire et comment voulons-nous les aborder? Répondre à cette interrogation, c'est déjà établir les premières règles de protocole d'une étude rigoureuse.

Rappelons que les textes de pageants scéniques écrits sous des formes diverses¹⁸ diffèrent des textes dramatiques traditionnels par l'importance accordée à la narration et aux didascalies. Leur contenu plus ou moins développé et leur caractère formel d'écriture offrent des éléments intéressants d'observation culturelle pour les étudier dans la perspective du champ social et du discours idéologique. La manière de les aborder présente tout autant d'intérêt et s'ouvre sur de nombreuses possibilités d'application dont celle de la sociologie du texte. Cette dernière approche est apparue utile pour vérifier une hypothèse ainsi que l'efficacité de ces spectacles en tant que «médium du discours idéologique». Elle s'est aussi avérée pertinente pour résoudre le problème de la fonction idéologique des textes dramatiques et scéniques jusque dans les «stratégies de formes» et les «stratégies de productions» des agents du spectacle impliqués.

Comme notre but était de déceler un certain discours idéologique considéré comme fait social et même le parcours de ce discours, il a été nécessaire de placer la méthode précédemment exposée dans le contexte d'une théorie de la

¹⁶ Par exemple, les structures linguistiques (discursives), les textes théoriques, idéologiques ou autres.

¹⁷ Le texte intégral de l'analyse sera publié dans un prochain numéro de *Recherches théâtrales au Canada*.

¹⁸ Notamment les canevas, les scénarios, les textes narratifs entrecoupés de monologues et de dialogues.

production/réception du texte avancée par Patrice Pavis¹⁹. Il a été aussi important de limiter l'application de la méthode à l'examen de deux pageants québécois d'une même région, soit le *Pageant historique* du Centenaire du Saguenay, spectacle écrit par Laurent Tremblay, o.m.i., mis en scène par Bud Salmon et présenté en 1938, et *La Fabuleuse Histoire d'un royaume*, écrit et mis en scène par Ghislain Bouchard, à l'occasion du 150^e anniversaire du Saguenay—Lac-Saint-Jean, en 1988²⁰.

Variations du discours dans les œuvres

Le choix de ces œuvres correspond parfaitement à la dimension comparative donnée à l'analyse et au traitement diachronique qu'il convient de conserver. Comme il faut tenter d'évaluer les enjeux sociaux dont ces productions sont porteuses et de les considérer dans la dynamique du changement culturel, les spectacles étudiés vont justement dans le sens d'une réévaluation dialectique de l'idéologie basée sur l'axe des continuités et des ruptures. La lecture idéologique qu'on peut en faire, fondée sur une vision de l'histoire, consiste d'abord à détecter globalement les variations du discours dans les textes et les spectacles de *Pageant historique* et de *La Fabuleuse Histoire*.

Empruntant à Patrice Pavis la terminologie des niveaux textuels²¹, nous pouvons dire que la partie visible de ces textes (l'*autotextuel*) montre deux créations très différentes par leur modalité d'écriture. La structure des œuvres,

¹⁹ Voir l'essentiel de cette théorie dans son article «Production et réception au théâtre [...]», *op. cit.*, pp. 281-296.

²⁰ Ces textes sont publiés intégralement dans Rémi Tourangeau, *Fêtes et Spectacles du Québec*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, pp. 297-374.

²¹ Pavis définit ainsi les trois couches distinctes du texte: *Autotextuel ou intratextuel*: partie visible ou perceptible de la production textuelle et scénique permettant une autoréflexivité sur les procédés de textualité ou de théâtralité; *intertextuel*: «ce avec quoi le texte est construit, ce dont il s'inspire et contre quoi il s'élabore»; *idéotextuel*: «base du texte [...] constitué par le référent discursif et par le lieu d'articulation des formations idéologiques et discursives». (Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 288-289.)

modélée sur une composition divisée en tableaux juxtaposés, oscille ici entre la formule du pageant québécois quasi classique et celle du «mimodrame» composé à la manière d'une «ciné-scénie»²². Dans les deux formes, le découpage matériel se démarque par l'organisation des matériaux et le dosage de l'invention. Structurés en épisodes ou en scènes²³, les textes offrent des segments successifs de tableaux disposés selon un mode de narrativité pouvant affecter l'espace représenté et les conditions d'énonciation du discours théâtral. Ainsi, la fiction, moins présente dans l'œuvre de 1938, acquiert plus d'importance dans celle de 1988. En plus, l'organisation d'ensemble de ce discours varie d'une œuvre à l'autre et conditionne l'émergence de la situation de la parole. Par exemple, dans le *Pageant historique*, la narration suivie d'explications de l'auteur occupe presque tout l'espace du récit tandis que, dans *La Fabuleuse Histoire*, elle accorde une large place aux dialogues des personnages. Un tel mode d'échange entre narrateurs et personnages va forcément déterminer des positions de discours différents et orienter la construction du sens au niveau de l'intertextualité des œuvres.

Le contraste des discours ressort précisément à la couche intertextuelle formée des textes linguistiques et scéniques, associés au référent historique. En particulier, un examen de la structuration temporelle de ces textes fait voir encore mieux l'écart d'écriture chez les agents de production et la vision sociohistorique inscrite dans le langage formel des œuvres. L'éthique privilégiée dans le *Pageant historique* et l'esthétique surtout retenue dans *La Fabuleuse Histoire* révèlent une conception du spectaculaire très opposée. Par l'utilisation qu'ils font du référent historique, les producteurs introduisent deux visions distinctes qui renvoient respectivement à une dimension passée et présente de l'histoire²⁴.

²² C'est ainsi que Ghislain Bouchard sous-titre son spectacle.

²³ La composition du *Pageant historique* de 1938 comprend une ouverture musicale, un prélude, 28 épisodes répartis en trois actes et une finale tandis que *la Fabuleuse Histoire* est divisée en 34 scènes regroupées en quatre parties et une finale.

²⁴ De telles visions s'expriment à travers les procédés de l'ellipse, des analepses et des prolepses qui accentuent la distance au niveau du référent historique.

Le rappel de ces quelques variations des discours s'avère nécessaire pour entreprendre l'analyse au niveau de l'idéologique, constitué par le référent discursif et le lieu d'articulation des formations discursives. Dans l'optique de la textualisation de l'idéologie, notre lecture immanente et métatextuelle des écritures dramatiques et scéniques doit conduire à chercher dans «le dedans du langage», dirait Claude Duchet, «l'espace social produit» qui renvoie aux instances de production et au contexte social. Pour ce, il convient d'abord de faire l'étude de la situation sociolinguistique des œuvres pour désigner de façon globale les antagonismes sociaux, tels qu'ils se manifestent dans le langage.

De la situation sociolinguistique au réseau sociolectal

Sur le plan linguistique, ce discours des œuvres s'inscrit d'emblée dans le registre des idéologies dominantes des époques concernées, lesquelles sont partagées entre un nationalisme de conservation ou de survivance et un néonationalisme à saveur souverainiste, entre un capitalisme petit-bourgeois et un libéralisme économique. Le discours correspond aussi à la situation sociolinguistique des années 1930 et 1980 où prévaut le langage de l'identité ou de l'identification au milieu régional. Pareil langage prend une couleur tellement politique dans les pageants du Saguenay qu'il s'articule autour de la dichotomie *patriotisme/nationalisme*. Cette dichotomie structurante repose sur deux sociolectes particuliers: *christianisme/patrie* dans le spectacle de 1938 et *capitalisme/nation* dans le spectacle de 1988. De tels langages régissent un contenu idéologique présenté selon l'axe paradigmatique de la conquête d'un pays et organisé autour de trois plans collectifs: la fondation, la colonisation et l'industrialisation.

Au niveau sémantique des textes, chacun de ces paradigmes renvoie à de nouveaux sociolectes plus précis qui déterminent leur code sémantique. Ainsi, la fondation, supportée par le sociolecte *conquête/défaite* ou *conquérant/conquis*, engendre une série d'isotopies et d'oppositions d'isotopies sémantiques, telles *civilisation/barbarie*, *domesticité/primitivisme* et *peuple dominant/peuple dominé*. La colonisation, illustrée par le sociolecte *colonialisme/«décolonialisme»* ou *colonisateur/colonisé*, fait naître des isotopies comme *autonomie/dépendance*,

construction/destruction ou *victoire/soumission*. Enfin, l'industrialisation, représentée par les oppositions *libéralisme/conservatisme* ou *libéral/conservateur* développe les classèmes: *progrès/immobilité*, *énergie/apathie*, voire *affirmation/soumission*. Cette taxinomie de classèmes donne aux discours leur hétérogénéité textuelle. Elle trouve ainsi un lieu de pertinence dans une classe sémantique commune aux deux spectacles: la dichotomie sémantique *unité/dualité* pouvant structurer tout le système de valeurs des discours idéologiques et politiques des œuvres. Il faut voir précisément comment opère la *dualité* sur les plans linguistique et idéologique, de façon à dégager le sens qui structure la narrativité des textes.

Cette dualité sémantique se traduit au niveau des énoncés de narrations et de répliques que l'on peut relever particulièrement chez les narrateurs. Ceux-ci, placés en position privilégiée par rapport aux personnages²⁵, cherchent à donner des effets de réel ou des effets d'unité apparente. Leurs propos entrent en collision avec la parole des personnages pour laisser planer des sous-entendus, des présupposés et des indices de fantastique ou de grandiloquence. Cette situation de dualité détermine les formations idéologiques et transparait à travers l'ambiguïté, l'ambivalence, le paradoxe ou l'ironie.

La dualité du langage dans les paradigmes

Nombreux sont les exemples de cette dualité dans les paradigmes de la fondation, de la colonisation et de l'industrialisation. Qu'il s'agisse du traitement équivoque d'identité que les auteurs ou les metteurs en scène font subir aux Montagnais ou aux Algonquins²⁶, d'une perception de la colonisation entachée

²⁵ Il ne s'agit pas toujours de personnages à proprement parler, mais de figures personnalisées utilisant le dialogue.

²⁶ Ceci ressort chez Tremblay dans son discours de dévalorisation des Indiens renforcé par le procédé de dénégation (*Pageant historique*, *op. cit.*, pp. 306-307) et chez Bouchard, dans la manière de jouer sur l'ambivalence linguistique (*la Fabuleuse Histoire*, *op. cit.*, p. 373).

par les procédés de l'occultation, de l'embellissement ou de l'ironie²⁷ et même d'un parti pris plus ou moins avoué et distancié de l'industrialisation²⁸, les spectacles se démarquent tout à fait l'un de l'autre et montrent l'écart de langage illustré par la dichotomie *patrie/nation*. Un tel écart ressort de façon manifeste de la structure sémantique des œuvres sous-tendue par les oppositions de sens. Mais cette dualité, examinée sur le plan syntaxique (narratif), révèle encore mieux le discours de contradiction des producteurs ou la fonction idéologique de ce discours. Elle s'exprime manifestement moins dans les schémas actantiels que dans les procédés de la rhétorique, telle la métaphore ou la métonymie. Ainsi, dans des scènes du *Pageant historique*, les fondateurs (Cartier et Champlain) apparaissent une métonymie du roi, tandis que les missionnaires sont une métonymie de Dieu. Dans *La Fabuleuse Histoire*, au contraire, les mêmes héros poursuivent une quête qui révèle leur mercantilisme au nom d'un territoire appelé «royaume», devenant ainsi la métonymie de la richesse et du royaume. C'est donc dire que les producteurs jouent sur des choix sémantiques divergents effectués par les sujets du discours. Par là, ils cherchent ainsi à articuler les fonctions actantielles de ces derniers sur l'ensemble de la structure syntaxique des textes.

De telles fonctions agissent sur la dualité interne de la structure syntaxique des textes. À la dualité des contenus idéologiques, renforcée par les contradictions ou les ambivalences, correspond une structure fragmentée des œuvres. Ainsi, un premier découpage de la composition du *Pageant historique* présente une structure tripartite dans laquelle primauté est accordée à la colonisation. Pour *La Fabuleuse Histoire*, il indique une structure de quatre parties suivies d'une finale. Le découpage de la structure spatio-temporelle des récits fournit quant à lui, dans le cas de l'œuvre de 1938, le tracé d'une circularité temporelle rendue

²⁷ Tremblay embellit ou occulte l'œuvre difficile de la colonisation (*Pageant historique*, *op. cit.*, pp. 310-314), tandis que Bouchard cherche à déconstruire le processus du colonialisme par l'humour et l'ironie (*la Fabuleuse Histoire*, *op. cit.*, pp. 343-354).

