



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

53-54

MÉMOIRES VIVES
Théories, pratiques et politiques
du répertoire au XX^e siècle

SQET

Université 
de Montréal

L'Annuaire théâtral

N^{OS} 53-54

PRINTEMPS-AUTOMNE 2013

MÉMOIRES VIVES

Théories, pratiques et politiques
du répertoire au XX^e siècle

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Jeanne Bovet et Hélène Jacques, codirectrices (Université de Montréal; Collège Lionel-Groulx)

Comité de rédaction

Hervé Guay, président de la SQET (Université du Québec à Trois-Rivières)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-crédation (Université du Québec à Chicoutimi)

Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et UQÀM), Yves Jubinville (UQÀM),

Louise Ladouceur (Université d'Alberta), Catherine Sirois (UQÀM), Jean-Marie Apostolides

(Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Irène Roy (Université Laval),

Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université Stanford),

Irène Perelli-Contos (Université Laval), Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3).

Production

Secrétariat de rédaction et révision des textes : Émilie Coulombe

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQÀM

Couverture : Marjolaine Hébert (Maria) et Guy L'Écuyer (Feste), dans *La nuit des rois* de William Shakespeare.

Mise en scène de Jean-Louis Roux. Décors et costumes de Alfred Pellan [© Succession Alfred

Pellan/SODRAC (2015)]. Production du Théâtre du Nouveau Monde présentée à Montréal

du 13 décembre 1968 au 19 janvier 1969 (photo de André Le Coz issue de la collection de la revue *Jeu*).

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 2^e trimestre 2015

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie

sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER :

MÉMOIRES VIVES

Théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle

Sous la responsabilité de Jeanne Bovet et Yves Jubinville

MOT DES DIRECTRICES

Trente ans plus tard 5

Jeanne Bovet

PRÉSENTATION

Le répertoire : lieu de mémoire, lieu de création 9

Jeanne Bovet et Yves Jubinville

LE RÉPERTOIRE EN QUESTION

Édition et répertoire national au Québec 15

Lucie Robert

De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire 29

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l'idée de nation 43

Marion Denizot

Les Belles-Sœurs au présent : prolégomènes à l'étude d'un lieu de mémoire québécois 63

Yves Jubinville

L'ENTRÉE AU RÉPERTOIRE : JEUX ET ENJEUX DU CLASSEMENT

L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire? 75

Frédéric Maurin

La mémoire de la tradition spectaculaire dans le théâtre québécois 91

Hervé Guay

Le naturalisme détourné : le Wooster Group face au répertoire classique 105

Katia ArfaraDenis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le « contre-répertoire » d'UBU 119**Florent Siaud**

LES RÉPERTOIRES EN CONCURRENCE

Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen :

ouverture sur le présent, clôture du passé 139

Sylvain Schryburt

Caribéanisation du répertoire européen : Shakespeare revisité par les dramaturges caribéens..... 155

Stéphanie Bérard

Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire? 167

Hélène Beauchamp

Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire 187

Françoise Dubor

Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines

d'Afrique noire francophone 201

Dominique TraoréCosmopolitisme et nationalisme dans le théâtre d'Edmond Picard : les enjeux identitaires du répertoire
théâtral en Belgique francophone à la fin du XIX^e siècle 215**Cécile Vanderpelen-Diagre**

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 231

TRENTE ANS PLUS TARD

Pour sa cinquantième livraison, consacrée à l'Amérique francophone, *L'Annuaire théâtral* avait fait peau neuve : nouveau graphisme, nouvelle équipe de rédaction, inauguration du principe de codirection, ouverture officielle à la recherche-crédation. Et maintenant, à l'aube de son 30^e anniversaire... la revue déménage! Après avoir été hébergée à l'Université d'Ottawa (2001-2008) et à l'UQÀM (2009-2014), elle s'installe à la Théâtrothèque du CRILCQ de l'Université de Montréal. En juin dernier, après 7 ans de bons et loyaux services, Yves Jubinville a en effet quitté ses fonctions de codirecteur, remplacé par Hélène Jacques, ancienne collaboratrice à *Jeu* et professeure au Collège Lionel-Groulx. Jeanne Bovet demeurant quant à elle codirectrice, l'administration de la revue s'est déplacée à l'Université de Montréal, de même que son secrétariat de rédaction désormais assuré par Émilie Coulombe, tandis que Julie Parent reste responsable du graphisme et de la mise en page.