²⁸ Tremblay occulte une bonne partie de l'histoire économique régionale et joue sur l'ambivalence du pouvoir financier et politique (*Pageant historique*, *op. cit.*, pp. 312-313). Bouchard dévoile, au contraire, les problèmes économiques en jouant sur l'ambivalence et la dérision (*la Fabuleuse Histoire*, *op. cit.*, pp. 364, 369, 373).

par le procédé de l'enclavement²⁹ et, dans l'œuvre de 1988, le tracé d'une circularité temporelle obtenue par le jeu de l'alternance du récit et de la fiction. Ces procédés permettent de traduire deux discours opposés dont le premier révèle une vision ethnocentrique dominée par le passé et le second, une vision productive du présent et de l'avenir.

Ces visions opposées qui ressortent de la structuration narrative émanent de la dualité issue des oppositions de forme. Mais cette dualité interne agit aussi sur le sens capable d'unifier les œuvres. La position des sujets d'énonciation (narrateurs) par rapport aux autres actants individuels ou collectifs assurent une distribution de sens d'un épisode à l'autre ou d'un tableau à l'autre. Par exemple, des narrateurs principaux appelés «Le Temps» ou l'«Esprit du Fjord» et placés dans une situation avantageuse d'échange, sont en mesure de relayer leur narration aux narrateurs délégués ou aux personnages, grâce à une dualité de positions discursives qui se complètent par des présupposés inscrits dans le langage³⁰. La distance qu'ils prennent par rapport à leurs locuteurs est productrice de sens et trace la configuration idéologique des œuvres. Ainsi, dans le *Pageant historique*, le sens s'établit en termes de pouvoir ou de pouvoirs de dépendance vis-à-vis le christianisme et le patriotisme. Le discours qui en ressort en est un de soumission ou de dépendance à tendance sacropatriotique. Tout au contraire, dans *La Fabuleuse Histoire*, le sens est fondé sur le rapprochement des instances d'énonciation vis-à-vis du pouvoir et sur des rapports d'autonomie dans les domaines économique ou nationaliste. Il en résulte un discours d'autonomie à tendance nationalo-capitaliste. D'un discours à l'autre, il y a le parcours idéologique différemment orienté et l'indice des transformations sociales ou du cheminement de l'imaginaire social.

²⁹ Ce procédé consiste à enclaver le passé entre deux présents.

³⁰ Ainsi les présupposés *Providence* et *nature* qui, respectivement, conditionnent leurs monologues dans le *Pageant historique* et la *Fabuleuse Histoire*, apportent une complétude de sens dans les paroles, mais en se distanciant des autres locuteurs.

La production de ces discours qui émanent des textes renferme son propre espace de référence sociohistorique constitué des langages collectifs aux époques des années 1930 et 1980. Mais pour mieux voir le caractère de fonctionnalité des spectacles, elle demande à être corrélée aux instances de production et de réception des textes et au double contexte festif et social des œuvres³¹. Cet accrochage à la norme sociale est d'autant plus nécessaire que de tels spectacles font aussi partie de l'idéologie de la société et de la culture. Même si André Belleau croit qu'«il est vain d'articuler un texte à un hors-texte social qui ne soit pas lui-même du langage»³², une analyse intertextuelle de cet ordre s'imposerait pour les relier à leur conjoncture historique et, dans le cas présent, au thème majeur de l'identité centré sur la problématique nationaliste. Toutefois, cette tâche critique, qui exigerait de tenir compte de la structure de médiations des institutions, dépasse largement les limites données à notre exposé.

Vers une sociosémiotique

À défaut d'une telle étude, il faut convenir que notre analyse du discours idéologique donne un assez bon aperçu de la méthode de la sociologie du texte utilisée. Même s'il a fallu choisir une perspective spécifique d'application, celle des fonctions sociales et communicatives des productions théâtrales, l'étude laisse entrevoir les réelles possibilités d'une démarche qui demande néanmoins à s'ouvrir à une méthodologie globale des discours et des genres. On le constate, les textes de pageants étudiés, soumis à l'examen systématique des niveaux textuels, réussissent facilement à cerner non seulement le caractère idéologique des spectacles, mais aussi à mesurer quelque peu l'efficacité de leur système dramatique comme médium du discours idéologique. Le parcours de ce discours en l'espace de cinquante ans, tracé à même les niveaux de structures linguistiques, montre clairement la distance culturelle qui sépare deux œuvres et deux

³¹ Le contexte festif dans lequel sont impliqués directement les producteurs doit être pris en considération dans ce genre d'œuvres analysées.

³² André Belleau, «Conditions d'une sociocritique», *Liberté*, vol. XIX, n° 111, mai-juin 1977, p. 113.

époques et confirme la nette distinction de visions du monde allant du mythe de la permanence au mythe de la liberté³³.

Au point d'arrivée de cet exercice, il convient d'abord de rappeler les limites de cette méthode de sociocritique et de faire voir ses apports comme outil analytique fondamental pour accéder à une sociosémiotique de type critique. Pierre Zima lui-même reconnaît que la sociologie du texte ne dit pas tout du social et que l'approche théorique préconisée, qui «refuse de rester dans les limites conceptuelles de la *Théorie critique* traditionnelle»³⁴, cherche à élargir cette *Théorie* «vers une sémiotique discursive (une sociosémiotique)»³⁵. Comme théoricien averti, il constate, en particulier, que sa méthode se réclame à la fois d'une théorie du texte et d'une théorie sociale et que cette symbiose sera faite quand la sociocritique construira une théorie esthétique du texte répondant à son objet. Le constat de cette lacune le pousse à reconnaître une fois de plus les limites de sa méthode: celles, notamment, de définir la fonction sociale d'un texte en rapport avec «l'évolution littéraire» ou de spécifier le travail fictionnel (poétique) par rapport aux énoncés qui traversent le texte. En dépit de ces effets réducteurs, notre examen de la spécificité d'écriture d'œuvres théâtrales en regard de la socialité du langage justifie notre choix théorique. Croyant avec les théoriciens Jean-Louis Cabanès et France Gaillard que «c'est la forme qui signifie l'enracinement idéologique de l'œuvre»³⁶, il appert que la formule des œuvres choisies, les pageants, offre un intérêt particulier pour cerner le discours idéologique dans la dynamique du changement culturel.

Cet intérêt doit cependant aller bien au-delà du discours lui-même, étudié avec un ensemble d'outils analytiques et herméneutiques. L'analyse de spectacles comme ceux des pageants scéniques oblige en effet à sortir des discours et pousse au développement de modèles d'une pragmatique sociohistorique qui tiennent

³³ Il s'agit bien de cette distance mythique entre les œuvres au sens où l'entend Northrop Frye quand il emploie les expressions «The Myth of Concern» et «The Myth of Freedom».

³⁴ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean-Louis Cabanès, *Critique littéraire et sciences humaines*, Toulouse, Privat, 1974, p. 97.

compte surtout des corrélations structurelles dans le cadre de l'intertextualité. L'un de ces modèles pourrait être la sociosémiotique appliquée aux pratiques scéniques et intéressée aux divers niveaux de connotations sociales qui sous-tendent les discours. Tout en se préoccupant de la concrétisation du texte et de la représentation aux stades de la production et de la réception, un tel modèle devrait relier ce langage de connotations aux pratiques signifiantes des sociétés industrielles et même au «contexte total des phénomènes sociaux» dont parle Mukařovský. Il semble que c'est à cette tâche ultime qu'est appelée la sociocritique du théâtre ou la sociologie du texte comme méthode d'analyse au théâtre.

Recensions

Gilbert David

Liminaire

La recherche dans le domaine des arts de la scène ressemble à une géographie, avec ses affluents théoriques et ses sources documentaires. À l'origine, le mot «recension» désignait «l'énumération des cartes géographiques d'un ouvrage avec examen critique de leur établissement», comme nous l'apprend l'ineestimable *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey, Le Robert 1992). Aujourd'hui, le sens figuré du terme renvoie à son étymologie en signifiant «faire l'examen critique d'un écrit». Mais faut-il pour autant perdre de vue la signification géographique?

En effet, depuis au moins une décennie, les chercheurs ont établi de nombreux réseaux d'échanges, sous toutes les latitudes. Il existe de la sorte une géographie de la recherche théâtrale, avec ses centres spécialisés, ses revues de pointe et ses colloques internationaux. De plus, par l'entremise d'Internet, il est aujourd'hui possible d'établir des connexions instantanées aux quatre coins de la planète. Nous vivons à l'ère des communications électroniques, pendant que les

arts de la scène, eux, continuent de résister *in vivo* à ce tourbillon, avec toute la fragilité de leur présence immédiate. Réfléchir le théâtre et les arts de la scène dans toute leur diversité actuelle, tel est notre souci essentiel, en souhaitant apporter ainsi un soutien à des pratiques fortement menacées par les temps qui courent.

Déterminée par une double exigence — être en phase avec ce qui s'écrit sur les arts de la scène de par le monde et continuer d'être, bien sûr, attentif aux recherches dans le domaine qui se font au Québec —, la présente section de *l'Annuaire théâtral* se propose, à partir de ce numéro, de rendre compte non seulement de ce qui se publie au Québec, mais aussi de faire état de la recherche dans les différentes institutions universitaires du pays (en pointant les mémoires et thèses proclamés), de l'existence des travaux étrangers (ouvrages et thèses) sur le théâtre au Québec, ainsi que des avancées herméneutiques remarquables, dans le vaste champ national et international des périodiques spécialisés, en langue française ou anglaise.

Vaste programme que celui-là, mais que l'actuelle effervescence des publications, de tous horizons et suivant des axes épistémologiques très divers, pousse à examiner de plus près, sans prétendre pour autant, il s'en faut, à l'exhaustivité. Lors d'une récente réunion du comité directeur de la revue, j'ai donc accepté la responsabilité de piloter cette section dont l'objectif est de recenser prioritairement les ouvrages et les travaux académiques consacrés au théâtre québécois, y compris à l'étranger, de même que les recherches pointues qui pourraient avoir une résonance dans le contexte des pratiques/théories du théâtre au Québec.

Mon premier mouvement, une fois désigné comme responsable, fut d'y associer deux autres chercheurs, membres de la SQET: d'une part, Marcel Fortin qui, au cours des dernières années, a coordonné dans ces pages la section des comptes rendus de publications québécoises sur le théâtre — un mandat qu'il a bien voulu reconduire, et qui est un gage appréciable de continuité — et, d'autre part, Bernard Lavoie qui cultive depuis longtemps une grande curiosité à l'égard des analyses de nos collègues canadiens-anglais, britanniques et américains. Pour

ma part, je concentrerai mes efforts sur la lecture des périodiques francophones. Ensemble, nous souhaitons être ainsi en mesure de donner l'heure juste sur ce qui se pense et s'écrit dans le domaine des arts de la scène, ici comme ailleurs. Cela dit, conscients de cette géographie restrictive, nous n'écartons pas la possibilité d'élargir, dans le futur, nos préoccupations de recenseurs à ce qui se publie dans d'autres langues que le français et l'anglais, et dans des aires culturelles aussi riches que, par exemple, les territoires hispanophones et asiatiques, quoique les arts de la scène dans ces contrées trouvent déjà un écho significatif dans les abondantes publications francophones et anglophones qui nous sont plus directement accessibles.

Concrètement, et pour ne pas gonfler hors de proportion le sommaire de chacun des deux numéros annuels de la revue, nous avons pris la décision suivante: à chaque parution, il y aura, en tête de section, des comptes rendus d'ouvrages et/ou de numéros spéciaux de revues; par ailleurs, dans le numéro publié au **printemps**, on trouvera une présentation (titre et résumé) des mémoires de création ainsi que des mémoires et des thèses sur la dramaturgie ou les arts de la scène (dont l'objet est québécois ou autre), qui auront été proclamés (d'abord au Québec, mais aussi ailleurs, sur des sujets touchant l'activité scénique québécoise) au cours de l'année précédente¹ — ainsi dans ce numéro: la cuvée 1993 —, alors que dans le numéro d'**automne**, il sera plutôt question, toujours à la suite des recensions de publications savantes ou jugées d'importance, des articles notables et des dossiers majeurs qu'auront publiés dans l'année précédente les revues spécialisées, en français ou en anglais, à l'échelle mondiale.

Le trio que nous formons entreprend cette tâche avec modestie, mais aussi avec la conviction de contribuer à enrichir un tant soit peu la réflexion sur les différents aspects du spectacle vivant, qui a cours dans nos parages. Inutile

¹ Invitation est lancée à tous les chercheurs universitaires d'informer la revue de tous les travaux académiques (thèses et mémoires) qui portent sur le théâtre au Québec. Ainsi, chaque année, dans son numéro du printemps, *l'Annuaire théâtral* pourra faire état des recherches à cet effet, qui auront connu un aboutissement dans l'année précédente, où que ce soit dans le monde.

d'ajouter que vos commentaires et vos contributions seront toujours les bienvenus. La géographie, pour ne pas dire la recension, rigoureuse des savoirs dramaturgiques et scéniques n'est jamais chose aisée, mais elle ne demande qu'à être appuyée par ceux et celles qui l'habitent.