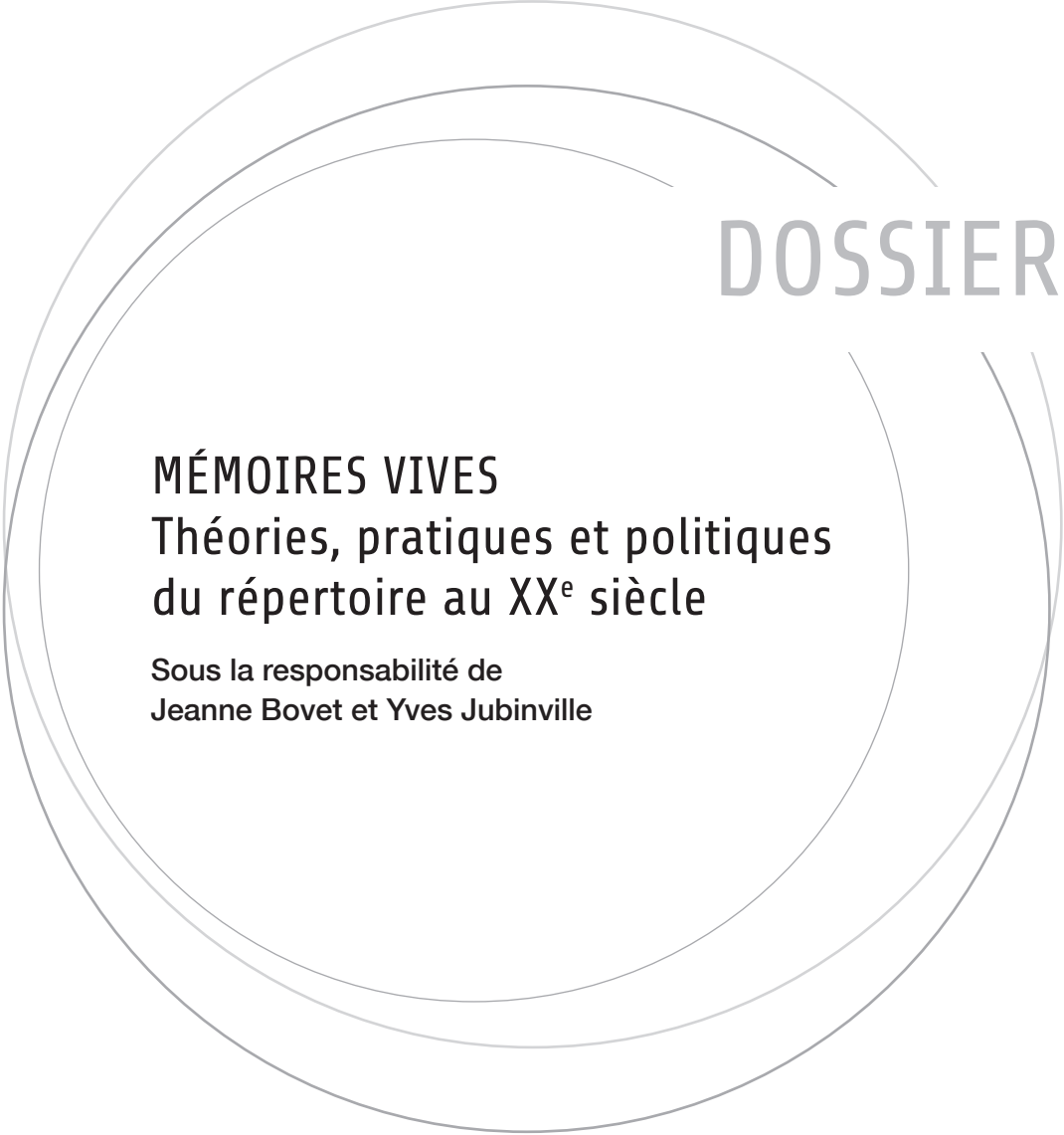
Comme dans tout déménagement d'importance, le processus d'installation n'est pas tout à fait terminé, les boîtes ne sont pas toutes déballées, les dossiers pas tous transférés. Mais la transition est grandement facilitée par un véritable travail d'équipe, notamment avec Yves Jubinville qui a généreusement continué pendant toute cette année à assurer le suivi de certains budgets et projets. Le présent numéro est le témoignage éloquent et concret de ce passage de relais. D'abord destiné à une publication sous forme d'ouvrage, ce dossier sur le théâtre de répertoire nous a occupés, Yves Jubinville et moi, pendant plusieurs années, avant que nous ne songions à le confier à *L'Annuaire théâtral*. Le calendrier de publication de la revue nous ayant permis de le programmer pour l'année de transition entre les deux directions, nous avons ainsi profité d'une précieuse occasion de traverser ensemble toutes les étapes – éditoriales, administratives, financières – de la production d'un numéro. Tout au long du processus, nous avons aussi bénéficié d'une grande collaboration de la part des auteurs des textes. Nous tenons particulièrement à les remercier pour leur compréhension et leur patience, ainsi que Louis Patrick Leroux et Brigitte Prost pour leur aide à la constitution du dossier.