Comptes rendus

BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE, *Les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 361 p. (coll. «Études québécoises»).

Le boulevard Saint-Laurent, communément appelé la *Main* par ses adeptes, est reconnu pour ses cafés et ses restos à la mode, ses boîtes de nuit «underground», ses salles de cinéma spécialisées en films érotiques ou encore pour ses cabarets de strip-tease. Toute une population hétéroclite vit au rythme de cette artère fébrile et enivrante qui, depuis 1792, divise Montréal en deux secteurs bien distincts: l'est et l'ouest. Branchés, initiés, artistes, touristes, immigrants et Montréalais, francophones et anglophones, le sillonnent donc depuis déjà fort longtemps. Mais ce boulevard bouillonnant de vie représente plus qu'une artère cosmopolite, et les chercheurs André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue ont su y débusquer une histoire qu'il s'avérait important de mettre au jour: celle de son activité artistique et théâtrale. En faisant l'analyse des lieux de spectacles publics situés sur le boulevard Saint-Laurent ou dans ses environs immédiats entre 1891 et 1991, les auteurs redorent le blason de cette «rue de la multi-ethnicité montréalaise» (p. 17). Divisé en cinq grands chapitres couvrant des périodes charnières du développement de la vie socioculturelle québécoise, l'ouvrage brosse un tableau saisissant de l'évolution sociale et artistique de ce boulevard unique en son genre.

Le premier chapitre, consacré au Monument-National, fait découvrir le Montréal de la fin du XIX^e siècle. À cette époque imprégnée de luttes entre francophones et anglophones, la Société Saint-Jean-Baptiste décide de construire un «monument national» dans le but de procurer aux francophones un «vaste lieu de rassemblement populaire et un foyer où pourraient se regrouper toutes les petites sociétés artistiques, culturelles ou scientifiques [...]» (p. 28). Le but non avoué de ce projet colossal étant de freiner l'anglicisation et d'imposer la présence francophone dans un milieu fort convoité, le Monument, et plus largement encore le boulevard Saint-Laurent, comme le démontre les auteurs, devient «l'enjeu et le champ d'une bataille d'autant plus importante qu'elle devait couronner la fin de l'expansionnisme anglophone ou, au contraire, ses progrès» (p. 32).

Après avoir mis en relief cette institution si controversée dans l'histoire de la *Main* et les premières manifestations artistiques qui y furent présentées (dont un «museum», la première représentation de théâtre yiddish au Canada et les premières Soirées de Famille, sous la direction d'Elzéar Roy), les auteurs traitent, dans le deuxième chapitre, de la vie artistique du boulevard entre les années 1898 et 1920 environ. C'est à cette époque, en 1901, qu'apparaissent les premiers théâtres de variétés, dont le Palais-Royal (premier théâtre francophone commercial sur la *Main*) et le People's Theatre. C'est aussi sur la *Main* que débute l'histoire du cinéma au pays. Après la première projection en salle en 1896, de nombreux «scopes», qui allient représentations scéniques et projections de films, ouvrent leurs portes. Le Starland, établi au Monument-National, est l'un des plus courus. C'est d'ailleurs dans ce «scope» que le burlesque québécois connaît la gloire, grâce notamment à Olivier Guimond père (Ti-Zoune) et à sa troupe qui reçoivent des invités de renoms dont Rose Ouellette (la Poune). Enfin, les auteurs évoquent l'apogée du théâtre yiddish (entre les années 1913 et 1920 environ) et l'apparition de l'opéra cantonnais.

Le chapitre suivant est consacré aux années vingt et à leur incidence sur la vie artistique du boulevard Saint-Laurent. C'est en effet à partir de 1922 qu'un public plus sérieux, lassé des comédies et des mélodrames qu'on lui présente, réclame «un théâtre plus soigné et plus consistant» (p. 98). Après quelques tentatives par de petites troupes dont le Petit Théâtre, les Compagnons de la Petite Scène et le Théâtre Intime, les troupes dites «modernes» se regroupent au Monument-National pour faire revivre les Soirées de Famille dans une nouvelle formule avant-gardiste. C'est aussi sur la scène du Monument-National que le théâtre juif accède, à peu près au même moment, à la modernité. Mais parallèlement à ce mouvement, d'autres travaillent à raviver la flamme de la tradition. C'est ainsi qu'apparaissent à la salle Ludger-Duvernay du Monument-National les Veillées du Bon Vieux Temps qui dureront jusqu'en 1941. Cependant, ce sont les opérettes de cette époque qui donneront au théâtre montréalais ses plus grands succès. La Société canadienne d'opérette, fondée en 1921, lance le genre, mais elle sera très vite relayée par les Variétés Lyriques, considérées comme «la plus durable des organisations artistiques qui aient séjourné au Monument-National» (pp. 111-112). Enfin, un historique très intéressant de l'émergence des night clubs, des cabarets ainsi que des boîtes de jazz et de strip-tease sur la *Main* termine cette partie.

Les années de guerre, au dire des auteurs, «furent parmi les plus fécondes de l'histoire du théâtre montréalais» (p. 136). C'est l'époque des revues, des *Fridolinades*

notamment, mises de l'avant par Gratien Gélinas. Après de nombreuses années de gloire, Fridolin disparaît cependant en 1946 pour céder la place à un autre personnage de Gélinas, Tit-Coq, lequel annonce «la fin d'une époque et le début d'une autre, qui allait aboutir à l'éclosion du «théâtre québécois» des années soixante (p. 139)». Ces années fertiles voient apparaître de nombreuses troupes dont la Comédie de Montréal, l'Équipe et les Compagnons de Saint-Laurent. Malgré un ralentissement des activités théâtrales et artistiques, la scène du Monument-National accueille, au lendemain des hostilités, des pièces de Gustave Lamarche et de Jean Desprez, ainsi que les troupes du Théâtre du Rire, du Théâtre du Rideau Vert et du Théâtre-Club. Enfin, des artistes comme Édith Piaf, accompagnée par les Compagnons de la chanson, et Clémence Desrochers le font vibrer, respectivement en 1948 et 1959. Mais comme le boulevard Saint-Laurent est envahi par la mafia et par de nombreuses activités peu recommandables dans les années cinquante, il fait face au «grand nettoyage» effectué notamment par Pax Plante et le jeune avocat Jean Drapeau, qui deviendra maire de la ville. Les explications portant sur cette période font mieux comprendre l'absence d'aménagement urbain de chaque côté du boulevard de Maisonneuve.

Vers 1960, la *Main* change de visage. Les industries du vêtement devant soit fermer leur porte, soit déménager et se recycler en raison de l'internationalisation des marchés, les artistes sont les premiers à occuper les nombreux espaces libérés. Leur venue entraîne une modification des activités commerciales de la rue et transforme peu à peu le paysage environnant pour engendrer cette atmosphère à la fois commerciale et artistique que l'on y connaît aujourd'hui. Le dernier chapitre du livre traite ainsi de l'évolution de la *Main* depuis les années soixante, moment où l'artère souffre toujours d'une très mauvaise réputation. Le Théâtre de Quat'Sous, le cinéma Élysée et le Théâtre L'Égrégore, malgré leur localisation un peu à l'écart de la *Main*, sont, avec le Cinéma Parallèle, à l'origine de la renaissance du boulevard. Par la suite, divers effets de la reprise sont mis en relief, notamment l'établissement de certaines institutions, dont le restaurant-théâtre La Licorne (la Manufacture), la Salle polonaise et le Théâtre La Chapelle. Aujourd'hui, le boulevard Saint-Laurent connaît une intense fébrilité artistique que les auteurs ne manquent pas de souligner en décrivant les nombreuses formes d'art qu'on peut y retrouver: studios de peinture et de danse, cinémas, galeries d'art, salles de théâtre, etc.

En somme, cette histoire de cent ans de spectacles vise à mettre au jour non seulement les lieux importants, mais aussi les artistes qui les ont animés. Qu'ils soient

acteurs, metteurs en scène, danseurs, peintres, les auteurs les mettent en relief, façonnant ainsi une petite histoire, non exhaustive bien sûr, de la vie culturelle et artistique du Québec. Cependant, malgré le titre accrocheur de cet ouvrage, le Monument-National en constitue le principal objet d'analyse (voir aussi Jean-Marc Larrue, *Le Monument inattendu*), qui se confond peut-être trop souvent avec le boulevard qu'on voulait remettre en perspective. Ainsi, certains sujets, qu'on aurait aimé voir traités plus en profondeur, ne sont abordés que superficiellement. Mais en plus de cette vaste entreprise qui consistait à faire le bilan de cent ans de spectacles sur la *Main*, les auteurs proposent, en annexe, un «répertoire [...] conçu à la manière d'un guide, d'un itinéraire culturel menant du sud au nord de la rue Saint-Laurent, entre le fleuve et l'avenue du Mont-Royal» (p. 203). Et en effet, chaque bâtiment ayant abrité un lieu de production artistique est répertorié. L'originalité de cette partie permettra aux plus curieux de déambuler eux-mêmes sur le boulevard pour y faire la découverte d'une histoire toute inscrite dans la pierre et dans le temps. En ajoutant à cela un index et de nombreuses esquisses et photographies du boulevard Saint-Laurent, cette étude s'avère un document important pour rappeler une riche période de l'histoire dans le domaine des arts, et plus spécifiquement du théâtre.

Groupe de recherche en théâtre populaire
Université du Québec
à Trois-Rivières

JEAN-FRANÇOIS LACOURSIÈRE

* * *

SMITH, André, dir., *Claude Meunier, dramaturge. Actes du colloque «Claude Meunier, texte et représentation»*, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 134 p.

Mourir mourir de rire
C'est possiblement vrai
D'ailleurs la preuve en est
Qu'ils n'osent plus trop rire
Jacques Brel

Même à se cacher derrière l'idée que c'est «juste pour rire», l'industrie de l'humour, on ne peut plus foisonnante au Québec, se démarque par le sérieux de ses artisans. Qu'on

songe au nombre fulgurant d'humoristes tels Daniel Lemire et Ding et Dong, au retour sur scène des précurseurs comme Yvon Deschamps, Sol et Serge Grenier, aux infinies reprises de la pièce *Broue* ou à la popularité du Festival si adéquatement appelé *Juste pour Rire* (lequel assure non seulement la «relève», mais ouvre aussi un musée du rire au printemps 1993), pour se rendre compte que le rire n'est plus seulement le propre de l'homme, mais qu'il est devenu l'avatar des Québécois. Malgré sa popularité auprès des masses, le phénomène n'a guère suscité d'intérêt auprès des intellectuels; le rire ne semble pas constituer un sujet assez sérieux pour que les universitaires prêtent attention à cette production populaire. Pourtant le professeur André Smith organisait à l'automne 1990, dans le cadre de l'École française d'été de l'Université McGill de Montréal, un colloque intitulé «Claude Meunier: Texte et représentation». Publiés dans un contexte social où l'humour prédomine, les actes de ce colloque soulèvent les questions de la fonction sociale du rire et de son sens éthique. Souhaitant répondre sans prétention à la question: «De quoi est fait le comique de Ding et Dong?» (André Smith, p. 7), treize intervenants ont échangé et comparé leur conception, voire leur relation, au rire de Meunier.

De ces treize interventions, signalons les témoignages de quatre acolytes du célèbre comique québécois — Serge Thériault, Louis Saia, Roger Frappier et sa costumière Suzanne Harel — qui circonscrivent le rapport de l'artiste à son univers personnel et professionnel. On y retrouve aussi deux commentaires élaborés portant sur le travail publicitaire de Claude Meunier (Michèle Nevert et Robert Thibodeau), des études diversifiées de pièces écrites conjointement par Meunier/Saia (Sylvain Laporte: «Le drame derrière l'ironie dans *Appelez-moi Stéphane*», Brian Pocknell: «L'Autre dans le théâtre de Meunier-Saia»), une critique virulente de l'humour «meunien» (Stéphane Lépine), une communication portant sur l'application des théories sur l'intelligence appliquée à l'acte de création chez Claude Meunier (Rolland Viau) ainsi qu'une fort belle réflexion sur le rire, de Gabrielle Pascal. Enfin, des essais rondement menés, signés Chantal Hébert et Diane Desrosiers-Bonin, se démarquent par leur «sérieux» vis-à-vis du sujet traité.

La première rappelle d'abord la place qu'a occupé le théâtre burlesque au Québec — lequel connaît son apogée entre les années 1930 et 1950 — et fait ressortir les correspondances entre cette forme théâtrale et l'écriture dramatique de Claude Meunier:

résonance pulsionnelle, une monstruosité, bref quelque chose comme une sorte «d'impureté assumée» qui ne doit pas être interprétée comme une simple régression aux formes ludiques, mais qui peut probablement être lue comme un processus d'ébranlement, de transgression et de jouissance (p. 45).