Patrimoine du texte et de la scène, le répertoire constitue un puissant révélateur des fonctions culturelles assignées au théâtre. Les articles réunis dans ce dossier en explorent les dimensions théoriques, pratiques et politiques, afin de mieux comprendre pourquoi et comment, en dépit de la perte des repères et de l'éclatement des pratiques, le répertoire est demeuré au cœur de l'activité théâtrale du XX^e siècle, continuant à y assurer un rapport dynamique entre passé et présent, textes et contextes. Ce parcours historique des usages et enjeux du répertoire au XX^e siècle est aussi voire surtout un parcours géographique, ouvert sur les réalités française, belge, américaine, caribéenne, africaine, et bien sûr québécoise. À ce titre, il reflète bien la

mission éditoriale de *L'Annuaire théâtral* qui, ayant débuté en 1985 comme revue de la Société d'histoire du théâtre du Québec (devenue plus tard la Société québécoise d'études théâtrales), s'est progressivement attaché à faire dialoguer les pratiques québécoises et étrangères, que ce soit dans la thématique des numéros ou le choix des collaborateurs. Dans le cas présent, les articles étaient nombreux, la matière était dense, l'occasion unique; nous avons donc opté pour la formule d'un numéro double entièrement consacré au dossier. Les sections habituelles de la revue (« Pratiques et travaux », « Revue des revues ») reviendront dans le numéro 55, consacré à l'enseignement de l'art dramatique; la section « Recherche-crédation » sera quant à elle inaugurée dans le numéro 56-57, consacré au son du théâtre.

Au cours de cette année 2015, nous comptons enfin rattraper le retard accumulé dans le calendrier de publication. À cet égard, nous aimerions témoigner notre reconnaissance aux lecteurs de *L'Annuaire théâtral* pour leur intérêt, leur soutien et leur fidélité. Nous aimerions aussi remercier Yves Jubinville d'avoir fermement tenu la barre de la revue dans des conditions fluctuantes et souvent difficiles. C'est avec plaisir et fierté qu'Hélène Jacques et moi relevons l'agréable défi de la codirection, et que nous vous présentons ce numéro et les suivants. Merci à tous ceux qui nous ont appuyés jusqu'ici, et longue vie à *L'Annuaire théâtral*.

Jeanne Bovet
Université de Montréal



DOSSIER

MÉMOIRES VIVES
Théories, pratiques et politiques
du répertoire au XX^e siècle

Sous la responsabilité de
Jeanne Bovet et Yves Jubinville

Le répertoire : lieu de mémoire, lieu de création

PRÉSENTATION

Jeanne Bovet et Yves Jubinville

Dans le discours de l'histoire comme dans celui de la critique et de la théorie théâtrales, la notion de répertoire demeure centrale. Mais il apparaît clairement que son emploi dans des contextes culturels, artistiques et nationaux très différents ne saurait se limiter à l'idée de « collection de chefs-d'œuvre » à laquelle on a longtemps associé le terme. À l'évidence, il n'y a plus un mais une diversité de répertoires et ceux-ci n'offrent plus la même image de prestige et de stabilité qu'auparavant. L'étendue des usages et des appropriations apparaît, en ce sens, le signe incontestable du fait que le champ d'application de cette catégorie ne correspond plus à un « théâtre hégémonique » dont la valeur de référence assurait jadis une fonction de légitimation et de pérennisation. Plus que jamais, le régime de création / production actuel invite à considérer le terme dans ses variations mineures, singulières et hétérogènes qui attestent que l'épaisseur historique ou mémorielle du théâtre est une donnée sans cesse réévaluée et jamais définitivement acquise.