Elle conclut que la production de l'auteur en cause constitue un «nouveau grotesque» (p. 45) caractérisé par sa concision, sa brièveté, et ses contrastes. Pour sa part, Diane Desrosiers-Bonin concentre sa réflexion sur l'aspect carnavalesque de l'écriture de Claude Meunier en étudiant les sketches de la pièce collective *Broue* auxquels l'auteur a collaboré. Définissant la notion de carnavalesque comme une «représentation de la culture du peuple dans une œuvre littéraire» (p. 67), elle constate que le «brouillage narratif» (p. 67) et l'«inscription du corps grotesque dans le texte» (p. 68) confirment la présence de ce concept bakhtinien dans la pièce, ce qu'elle s'emploiera par la suite à démontrer.

Dans l'ensemble, les analyses de ces universitaires mènent à une réflexion sur la situation sociopolitique du Québec. Pour Chantal Hébert, par exemple, le travail de Claude Meunier est «au service des tendances restauratrices» (p. 45). Robert Thibodeau partage cette idée à l'effet que l'humour chez Meunier correspond à «la réalité bien contemporaine d'un peuple assez mature pour rire de lui-même» (p. 120), et Michèle Nevert de renchéir qu'il ne s'agit pas d'un «syndrome postréférendaire» mais bien d'une tentative de rassemblement (p. 63). À l'opposé, d'autres y voient une «parade des monstres ordinaires» par un contenu imprégné de textes «impuissants, eux-mêmes immatures et marqués par le désarroi idéologique» (Stéphane Lépine, p. 92).

Malgré le caractère somme toute assez restreint du colloque, le questionnement qui en découle montre bien la pertinence d'une telle initiative. D'ailleurs, le contenu diversifié de ces actes, à la fois populaire et savant, en fera un ouvrage que plusieurs voudront se procurer. Les «fans» de Claude Meunier apprendront sûrement une foule de détails sur l'homme tandis que les amateurs d'art dramatique liront avec intérêt les études plus spécifiquement théâtrales. Le prochain pas à faire dans ce processus d'institutionnalisation de l'œuvre de Claude Meunier serait peut-être de publier l'ensemble des textes de cet auteur encore marginal?

*Groupe de recherche en théâtre populaire
Université du Québec
à Trois-Rivières*

JEAN-FRANÇOIS LACOURSIÈRE

Bibliothèque académique

THÈSES ET MÉMOIRES² (proclamés en 1993)

I. AU QUÉBEC

A. UNIVERSITÉ LAVAL (Département des littératures)

BEUCAGE, Christian, *Pour une histoire sociologique de l'activité théâtrale francophone à Québec, de 1900 à 1911.* [M.A.]

À Québec, au début du siècle, l'activité théâtrale professionnelle fut très dense et très significative pour l'implantation du théâtre francophone. Entre 1900 et 1911, plusieurs événements marquants déterminèrent la popularité des lieux de théâtre. En Haute-Ville, l'inauguration en 1903 de l'Auditorium (actuel Capitole), fit la fierté des Québécois; c'est là entre autres qu'en 1905 les grandes vedettes françaises Gabrielle Réjane et Sarah Bernhardt se produisirent. Ce fut également au prestigieux théâtre du carré d'Youville qu'on demanda à Paul Caseneuve d'assurer la direction d'une troupe francophone permanente. C'est pourtant en Basse-Ville, dans les quartiers populaires où habitait la majorité des francophones, que le théâtre joué en français eut un véritable impact social. Julien Daoust s'installa avec sa troupe, de 1906 à 1910, à la Salle

² À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

Jacques-Cartier de la rue Saint-Joseph (actuel Complexe Jacques-Cartier). Entouré, entre autres, des artistes Bella Ouellette, Wilfrid Villeraie et Arthur Tremblay, il présenta les genres spectaculaires à la mode, soit: le mélodrame, les variétés, la comédie et le théâtre religieux. Au tournant du siècle, pour cinq ou dix sous, les Québécois furent nombreux à encourager le théâtre francophone et les lieux de théâtre se multiplièrent. Le clergé et les bien-pensants, malgré leurs condamnations répétées du théâtre, ne purent vraiment jamais décourager les citoyens de Québec de se rassembler au théâtre.

* * *

BOUDREAULT, Julie, *Le Processus de création au Cirque du Soleil: l'exemple de «Saltimbanco»*. [M.A.]

Comment le Cirque du Soleil s'y prend-il pour créer un spectacle? Le Cirque du Soleil est-il traditionnel ou a-t-il véritablement réinventé le cirque? Chose certaine, tous ceux et celles qui ont vu le Cirque du Soleil ont été frappés par son originalité. Les journalistes font état de sa fraîcheur. Les artistes de cirque soulignent son caractère insolite. Les artistes-acrobates sourient devant tant d'audace. Les organisateurs du Festival mondial du Cirque de Demain, à Paris, lui décernent des prix d'excellence, etc. En prenant appui sur l'approche systémique et holistique des chercheurs de la Nouvelle Communication (Winkin, 1992), le présent mémoire veut éclairer le langage scénique du Cirque du Soleil. Mais pour mettre au jour cette nouvelle écriture scénique et dégager la spécificité du Cirque du Soleil, il faut se reporter au processus créateur et le considérer comme phénomène de Communication. Aussi avons-nous assisté à toutes les étapes de la création du spectacle *Saltimbanco* du Cirque du Soleil. Voilà ce dont nous rendons compte dans ce mémoire où concepteurs et artistes entrent, de nouveau, successivement en piste. Nous découvrons leur travail d'équipe en Communication, dans le feu de l'action, pour mieux comprendre l'effet des uns sur les autres.

* * *

CÔTÉ, Jacques, *L'Été du Blue Moon*. La pragmatique de la communication et le système familial dans *L'Été du Blue Moon*. [M.A.]

Le présent mémoire de maîtrise en création littéraire comporte deux sections. La partie création s'intitule *L'Été du Blue Moon* et met en scène les membres d'une famille

essayant de sauver leur restaurant situé au bord de la route Transcanadienne, au moment où l'autoroute 20 est inaugurée et détourne la majeure partie de la clientèle. Devant l'échec imminent de cette entreprise, nous assistons progressivement à l'affrontement et à la division de la cellule familiale en deux clans: ceux qui croient encore aux chances de réussite du projet et les autres, plus réalistes, qui ont jeté la serviette. Les problèmes d'argent, inhérents à ce drame, font alors rejaillir de plein fouet les vieilles querelles qui n'avaient jamais été réglées auparavant: infidélité conjugale, animosité père-fils, promesses non tenues. L'*american dream* qui permet de s'enrichir en peu de temps tourne plutôt en cauchemar pour les personnages de ce drame. La deuxième section consiste en un texte de réflexion critique dans lequel la pragmatique de la Communication sert de grille d'analyse à l'étude des interactions entre les différents personnages.

* * *

GIRARD, Marie-Claude, *Éléments de l'art clownesque au Québec (1987-1990)*. [M.A.]

Ce mémoire se veut un constat de quelques aspects majeurs de la pratique clownesque québécoise. En premier lieu, il est apparu inévitable de se situer par rapport aux traditions de cirques issues notamment des chapiteaux anglais, français et américains. Ces repères établis, il devenait possible de tenter d'esquisser un portrait du vécu clownesque au Québec. Nous avons constaté que l'art clownesque d'ici se dissocie difficilement des arts de la rue, qu'il s'inscrit le plus souvent dans cet espace et s'y dynamise. Des spectacles de clowns et une enquête auprès d'eux nous ont permis de dégager quelques traits du personnage clownesque québécois et de signaler des liens établis entre le clown et son créateur. De par leur implication et le choix de faire de leur art l'activité principale de leur vie, ces praticiens et praticiennes participent à la reconnaissance d'une tradition clownesque québécoise qui se bâtit.

* * *

LESAGE, Marie-Christine, *Deux cas d'utilisation du texte dans le théâtre de recherche à Québec: «Le Salon de l'anti-monde» du Théâtre Repère et «Terminus» du Théâtre du Niveau Parking.* [M.A.]

Ce mémoire démontre comment le texte a été remis en perspective par deux créations québécoises du théâtre de recherche au cours de l'année 1990-1991. À l'aide des théories de la Nouvelle Communication, cette étude met en lumière la logique artistique propre à ces deux productions. La première partie, consacrée au *Salon de l'anti-monde* du Théâtre Repère, retrace l'inscription systémique du texte dans le processus créateur. L'analyse de ce parcours a permis de mettre au jour un modèle particulier d'utilisation du texte. La seconde partie, consacrée à *Terminus* du Théâtre du Niveau Parking, met l'accent sur les codes théâtraux choisis, par une analyse systémique de la perception et de l'espace valorisés à l'intérieur de la représentation. L'ensemble du mémoire met en valeur certains des mécanismes qui règlent l'utilisation du texte à l'intérieur du processus créateur de ce théâtre de recherche.

* * *

MAZIADÉ, Linda, *Monsieur Bovary, c'est moi!* De l'appropriation de l'Autre et d'une substance remodelée: l'adaptation scénique comme acte créateur. [M.A.]

L'adaptation Scénique d'une œuvre romanesque est l'objet de ce mémoire en littérature québécoise (création).

La section création est constituée d'un texte dramatique qui présente une adaptation théâtrale du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. L'action dramatique, transposée en contexte québécois, montre le bovarysme aujourd'hui et développe un nouvel équilibre engendré par le point de vue de Charles Bovary.

La section réflexion est construite principalement autour des notions de poétique et de poïétique. La première porte attention sur la valeur descriptive de l'hypertexte en regard de l'hypotexte. La seconde traite davantage de la nature du processus créateur. Nous réfléchissons ainsi sur le texte «recréé», en tentant de cerner la dialectique de l'être et du faire. En outre, nous dégagons les grandes lignes d'une définition de l'adaptation comme démarche d'appropriation de l'œuvre-source et comme acte de création.

B. UNIVERSITÉ M^c GILL
 Département des lettres anglaises³

ARBUCK, Ava, *By Self and Violent Heads: the «Ideal» Lady Macbeth.* [M.A.]

Lady Macbeth reste l'un des personnages les plus complexes des tragédies shakespeariennes. Un personnage qui doit être, à la lumière de récentes études féministes, analysé dans le contexte social et historique du temps de Shakespeare. En comparant les conditions des femmes à cette époque avec le grand nombre de contraintes sociales qui leurs étaient imposées par les voies de l'État, nous constatons qu'elles rejettent l'idéal social de l'épouse soumise et cloîtrée, malgré les tentatives des politiciens patriarcaux visant à contenir leurs progrès.

Les gestes de Lady Macbeth ont souvent été interprétés comme ceux d'une femme assoiffée de sang outrepassant sa position sociale. Lady Macbeth n'est, en fait, que le produit d'une société perverse qui voue un culte au héros guerrier et qui impose l'importance d'être un homme «violent, intrépide et déterminé». Il est intéressant de constater que, contrairement à un grand nombre d'interprétations, Lady Macbeth s'est contentée d'essayer d'être uniquement une épouse docile et dévouée. Avec son mari, ils incarnent les paradoxes inhérents à leur culture.

* * *

BÉNARD, Alain, *L'Organisation du réel dans «Pelléas et Mélisande» de Maeterlinck.* [M.A., Lettres françaises]

Le discours théâtral, chez Maeterlinck, nous apparaît aujourd'hui comme un tissu d'anomalies tant au plan du récit qu'au niveau des indices producteurs de sens. *L'Organisation du récit dans Pelléas et Mélisande de Maeterlinck* propose une analyse textuelle en fonction des niveaux de récit, lesquels confèrent au drame un caractère

³ À moins d'indication contraire.

onirique dans la mesure où l'intrigue, au-delà de l'événement, suggère un arrière-plan narratif: le message symbolique.

Notre parcours du texte veut montrer, à travers *Pelléas*, le caractère paradoxal et incomplet du récit chez Maeterlinck où les virtualités d'autres récits, tout aussi déficitaires, sont esquissées. C'est par le biais d'une mise en intrigue laborieuse, de nombreuses réitérations et de questions sans réponses que la pièce accentue le processus de quête du récit en conviant le lecteur à l'expérience du *théâtre de l'attente*. Aussi pouvons-nous émettre l'hypothèse suivante: le drame auquel le spectateur assiste n'est pas celui qui lui est présenté, mais bien la symbolisation de l'inconscient des personnages par le relais de récits et d'horizons intertextuels multiples. Les frontières de l'espace scénique traditionnel étant repoussées, la conclusion de la pièce, en forme de boucle, réitère les conditions initiales du drame.

Nous croyons donc que c'est par la restauration de l'Ordre que se recrée ainsi un arrière-plan narratif — une histoire à venir —, car ce que l'on voit sur scène n'est, somme toute, qu'un amalgame de divers motifs hérités des légendes, de la Bible, du théâtre... La complexité du registre symbolique, qui contribue au brouillage du récit, ne constitue dès lors que l'illustration d'une tradition féodale obsolète, une forme de soumission à la destinée.

* * *

De MONTIGNY, Michelle C., *Pleasure, Popularity and the Soap Opera*. [M.A., Communications]

Pour décrire les différentes caractéristiques du genre propre au téléroman, cette thèse recourt à la notion de plaisir telle qu'utilisée dans le domaine des produits culturels. La notion de plaisir est étendue au récit, aux personnages, aux formes visuelles et aux attitudes des téléspectateurs. Trois téléromans, *The Young and the Restless (Les Feux de l'amour)*, *General Hospital (Hôpital général)* et *Another World*, sont décrits en détail selon les divers types de plaisir. *The Young and the Restless* est un téléroman qui repose largement sur le plaisir visuel et sur le mélodrame. Le plaisir qu'on trouve dans *General Hospital* vient de l'évolution des personnages et de leur humour. *Another World*, le plus traditionnel des trois, stimule surtout les plaisirs qui sont liés au dialogue. L'analyse des commentaires des téléspectateurs a été effectuée à partir des lettres adressées par ces

derniers aux magazines *Soap Opera Weekly* et *Soap Opera Update*, et du palmarès Nielsen; elle démontre que les plus grands plaisirs des téléspectateurs sont reliés à la forme visuelle, au romanesque et à un juste équilibre du récit entre réalisme et fantaisie.

(Trad.: A.-G. B.)

* * *

D'ERMO, Delia Aida Marina, *George Luscombe: his Life and Art, 1926-1989*. [M.A.]

En 1959, George Luscombe, un acteur-directeur canadien, fonda Toronto Workshop Productions, le premier théâtre alternatif de Toronto. Pendant plus de vingt-cinq ans, Luscombe fut un pionnier dans la création d'un théâtre canadien d'esprit socio-politique, et du développement d'œuvres par travail collectif.

Cette étude vise à reconstruire les principaux événements personnels et artistiques de la vie de Luscombe et d'estimer sa contribution au théâtre canadien par ses réalisations au Toronto Workshop Productions, tel que révélé par les archives de l'organisation, les rapports actuels et les souvenirs de ses amis et associés.

* * *

KRUPSKI, Jadwiga, *Shakespeare's Children*. [Ph.D.]

Cette thèse explore le rôle et le statut des enfants dans les drames de Shakespeare, et dans quelques-uns de ses sonnets. J'ai essayé de faire ressortir la tension qui existe entre le climat social de l'époque, d'une part, et d'autre part la compassion et la sympathie pour l'enfance telles qu'elles se manifestent dans l'œuvre de Shakespeare, à travers la langue et les situations dramatiques.

Dans les tragédies et les drames historiques, les enfants nous sont présentés comme des enjeux dans les confrontations des adultes, tandis que dans les comédies les besoins nécessaires à leur développement sont totalement ignorés. Cependant, dans les tragédies et dans les tragi-comédies, les enfants mis en scène jouent souvent le rôle d'agent de réconciliation et d'agent rédempteur, et dans la tragédie de *Macbeth*, les jeunes victimes deviennent un symbole de force considérable. Quant aux sonnets, où l'enfance est traitée de façon abstraite, ils forment un prélude à cette fonction métaphorique.

* * *

MALICK, Neeraj, *The Politics of Laughter: a Study of Sean O'Casey's Drama.* [Ph.D.]

L'étude qui suit porte sur le rire carnavalesque populaire dans la dramaturgie de Sean O'Casey. Elle fait valoir que les stratégies du rire mises en œuvre sont partie intégrante d'une vision politique. Le concept du rire carnavalesque est tiré de la théorie de Mikhaïl Bakhtine et se rattache, dans ce mémoire, à la culture des classes populaires du Dublin d'O'Casey. À travers une analyse détaillée des pièces d'O'Casey, cette étude démontre comment les formes du rire ont pour fonction de mettre en question le discours de l'hégémonie politique, économique et culturelle de la société irlandaise de cette époque. La trilogie de Dublin va à l'encontre de l'idéologie nationaliste et de ses constructions de l'histoire, alors que les comédies plus récentes portent sur les conséquences de la domination culturelle et de l'autoritarisme clérical. Pareille critique négative de l'ordre dominant s'accompagne, dans ces pièces, d'une célébration de la richesse d'énergie de la vie populaire et collective, de son pouvoir et de résistance à la domination et de création d'une société alternative. L'étude se conclut par une mise au foyer de la nature carnavalesque du théâtre d'O'Casey.

(Trad.: A.-G. B.)

* * *

RIVARD, Jacques, *L'Universalité du théâtre de Marcel Dubé.* [M.A., Lettres françaises]

L'œuvre de Marcel Dubé est un témoignage de l'évolution de la société québécoise à une époque où tout était remis en question. Elle a exercé une influence incontestable au cours des années 50 et 60. Le théâtre de Dubé a suscité l'intérêt de la critique même au Canada anglais, aux U.S.A. et en France.

Dans ce mémoire, j'ai voulu analyser à partir de sources inédites cinq pièces de Dubé. Comme l'indique le titre, j'ai tenu à traiter l'universalité de ce théâtre, cela pour deux raisons. D'abord, ces pièces ont été écrites il y a une trentaine d'années en moyenne: pourtant elles demeurent vivantes pour le public d'aujourd'hui, ce qui est une indication de leur universalité. Pour rédiger ce mémoire, je me suis basé sur des

documents inédits (cassettes) dans lesquelles les comédiens Jean Duceppe et Monique Miller, ainsi que le critique Jean Éthier-Blais, insistent précisément sur cette universalité. Il me semblait donc pertinent d'étudier ce thème dans les cinq pièces suivantes: *Zone*, *Florence*, *Le Temps des lilas*, *Bilan* et *Au retour des oies blanches*.

Les sources inédites sont les suivantes: 16 cassettes dans lesquelles Marcel Dubé se raconte. Il parle de son enfance, de ses débuts comme écrivain, des gens qui l'ont influencé, du contexte socioculturel et politique qui prévalait au moment où il a écrit ses principales pièces. Il avoue à la fois ses erreurs, ses faiblesses, ses ambitions et il explique les raisons qui l'ont incité à devenir écrivain.

Par ailleurs, l'auteur et critique Jean Éthier-Blais nous livre, dans ses cassettes, ses opinions sur l'œuvre et l'auteur. Il nous rappelle l'époque et le contexte littéraire québécois et fait également une critique de l'œuvre de Marcel Dubé.

De même, au cours de ces entretiens, Jean Duceppe et Monique Miller nous rappellent les circonstances et l'influence de Marcel Dubé sur l'évolution de notre théâtre.

J'ai donc voulu, dans ce mémoire, à la lumière de documents inédits, relire et analyser les cinq pièces mentionnées plus haut.

* * *

SLOWE, Martha Theresa, *In Defence of her Sex: Women Apologists in Early Stuart Letters*. [Ph.D.]

Ce travail examine toutes les facettes du problème de la défense des femmes, en prenant pour acquis que la femme est un être faible ne pouvant s'exprimer par le biais de la langue qu'à l'intérieur des structures rhétoriques masculines dominantes du début de la période Stuart. Le discours des rhétoriciens a défini une place subordonnée pour les femmes dans l'utilisation de la langue. La controverse formaliste anglaise soutient cette thèse sur la nature des femmes au seizième et au dix-septième siècles, et déploie également des tropes masculins l'emportant sur le féminin subordonné afin de limiter les femmes dans l'ordre symbolique et afin de dominer le discours féminin quel qu'il soit. Pour arriver à bâtir une défense efficace, une apologiste doit se recréer par un travail intérieur et déjouer ces contraintes. Il existe de nombreux exemples dans le théâtre du

début de la période Stuart où les femmes, pour se défendre en tant que telles, confrontent et contestent les limites préétablies du discours féminin. Cependant, dans les pièces choisies pour cette étude, les personnages féminins sont finalement marginalisés et ce, malgré les stratégies qu'elles tentent d'utiliser pour surmonter leur position négative dans le langage. C'est pourquoi le dernier chapitre examine les stratégies rhétoriques par lesquelles dans sa vie et dans ses écrits une femme-écrivain: Elizabeth Cary, réussit à s'appropriier et à transformer les tropes masculins en défenses féminines.

C. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
(Département d'études françaises)

BLANCHARD, Jean-Vincent, *Cette pièce n'est que pour les yeux*. Vue sur la fête théâtrale au XVII^e siècle. [M.A.]

La fête théâtrale, objet de notre recherche, est une forme de spectacle née à la fin du XVI^e siècle et dont la caractéristique principale est d'utiliser les décors illusionnistes en perspective et les machines. Ces représentations, qui pouvaient être des opéras, des tragi-comédies ou encore des tournois, furent très populaires au cours du XVII^e siècle.

Notre problématique sera la suivante: comment peut-on connaître l'histoire de ce théâtre à machines, si l'on considère que d'une certaine façon, la fête théâtrale a disparu pour toujours et que seuls subsistent des documents qui peuvent être mensongers? Privilégiant donc une histoire du discours des documents plutôt que la recherche d'une reconstitution monumentale des théâtres baroques, nous étudierons en particulier les récits ornés de gravures que l'on veillait à publier à chaque représentation pour perpétuer le souvenir de la puissance du Prince.

La première partie de mon étude consistera à définir une idée de la représentation baroque. Notons tout de suite que le terme «baroque» est employé librement dans la mesure où nous ne lui supposons aucune valeur opératoire en dehors de cet essai. À partir de la poétique littéraire du jésuite Tesauro, choisie parce qu'elle est contemporaine de l'apogée du succès de la fête théâtrale et des récits dont nous avons parlé précédemment, nous formulerons une idée de la représentation baroque nous menant à deux

observations: la théorie esthétique des baroques est moderne, au sens où elle tire parti d'une «limite de la représentation» qui la distingue des conceptions rationalistes du signe et elle a pour paradigme la perspective, qui permet non seulement de la penser mais aussi de la décrire.

La seconde partie de l'essai utilisera les observations faites précédemment pour donner une signification à un aspect particulier des descriptions de spectacles, nommé «rhétorique déceptive». Cette topique, à la lumière du sens que nous lui donnerons, est un artifice qui exalte le Prince et participe à une propagande politique. Une référence sera alors faite aux travaux de Louis Marin.

Enfin, la troisième partie mettra en valeur certains aspects historiques du discours sur la fête théâtrale, alors qu'elle est introduite en France par les soins de Mazarin. Des «fenêtres historiques», racontant l'histoire de la scène en perspective et des machines à Florence, Venise et Paris, lieux de représentation des spectacles que décrivent les récits étudiés, auront préparé ce dernier développement que guideront deux fils directeurs. D'une part, nous nous attacherons à étudier la réaction des théoriciens français (L'abbé d'Aubignac, le père Ménéstrier et le père Michel de Pure) confrontés au caractère extrême de la fête à l'italienne. D'autre part, nous verrons comment la signification de la scène évolue alors que son caractère aristocratique s'efface partiellement pour faire de la fête un spectacle commercial.

* * *

DIKMAN, Marta, *Moralité et amoralité dans «les Liaisons dangereuses» et dans leur transposition théâtrale par Heiner Müller.* [M.A.]

L'objectif de ce mémoire est d'explorer l'univers moral des *Liaisons dangereuses*. Nous cherchons à vérifier notre hypothèse selon laquelle Laclos, par une écriture foncièrement ironique, procède à une mise en question de la notion même de morale ainsi que de la possibilité d'interpréter les actions romanesques selon l'axe moral/immoral.

Le corpus étudié se constitue des *Liaisons dangereuses* et de la pièce intitulée *Quartett* du dramaturge allemand Heiner Müller, qui est la transposition théâtrale la plus marquante du roman.

Le travail est découpé en sept parties. Après une mise en contexte qui s'articule autour de deux axes — un état présent de la recherche, portant essentiellement sur la question du statut du Mal chez Laclos (chap. I), et une réflexion sur la place de l'œuvre dans la tradition du roman vraisemblable (chap. II) —, nous abordons les diverses manières par lesquelles Laclos parvient à écartier du champ de signification de son œuvre la bipolarité morale, fondée sur le système des personnages, lui qui semble pourtant reposer sur l'opposition libertin/bien-pensant. Il s'agira, avant tout, d'analyser les nombreux parallèles qui assimilent les libertins aux bien-pensants, notamment quant à leur attitude dissimulatrice et hypocrite (chap. III), à leur assujettissement face au temps dévastateur (chap. IV), à leur stratégie contre l'ennui (chap. V), à leur attitude envers l'amour et à leurs conceptions du bonheur (chap. VI). Le dernier chapitre est consacré au problème de la morale dans *Quartett*, une transposition théâtrale des *Liaisons dangereuses*.

* * *

HÉBERT, Lorraine, *Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982)*. [Ph.D.]

Notre étude veut remettre en perspective une expérience de formation qui, dans la poursuite du mouvement d'affirmation d'un théâtre d'identité nationale initié à la fin des années 1950, fut menée, entre 1970 et 1982, par les troupes de métier du Jeune Théâtre. Apprendre à conjuguer étroitement les fonctions de création et d'animation, à l'intérieur d'un régime autogestionnaire de production/ diffusion, constituait l'enjeu essentiel de ce programme de formation. Élaborée en marge du système théâtral officiel, cette expérience de formation allait être confrontée à une problématique toujours non résolue: celle de la formation de l'acteur québécois pour une pratique dialectique du théâtre.

Au nombre des hypothèses à vérifier, le concept de troupe de métier et la notion de polyvalence qui conduiraient à la dispersion ou, au contraire, à la surspécialisation de l'acteur; l'uniformisation des savoirs et de compétences au sein du collectif de création qui irait à l'encontre d'une pratique dialectique du théâtre; l'adoption de modes de production/diffusion qui tendraient à nier la spécificité du fait artistique; enfin, la professionnalisation de la pratique du théâtre populaire qui serait une contradiction dans les termes.

Comme ce projet de formation s'est articulé à l'intérieur de la troupe de métier et de l'A.C.T.A./A.Q.J.T., nous considérerons dans un premier temps les activités que cette dernière a dispensées entre 1958 et 1982. Une fois mis à jour les principes et les objectifs d'un programme commun de formation, nous procéderons à l'étude comparative et critique de deux itinéraires de formation par la troupe: celui du Théâtre Parminou et celui du Théâtre de Quartier. L'examen des formes données aux paramètres suivants: la relation de travail, le matériau de travail, la position de la structure de la formation par rapport à la profession et la fonction de la structure en question, fait ressortir des profils de formation qui opposent deux conceptions du théâtre populaire et de l'acteur-créateur. Quant aux causes de l'abandon ou de la récupération du projet de théâtre populaire, elles viennent confirmer le caractère indissociable des aspects technique, esthétique et idéologique de la formation de l'acteur-créateur et la nature dialectique du rapport à créer entre l'expression et l'œuvre, l'art et la population. Cette analyse critique s'appuie sur les nombreux témoignages recueillis auprès des créateurs et/ou formateurs concernés et sur des études abordant d'un point de vue sociologique la question de l'affirmation et de l'émancipation des cultures populaires.

Une fois cernées les implications de ce projet de formation, il devient possible d'imaginer l'établissement d'un régime de production/formation propice à une pratique émancipatrice de l'acteur et du public. Cet essai prospectif ramène au premier plan la question de la formation de l'acteur pour un théâtre dialectique et, du même coup, réaffirme l'existence d'une problématique concernant l'ensemble de notre système théâtral actuel. Le défi lancé aux créateurs d'aujourd'hui exige des conditions de production qui empruntent leurs définitions à des approches expérimentales de la mise en scène et d'une pédagogie de la créativité, telles que soutenues par Brecht, Barba et Brook, à titre d'exemples. Nos conclusions rendent évidente la responsabilité de l'Etat dans l'affirmation des cultures populaires et en matière de création et de diffusion. Notre analyse, au-delà de ses implications techniques, esthétiques et politiques, pose la question d'une nouvelle éthique du métier, du théâtre et de la société.

* * *

VISENTIN, Hélène, *Stratégie rhétorique du regard dans l'«Andromède» (1650) de Pierre Corneille*. [M.A.]

L'*Andromède* de Pierre Corneille, tragédie à machines représentée en 1650 devant la cour et un large public, a été longtemps délaissée par la critique littéraire (parce qu'elle est un genre mineur de la tragédie classique) et doit être réhabilitée au sein de l'œuvre du dramaturge. Les rares études publiées depuis ces vingt dernières années ne privilégient que les vertus spectaculaires de la pièce et négligent la valeur littéraire du texte dramatique.

Ce travail a l'intention d'aborder l'*Andromède* non pas strictement d'un point de vue esthétique, mais aussi à partir d'une étude textuelle. Il s'agit d'analyser la fonction du regard au sein de la tragédie. Cette perspective d'étude nous semble d'autant plus pertinente que l'auteur lui-même affirme d'entrée de jeu (dans l'*Argument*) que «cette pièce n'est que pour les yeux». Si nous considérons l'aspect visuel du spectacle, son caractère baroque qui par l'effet d'ostentation ne peut qu'éveiller le sens de la vue et l'ensemble des illustrations, il est possible de mettre en évidence un réseau métaphorique et analogique de la vision qui se confirme judicieusement dans le texte et qui assigne à l'œil un rôle propre à la thématique du sujet de Persée et Andromède.

Notre méthode est essentiellement rhétorique: la pièce éveille non seulement la *delectatio* mais aussi l'instruction (*docere*) et l'émotion (*delectare*). À partir de trois niveaux d'analyse — rhétorique de la représentation, rhétorique de l'image et rhétorique du texte —, nous nous proposons d'envisager le genre théâtral dans sa totalité (à la fois activité spectaculaire et production littéraire) et de mettre en évidence, à partir de l'exemple d'*Andromède*, une thématique et une esthétique du regard.

Il convient tout d'abord de s'interroger sur le concept de représentation afin de rendre compte d'une rhétorique du spectacle. La représentation d'*Andromède* n'est en fait qu'une idée de représentation, perçue à travers des documents anciens qui font état du spectacle. Puis, l'analyse du frontispice et de la série de planches gravées, dans leur rapport au texte, permet d'évoquer soit l'idée tragique du poème dramatique, soit son aspect purement spectaculaire. Enfin, il importe de démontrer au sein du discours théâtral, à partir de l'analyse du réseau sémantique et de figures de rhétorique, que le langage des yeux a plus d'importance que la parole; le développement du lyrisme et le

débat tragique prennent forme dans les nombreux échanges oculaires entre les personnages.

D. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
(Département de théâtre⁴)

BONJOUR, Nathalie, *Enjeux et contraintes de la communication interculturelle au Québec: perceptions et réactions de la communauté juive montréalaise au théâtre de Michel Tremblay.* [M.A., Communications]

Le théâtre yiddish a présenté cette année une première dans son histoire et dans l'histoire du théâtre à Montréal: la mise en scène des *Belles-Sœurs* en yiddish. Parce que cette première constitue un événement unique, on peut se demander comment la communauté juive a réagi et a perçu cette initiative. Pour comprendre ces perceptions et réactions, il faut d'abord opérer une mise en perspective étayée par le rappel de l'histoire et des relations sociales, politiques et idéologiques des deux communautés en présence.

Après cette mise en perspective indispensable, nous pouvons analyser plusieurs types de réactions observées et les classer selon deux types de discours correspondant aux deux grands modèles paradigmatiques de la communication tels que définis par Carey. Ces discours, qui véhiculent donc une certaine définition de la communication, sont aussi inscrits dans une vision particulière de la culture et du monde en général.

Cette étude identifie, par le biais d'une analyse de cas, quelques-unes des tendances déterminant les enjeux et contraintes de la communication interculturelle au Québec. D'abord elle suggère l'importance des antécédents historiques et idéologiques d'une communauté quant à ses attitudes et préjugés face à une autre culture. Ensuite elle illustre un processus social de renforcement de l'identité culturelle, qui a pu paraître menacé par l'introduction d'un élément étranger au niveau symbolique. Enfin elle

⁴ À moins d'indication contraire.

rappelle la place de la responsabilité individuelle dans les processus de communication interculturelle.

* * *

CAZA, Caroline, *Les Amoureux atomiques*. Conception et mise en scène, suivies d'une réflexion sur les paradigmes plastiques et sonores. [M.A.]

Le sujet de notre mémoire-crédation consiste en une recherche pratique sur l'utilisation du paradigme et sur les équivalences possibles entre les différentes disciplines de la scène (jeu, scénographie, musique, éclairage, etc.). Dans la conception et la mise en scène de notre création *Les Amoureux atomiques*, nous nous sommes inspirée de la pensée du Bauhaus comme structure de mise en forme.

La première partie de ce présent document se divise en trois chapitres.

Le premier chapitre définit le Bauhaus et ses objectifs. Il résume ses diverses méthodes d'utilisation de la science dans son projet artistique.

Le deuxième chapitre parle de Kandinsky, de son principe de nécessité intérieure et de sa théorie des équivalences. Il est aussi question de son concept de synthèse des arts et d'une analyse de l'application de ses recherches dans l'écriture de son œuvre dramatique intitulée *Violet*.

Le troisième chapitre s'attarde sur les interrogations d'Oscar Schlemmer à propos des fondements du théâtre religieux et du théâtre populaire. On traite de ses moyens de mise en forme en tirant des exemples de sa mise en scène, *Le Ballet triadique*.

La seconde partie du document se divise également en trois chapitres.

Le premier traite du contenu des *Amoureux atomiques*: une réflexion sur l'impact de la technologie et sur l'essence de la vie.

Le deuxième chapitre précise quelles ont été les influences du Bauhaus, de Kandinsky et de Schlemmer sur notre mémoire-crédation, et quelles ont été nos

divergences conceptuelles et esthétiques avec ces derniers. Ce chapitre traite du contenu des *Amoureux atomiques*: une réflexion sur la technologie et sur l'essence de la vie.

Le troisième chapitre résume les cinq tableaux constituant notre mémoirecréation. Les paradigmes plastiques et sonores employés y sont énumérés, décrits et expliqués.

En conclusion, les réussites et les désavantages de notre procédé formel sont énumérés et les acquis découlant de notre exploration sont définis.

* * *

CAZELAIS, Clément, *Charli, Charly et Charlie*. Un théâtre comique muet fondé sur le tragique. Analyse poïétique. [M.A.]

Dans la présente étude, l'œuvre théâtrale *Charli, Charly et Charlie* est analysée selon une approche poïétique. Ce mémoire fait ressortir la spécificité de ce «théâtre comique muet fondé sur le tragique». Il examine les principaux aspects de la genèse de cette création.

Le chapitre I montre comment *Charli, Charly et Charlie* est d'abord une œuvre comique, conformément à son double objectif qui est à la fois de provoquer le rire et de susciter le questionnement chez les spectateurs.

Le chapitre II confronte la construction dramaturgique de cette œuvre aux lois du comique décrites par Henri Bergson ainsi qu'à celles de la tragédie, en prenant comme points de repère particuliers les trois règles d'unité concernant l'action, le temps et le lieu. Il explique aussi comment dans ce spectacle la parole des mots articulés est remplacée par une gestuelle d'action où «faire c'est dire quelque chose».

Enfin, le chapitre III fait ressortir les règles de la création d'un «théâtre comique muet fondé sur le tragique», en s'appuyant sur des exemples concrets tirés du texte-partition *Charli, Charly et Charlie* (Appendice A) et des notes consignées dans le cahier du metteur en scène (Appendice B), témoin quotidien de la genèse de cette création.

* * *

CHALOUX, Sylvie, *La Danse de Faust et de Méphisto*. Scénarisation et mise en scène du *Faust* de Goethe, précédées d'une réflexion sur l'interaction entre les rythmes vocaux et physiques dans une mise en signes chorégraphique d'un texte classique. [M.A.]

Ce texte d'accompagnement se divise en deux parties: l'adaptation en neuf tableaux du *Faust* de Goethe, ainsi qu'une réflexion sur l'interaction entre les rythmes vocaux et physiques dans une mise en signes chorégraphique d'un texte classique⁵.

L'adaptation de *Faust* reflète le rite de passage de l'homme qui symboliquement meurt à sa jeunesse et renaît dans le monde adulte. Ce nouveau monde laisse entrevoir la quête spirituelle.

La réflexion autour des rythmes vocaux et physiques dans le jeu de l'acteur comme éléments essentiels à une mise en scène se divise en deux parties. La première retrace les différentes étapes de l'élaboration du montage dramatique utilisé. La deuxième partie est consacrée à l'écriture scénique. Cette écriture, élaborée à travers la recherche physique et vocale des acteurs, met en scène une certaine chorégraphie qui dévoile les signes qui deviendront les prémisses de la partition théâtrale. On y retrouve également les différentes phases de la construction de la partition basées sur les effets de distanciation.

* * *

CLÉMENT, Nicole, *Alfred Pellan et «Le Soir des Rois»*. Analyse de l'œuvre scénique. [M.A., Histoire de l'art]

La présente recherche vise principalement à retracer et regrouper les divers éléments scénographiques créés en 1946 par Alfred Pellan pour la pièce *Soir des rois*. Elle a aussi permis de situer l'œuvre dans le contexte théâtral québécois des années 40 et dans une période charnière de l'œuvre peint de l'artiste. D'autre part, nous souhaitons mettre en parallèle deux modes d'expression différents — théâtre et arts plastiques — pour en

⁵ Le spectacle *La Danse de Faust et de Méphisto* a été présenté au Studio d'Essai Claude Gauvreau du Pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, les 27, 28, 29 et 30 janvier 1993.

rapprocher les composantes visuelles, voir les relations entre l'espace spatio-temporel en trois dimensions et l'œuvre plastique en deux dimensions.

La description des costumes et décors occupe une large part du mémoire; elle a permis de regrouper les divers éléments scéniques et de comprendre l'articulation scénographique proposée par Pellan. Nous avons pu ainsi constater que les motifs décoratifs appliqués ou peints sur les costumes sont directement inspirés des œuvres de Pellan de la même période.

La participation des peintres au décor de théâtre et les solutions qu'ils ont proposées dans le contexte de la modernité culturelle en Europe constitue la deuxième partie de la recherche. Les influences plastiques dominantes de cette période ont privilégié un rendu non naturaliste de l'espace scénique, misant sur l'aspect décoratif et suggestif des espaces à représenter. Pellan se rapproche en cela de Fernand Léger et des Ballets russes.

La pièce *Soir des rois* est produite à l'époque du renouveau théâtral, période marquée d'expériences nouvelles. Pellan opte pour une conception visuelle résolument moderne du spectacle de théâtre, proposant des solutions picturales propres au peintre de chevalet tout en s'appuyant sur les bases de la tradition théâtrale.

* * *

DION, Robert, *Analyse du caractère ludique du jeu théâtral*. Effets sur la présence en scène de l'acteur. [M.A.]

Ce mémoire veut attirer l'attention du lecteur sur un aspect particulier de l'interprétation théâtrale, en questionnant la place qu'occupe le plaisir de jouer dans le jeu de l'acteur.

L'argumentation repose sur le fait que, pour que ce plaisir soit possible, l'acteur doit prendre une certaine distance par rapport à son intériorité, c'est-à-dire qu'il ne doit pas s'identifier complètement aux sentiments du personnage afin d'établir, entre le comédien et l'émotion à jouer, une aire de jeu.

D'autre part ce plaisir devra s'élaborer selon certaines règles de jeu basées sur une analyse détaillée et précise des composantes de son expression. Dans ce mémoire, le

lecteur pourra entre autres trouver une série d'exercices détaillés sur la mise en application des différentes propositions de jeu, soit les jeux de vitesse, d'énergie et d'espace.

Ce mémoire contient aussi une analyse des conséquences de ce plaisir de jouer sur la présence de l'acteur en scène.

On pourra enfin trouver en appendice une liste de commentaires venant des étudiants qui ont suivi un enseignement basé sur la notion de plaisir en interprétation, enseignement que j'ai prodigué au cours des années.

* * *

GAUDREAU, François, *La Spatialisation imaginaire du texte dramatique québécois, de 1837 à 1857. Étude de deux dramaturges québécois: Pierre Petitclair et Antoine Gérin-Lajoie.* [M.A., Études littéraires]

Le but de notre recherche est de comprendre comment la spatialisation organise de l'intérieur les textes dramatiques de nos deux premiers dramaturges québécois, Pierre Petitclair et Antoine Gérin-Lajoie. Nous voulons étudier la spatialisation théâtrale comme un enjeu central, donnant accès à l'idéologie, à la politique et à l'histoire. Comme nous traitons d'un espace imaginaire construit en fonction du social dans une perspective d'espace constitutionnel, nous l'avons appelé *espace social imaginaire*. Nous avons questionné l'historiographie et circonscrit les différentes modifications de l'espace constitutionnel de la société de référence. Notre démarche d'inspiration sociocritique est centrée sur les notions de *mimèsis* et de *discours social*.

Notre corpus se compose de quatre pièces: les trois premières sont de Pierre Petitclair et la dernière, d'Antoine Gérin-Lajoie. Pour chacune des pièces, nous avons considéré le théâtre comme un processus actif d'appropriation de la réalité, d'un désir réel. Pour une meilleure compréhension, nous vous présentons le résultat de l'analyse selon l'ordre chronologique.

Faisant référence aux nombreux affrontements tant politiques que sociaux, *Griphon* ou *La Vengeance d'un valet* (1837) révèle un désir violent d'appropriation du territoire chez la classe ouvrière. Dans la pièce *La Donation* (1842), Petitclair transpose les

différentes manifestations du discours social dans une intrigue amoureuse où l'on représente maintenant un Canada enchaîné et où prédominent l'injustice, les complots subversifs et les fourberies diverses. La spatialisation imaginaire du *Jeune Latour* (1844) dénote une volonté de recouvrer un espace constitutionnel réel au nom de l'histoire dans laquelle le héros doit préserver un territoire reçu en héritage de ses aïeux. Treize années plus tard, en réunissant des villageois, des bourgeois et des Britanniques, *Une partie de campagne* (1857) illustre clairement une ambiguïté quant à l'appropriation future d'un territoire réel.

Enfin, compte tenu du résultat de notre analyse, nous pouvons affirmer que notre problématique a été résolue. Par conséquent, par sa représentation et par sa perception, la spatialisation imaginaire du texte dramatique québécois de 1837 à 1857 témoigne d'une revendication: l'appropriation d'un espace constitutionnel réel.

* * *

KONTO OWANDJIKOY, Kina, *Étude sémiologique des codes théâtraux (espace, temps, costumes, masques, action et mise en scène) à l'œuvre dans le rite nkumi (intrônisation d'un chef politico-spirituel chez les Tetelas au Zaïre).* [M.A.]

Les secrets des ancêtres demeurent un éternel mystère pour les profanes que nous sommes, surtout quand ils touchent à la spiritualité. Les ancêtres veillent sur les vivants et ces derniers doivent en retour leur rendre hommage par diverses célébrations culturelles. Nombreux sont les mythes consacrés à leur force, leur influence sur la vie sociale d'une communauté. Tous les mythes, rites et cultes trouvent ainsi leur justification dans le souci de consolider la place des anciens dans la vie de tous les jours.

Le rite Nkumi est une de ces célébrations dédiées aux ancêtres. Ce n'est pas un simple culte, c'est un grand événement artistique, social, spirituel...

L'objectif de cette recherche est d'explorer les facettes de cet événement, d'étudier sa théâtralité et de saisir le message que les sages tentent de faire passer.

Nous étudierons en premier lieu la société traditionnelle orale Tetela afin de nous situer dans le contexte rituel; nous procéderons ensuite à une description du rite, suivie d'un texte analytique subdivisé en trois grandes parties, à savoir: *l'annonce du décès*, le

deuil et l'intronisation. Cette analyse montre comment les villageois intègrent le théâtre dans leur vie réelle pour redéfinir leurs propres structures. C'est par ce rite-théâtre qu'ils communiquent. C'est par lui qu'ils marquent l'histoire de leur communauté.

* * *

LACAS, Sylvain-Alexandre, *L'Alexandrin, une symphonie du langage.* Étude pratique portant sur la réciprocité dynamique inscrite dans le rapport rythme/musicalité du vers racinien selon la tradition classique et le regard analytique de la rhétorique moderne. [M.A.]

Cette étude pratique sur l'art de la déclamation racinienne a pour but d'éclairer l'acteur classique dans son apprentissage, sa découverte de l'expression versifiée. Nous explorerons trois points fondamentaux de la déclamation classique française: le texte, la déclamation, et le langage musical. Cette recherche veut établir des liens indissociables entre la poésie et le monde de la musique: les harmoniques, les timbres, le lyrisme, les sons et ce dans une compréhension orchestrale de la parole. Notre démarche s'inspire de la pratique théâtrale d'hier et d'aujourd'hui. Nous imbriquons volontiers la modernité aux traditions classiques, ce qui favorise une approche globale de la problématique de base de cette étude: la dynamique du parler et du chanter. Ce mémoire se veut également une réflexion sur la formation de l'acteur classique et un guide pour ceux qui, encore aujourd'hui, croient à la valeur de ces œuvres. Cette étude s'appuie sur une expérimentation de plus de neuf mois. Ce mémoire en est l'issue.

* * *

LAVOIE, Marie-Josée, *Le Gala des galoches.* Texte théâtral suivi d'une analyse des relations entre le texte et les images scéniques dans le spectacle *Le Dortoir* de Gilles Maheu. [M.A.]

Le théâtre d'images, identifié aussi sous le nom de théâtre gestuel ou même de danse-théâtre, a connu au cours des dix dernières années un essor considérable sur les scènes québécoises. Fervente spectatrice de ce type de théâtre et également créatrice, je me questionnais sur la façon d'amalgamer le langage de la gestuelle (et des divers éléments scéniques) à celui du texte. Comment ces deux langages peuvent-ils ensemble

tisser un discours dramatique efficace? J'ai donc tenté de répondre à cette problématique en produisant un mémoire-crédation suivi d'un texte d'accompagnement.

La première partie de ce document présente brièvement la démarche et les particularités du mémoire-crédation. Elle vous convie également à la lecture de mon texte théâtral: *Le Gala des galoches*, texte écrit dans l'optique d'un théâtre d'images.

La seconde partie de ce travail, divisée en deux chapitres, est une analyse du texte spectaculaire *Le Dortoir* de Gilles Maheu. Le premier chapitre cerne le montage des séquences et des micro-séquences, souligne les stratégies discursives utilisées et dégage quatre constantes. Le deuxième chapitre examine la fonction de l'image et du texte, puis la dynamique de ces deux langages.

En conclusion, nous reprenons une des équations hypothétiques que nous avons formulées au départ, confirmant le type de relation et de dynamique existant entre les images scéniques et les partitions textuelles dans le spectacle *Le Dortoir*, puis nous formulons une nouvelle hypothèse pour le texte théâtral *Le Gala des Galoches*. Nous faisons également un lien entre ce type de théâtre et la société dans laquelle nous vivons.

* * *

LE BLANC, Danièle, *La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*. [M.A.]

Dans la première moitié du XX^e siècle, les milieux théâtral et intellectuel québécois appellent la création d'une école professionnelle de formation du comédien. Cette institution permettrait l'essor et le développement d'un théâtre national canadien-français.

En 1954, suite à de nombreuses consultations et malgré le débat qui oppose les fervents d'une formation inspirée du Conservatoire de Paris aux adeptes d'une formation fondée sur les pratiques du théâtre qui se fait au Québec, la section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal débute ses activités.

Sans aucun programme pédagogique pré-établi, le Conservatoire amorce son enseignement avec à sa tête Jan Doat, metteur en scène français, invité par le gouvernement québécois à titre de pédagogue-expert.

L'observation des principaux courants pédagogiques qui jalonnent l'histoire du Conservatoire de Montréal nous permet de retracer les mouvements idéologiques et d'identifier les tensions qui marquent cette institution.

* * *

MARCEAU, Carole, *Élaboration, expérimentation et analyse d'exercices de mise en train dans un contexte de dramatisation.* [M.A.]

Cette étude se définit comme une recherche appliquée et a pour objet l'élaboration, l'expérimentation et l'analyse d'exercices de mise en train, dans un contexte de dramatisation. Elle a pour but de faire la lumière sur la capacité des élèves de la première secondaire, à l'école Gustave Desjardins, à faire le lien entre les exercices de mise en train et la présentation finale à l'intérieur d'ateliers d'art dramatique.

Dans un premier temps, nous faisons un survol de certains metteurs en scène qui se sont intéressés aux processus de création en regard du travail de l'acteur et qui en sont venus à développer leur propre approche d'apprentissage, allant parfois jusqu'à négliger leur fonction de metteur en scène au profit de celle de pédagogue. Nous avons également tiré les grandes lignes de pensée de trois courants pédagogiques qui ont influencé et influencent toujours les enseignants québécois en art dramatique au secondaire pour finalement expliquer notre démarche personnelle et l'orientation qu'a prise notre expérimentation.

Afin de mener à terme notre recherche expérimentale, nous avons élaboré huit ateliers à partir desquels nous avons pu vérifier le niveau de conscience des élèves en regard de tout le processus d'apprentissage d'un atelier.

Au moment de l'analyse des données, nous avons pu constater que les élèves qui ont participé aux ateliers lors de l'expérimentation ont été en mesure de faire un lien entre les différents exercices de mise en train et l'actualisation. Par ailleurs, certaines données nous ont menée vers d'autres questionnements qui suscitent aussi notre intérêt.

* * *

MAURIELLO, Louise, *Utilisation du psychodrame dans la direction d'acteur dans le cadre d'un montage de textes choisis à partir des conflits personnels des participants.* [M.A.]

La démarche proposée ici en est une à la fois de réflexion et de création. C'est l'expérience conjointe de la psychologie et du théâtre qui est à l'origine de ce questionnement.

Dans la première partie nous explorons certaines dimensions qui situent le contexte théorique de cette étude. Nous voyagerons tour à tour à travers trois univers fascinants: ceux du théâtre, de la psychanalyse et du psychodrame.

En recherchant les liens fondamentaux entre ces trois courants de pensée, nous aborderons les questions de catharsis et de résistance.

En second lieu, nous traiterons exclusivement du déroulement de l'expérimentation, qui fut avant tout une démarche de création théâtrale, en analysant les résultats à la lumière de certains concepts psychanalytiques.

Enfin, la conclusion nous permettra de souligner l'importance du psychodrame dans la formation d'acteur.

* * *

POIRÉ, Valérie, *L'Adolescence, sa crise d'identité, sa télévision: une analyse critique de l'impact des dramatiques télévisuelles québécoises destinées au public adolescent sur le processus de définition de l'identité chez les adolescent-es.* [M.A., Communications]

Au Québec, vu le déclin de la religion et le manque d'implication de la part des parents et de la société dans l'élaboration de rites de puberté marquant d'un rituel symbolique le passage des différentes étapes du processus de croissance, l'école et la télévision sont les deux grandes institutions qui parrainent le développement intellectuel et psychologique des adolescents. La télévision, plus que tout autre média, car elle se profile là où les parents et la société se sont désengagés: c'est avec elle que les

adolescents mangent lorsqu'ils sont seuls, qu'ils abordent la sexualité, qu'ils apprennent ce que leurs grands-parents ne leur transmettent plus et que, par héros interposés, ils connaissent l'aventure.

Compte tenu des efforts grandissants qu'elle fait pour rendre justice à la réalité des jeunes, il est curieux que la télévision ne se soit encore jamais vraiment attardée à cette problématique. Elle se contente plutôt d'offrir au public adolescent le réalisme de ses dramatiques «jeunesse» contemporaines ou encore la détente et le divertissement de ses vidéo-clips et de ses jeux. Dans son rapport avec le public adolescent, la télévision fait preuve d'une étonnante timidité.

Aussi, après étude de cette problématique, avons-nous élaboré un projet de série télévisée ayant comme thématique le rite de passage et la mort symbolique, qui démontre que, de par sa nature rituelle et symbolique, la télévision offre une alternative de remplacement fort précieuse au désengagement des adultes face à la crise d'identité des adolescents.

* * *

RICHARD, Joël, *Lydia la nuit*. Fragments de mise en scène d'une comédie musicale, suivis d'une réflexion sur le parlé chanté. [M.A.]

Ce mémoire-crédation porte sur le «parlé chanté» et sa mise en pratique dans une comédie musicale. Il comporte deux volets:

- un volet théorique, une réflexion, suivi d'un texte d'accompagnement portant sur le parlé chanté;
- un volet pratique, la présentation publique d'une comédie musicale et, en particulier, la mise en relief des sections parlées chantées.

Le matériau de base de ce mémoire-crédation est *Lydia la nuit*, dont nous sommes l'auteur de l'histoire, du canevas, des dialogues et des paroles des chansons. Monsieur Pierre Voyer en a composé la musique.

Volet théorique

Le premier chapitre du texte d'accompagnement définit le parlé chanté comme étant une forme artistique dépendant d'un matériau sonore: la voix humaine, et tributaire de deux modes d'émission: le mode parlé et le mode chanté.

Le deuxième chapitre établit que le mode parlé et le mode chanté reposent sur un tronc commun: le rythme. Cette étude aborde les spécificités rythmiques propres à chacun de ces modes (le rythme poétique et musical, le rythme du langage poétique et le rythme du mode chanté en relation avec le mode musical) et cerne le terrain d'entente entre eux.

Le troisième chapitre analyse les structures rythmiques du mode parlé et du mode chanté: dans le premier cas, tel que le langage poétique les utilise; dans le deuxième cas, telle que la parole chantée les utilise en fonction des structures musicales qui l'encadrent.

Le chapitre suivant, le geste vocal, traite des problèmes d'ordre technique qu'un acteur/chanteur doit maîtriser lorsqu'il emploie le registre parlé ou le registre chanté ou, à l'intérieur d'une même séquence, passe de l'un à l'autre.

Le dernier chapitre expose les voies, voire les partis pris de parlé chanté que nous avons retenus pour *Lydia la nuit*. Les annexes I et II (comptes rendus du laboratoire d'exploration) permettent de suivre notre cheminement. De plus, une cassette audio accompagne cette démonstration.

Volet pratique

La présentation publique visait à mettre ensemble les éléments dont se compose une comédie musicale: la comédie, le chant, la danse. Une vidéo permet de constater le résultat de l'entreprise.

* * *

RODRIGUE, Johanne, *Machinations nocturnes*: Utilisation des techniques du théâtre d'ombres dans une mise en scène marionnettique d'un collage de *Hamlet* de Shakespeare rendant compte de l'évolution du karagöz turc du XIX^e siècle à aujourd'hui. [M.A.]

Cette recherche visait à intégrer les techniques du théâtre d'ombres dans un collage d'un texte shakespearien et à montrer l'évolution de ce genre théâtral tout en lui donnant un espace et un discours renouvelé.

La création *Machinations nocturnes* a été présentée au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté, du 26 février au 1^{er} mars 1991. Le texte de la production se retrouve en annexe et un vidéo est disponible au département de théâtre.

Dans ce document d'accompagnement nous établissons premièrement des corrélations entre Hamlet et l'ombre. Nous étudions deuxièmement le théâtre de Karagös du XIX^e siècle: son histoire, ses caractéristiques et ses techniques. Ensuite, nous jetons un regard sur une compagnie contemporaine, le théâtre *Gioco Vita*, notre véritable source d'inspiration qui a su renouveler le discours de l'ombre traditionnelle à travers ses productions. Nous commentons leur démarche en faisant ressortir les points novateurs. Finalement, nous expliquons notre mise en scène à travers une adaptation marionnettique d'un collage d'*Hamlet* de Shakespeare pour un théâtre d'ombres. Nous assurons la mise en scène et le jeu.

* * *

TRÉPANIÉ, Danielle, *La Danse macabre*. Spectacle tragi-comique en quelques tableaux soulignant les ruptures temporelles comme productrices de sens. [M.A.]

Ce travail est une tentative d'énonciation et d'analyse d'une forme, d'une esthétique récurrente à notre pratique à savoir le montage comme processus d'écriture d'un spectacle.

Dans un premier temps, nous nous sommes donc confrontés à notre fascination pour les collages, les montages, enfin toute dramaturgie à tableaux. De plus, cette fascination se doublant d'une autre pour la déconstruction de la représentation théâtrale, sa mise en

abyrne, nous avons décidé de les confronter dans notre travail pratique et «d'ausculter» de plus près ce double ressort dramatique.

C'est en questionnant ces modes d'écritures scéniques que nous avons pu élaborer l'argumentation en cours; c'est ainsi que, tout naturellement, de la fragmentation subséquente au montage, nous sommes passés à la notion de rupture temporelle. Ce cheminement théorique a, par ailleurs, grandement nourri l'écriture même du spectacle, allant au-delà de la forme et rejoignant ainsi le fond. Il s'agit de théâtre de création où texte d'auteur et écriture du metteur en scène se retrouvent. La scénarisation et la mise en scène sont donc entrelacées, concomitantes. C'est de cette écriture de spectacle qu'il sera question en deuxième instance.

E. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES (Études littéraires)

BRODEUR, René, *Verbe de puissance*. [M.A.]

[...] *Verbe de puissance* est d'abord un texte de création théâtrale portant sur le pouvoir magico-sacré du Verbe (Son), mis sous tension par un acte de volonté créatrice (la puissance en acte). [II] met en scène quatre personnages engagés dans la recherche de leur Nom Céleste. L'itinéraire initiatique qu'ils empruntent (à l'intérieur d'un espace-temps autre) constitue un rite de passage, jalonné de mises à l'épreuve, devant finalement les conduire jusqu'aux portes du Palais de Cristal, où ils auront accès à la révélation d'un *devenir plus grand*.

[...] Nous sommes parti de l'hypothèse qu'il existait dans l'Univers des symboles archétypes dominants, capables de subsumer un ensemble de champs fonctionnels d'activités artistiques [...].

Dans un premier temps, il nous fallait démontrer que les symboles-archétypes exerçaient une influence réelle. Nous avons donc examiné comment un symbole archétype en particulier, celui de la *Vierge cosmique*, avait imprégné la psychosphère planétaire occidentale durant les deux derniers millénaires, de manière à rendre évidente

la puissance d'intégration collective des archétypes. Dans un second temps, nous avons cherché à illustrer comment un symbole pouvait effectivement influencer sur la *structure motricielle* (la diégèse) et la *structure matricielle* (la sémiotique et la toposémie notamment) de notre texte théâtral [...]. Par conséquent, le modèle que nous avons cherché à promouvoir a le mérite d'élargir le questionnement actuel de la sémiotique théâtrale en l'orientant vers une approche holistique [...].

II. HORS QUÉBEC

A. NEW YORK UNIVERSITY

MAC DOUGALL, Jill, *Performing Identities on the Stages of Quebec*. [Ph.D., Performance Studies]

Cette thèse de doctorat examine la question de l'identité nationale au Québec, à travers trois cas de figure: la Fête de la Saint-Jean (Montréal, 25 juin 1990), *Salut, vieille branche!* du Théâtre Parminou (Place Royale, Vieux-Québec, été 1989) et *Plaques tectoniques*, le spectacle bilingue du Théâtre Repère, sous la direction de Robert Lepage (1988-1991).

En conclusion, l'auteure affirme que le Québec ne paraît plus se voir en tant que communauté homogène, tant sur le plan ethnique que linguistique. Il en résulte une tendance, typiquement postcoloniale, manifeste dans les trois expériences spectaculaires retenues, à reproblématiser la notion même d'identité collective, selon des stratégies certes différenciées mais finalement convergentes, qui révéleraient une distance ironique des créateurs à l'égard de l'idée de nation, en même temps qu'une conscience de la perméabilité entre ce qui était auparavant perçu, de façon antagoniste, comme «intérieur» et «extérieur».

(Gilbert David)

B. UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
(Graduate College)

DESROCHES, Vincent, *La Vision du poète dans «Les Entrailles» de Claude Gauvreau.* [M.A.]

L'œuvre de Claude Gauvreau témoigne d'une pratique expérimentale de l'écriture automatique. Dans son recueil de jeunesse, *Les Entrailles*, on retrouve toutes les innovations stylistiques présentes dans ses œuvres ultérieures. Cette étude tente d'établir certaines pistes de lecture, en particulier à propos de la conception spatiale et du thème de l'œil. Certaines conclusions suggèrent une réinterprétation de quelques éléments de la symbolique gauvréenne telle que comprise par divers critiques.

Sous d'autres soleils... un même théâtre

En devenant la Société québécoise d'études théâtrales, l'ancienne Société d'histoire du théâtre du Québec entendait ouvrir ses portes à tous les spécialistes de la scène, quel que soit leur corpus de recherche et quelle que soit leur méthode. Mission accomplie. La revue se ressent déjà de cette ouverture. Après un numéro double sur la problématique de l'étranger, voici un numéro sur certains spectacles qui se donnent sous d'autres cieux et sur certains modes d'approche du phénomène théâtral.

Nous présentons ici neuf textes qui, tous, renouvellent leur sujet. Quatre sur le théâtre dans l'Irlande et la Pologne d'aujourd'hui, par S.E. Wilmer et Michal Kobialka, et dans l'Égypte et la Grèce d'autrefois, par Peter Ukpokodu et Guy Berthiaume. Deux réflexions sur le théâtre des médias, par Joachim Fiebach et Renée Legris, et une sur le postmodernisme et l'interculturalisme, par Brian Singleton. Finalement deux communications issues de notre colloque de l'automne dernier sur les modes d'approche sémiotique et sociologique du théâtre, par Louis Francoeur et Rémi Tourangeau.

Nous inaugurons avec ce numéro un nouveau mode de fonctionnement pour les recensions. Notre «bibliothèque» sera désormais prise en charge par Gilbert David, qui se réserve en particulier les revues francophones, avec la collaboration de Bernard Lavoie pour les revues anglophones et de Marcel Fortin pour les livres. Notre présentation habituelle des publications récentes s'en trouvera ainsi enrichie.

Couverture: scène tirée des mystères de la mort-résurrection d'Osiris. Isis allaite Horus, l'enfant-soleil, dans un décor de papyrus. Illustration tirée de Robin May, *History of the Theater*, p. 6.

9,95 \$

ISSN 0827-0198



9 770827 019004