Fruit de la collaboration de quatorze chercheurs universitaires provenant d'horizons divers, le dossier que nous présentons ici prend la mesure de cette nouvelle *éthique* du répertoire en proposant un ensemble d'analyses qui examinent des œuvres et des corpus dramatiques, des créateurs individuels et collectifs, de même que des situations, événements et contextes qui donnent à penser la manière dont sont rejoués ou réactivés les enjeux du répertoire.

Cette perspective générale, qui fait une bonne place au contemporain, n'interdit pas de prendre du recul par rapport aux temps présents. Pour poser les bases de la discussion, il a paru important en effet de revenir sur quelques éléments historiques essentiels. Le premier concerne la période moderne où le répertoire a joué un rôle de premier plan, en fournissant notamment l'occasion et les moyens à la mise en scène de s'affirmer comme le vecteur principal de l'évolution esthétique et du développement institutionnel du théâtre. La figure du metteur en scène apparaît ainsi

associée, depuis la fin du XIX^e siècle, à une nouvelle dynamique du système théâtral qui repose sur l'acte d'interprétation, entendu au sens de relecture et de renégociation du legs transmis par les textes, et qui devient le gage de la vision artistique originale du créateur. On ne saurait ignorer non plus que dans l'histoire du XX^e siècle le « Grand Répertoire » ait été l'objet de convoitises et de luttes tout autant que de renonciations et de redécouvertes éclatantes. Les révolutions entreprises par les maîtres de l'art scénique se donneraient à lire, en ce sens, comme une succession de *règlements de comptes* avec Shakespeare (Brook), Molière (Planchon), Goethe (Grüber), Goldoni (Strehler) et Pirandello (Vassiliev), dont le statut de « classiques » aura servi ni plus ni moins de valeur-refuge au moment où le théâtre voyait sa position contestée dans le champ culturel.

Ce récit canonique de la modernité a le mérite de nommer les forces en présence et de faire apparaître un certain sens de l'histoire qui éclaire l'enjeu du répertoire. Or, il en va des récits de ce genre comme de toute construction narrative dominante qui révèle tôt ou tard ses partis pris et ses points aveugles. Ce récit appartient surtout à une certaine histoire européenne du théâtre dont il faut bien admettre les *a priori* et les limites, et qui appelle nécessairement l'élaboration de modèles alternatifs de compréhension. Qu'il suffise, à cet égard, de signaler dans ce dossier la présence d'un nombre significatif d'études traitant de la question du répertoire dans des contextes culturels où la modernité, s'il est toujours permis d'employer ce vocable, s'est affirmée suivant des rythmes et des logiques différents de ceux de l'Europe. On pense, par exemple, aux cas du Québec, de la Caraïbe et de l'Afrique francophone où le théâtre s'est établi à la faveur du lien colonial, un lien qui a très fortement marqué les institutions et les représentations collectives, mais qui s'est rompu (ou modifié) graduellement à mesure que les peuples en cause affirmaient le pouvoir de leurs propres institutions et la singularité de leur imaginaire.

Il ne saurait y avoir un récit unique de ces expériences, et la problématique du répertoire, telle qu'elle est réexaminée à travers l'analyse de divers contextes postcoloniaux, confirme la nécessité d'être attentif aux agents en présence, aux circonstances culturelles et politiques de leurs interactions, enfin aux conditions particulières (y compris idéologiques) dans lesquelles se développe la pratique théâtrale. Il n'empêche que le répertoire, qui implique un travail de mise en ordre et de qualification des objets, fait intervenir dans tous ces contextes des processus sociaux, culturels et artistiques, mais aussi politiques et économiques apparentés qu'il importe de mettre au jour et que s'emploient à analyser les auteurs des articles rassemblés dans ce dossier. Celui-ci se divise en trois grandes sections qui servent à regrouper les textes autour de perspectives théoriques, méthodologiques et / ou analytiques communes. On y verra aussi une sorte d'approche progressive de la problématique qui appelait, dans un premier temps, une réflexion métacritique sur le concept même de répertoire et ses notions connexes (classique,

chef-d'œuvre, etc.) pour faire place, dans les sections suivantes, à des études ciblées sur des cas d'école et d'autres demeurés jusqu'ici inexplorés.

Dans la première section, intitulée « Le répertoire en question », l'on retiendra une volonté partagée de déborder le quadrillage disciplinaire, en l'occurrence celui des études théâtrales, dans l'approche du phénomène. Délaissant le théâtre professionnel, Marie-Madeleine Mervant-Roux revient sur les pistes ouvertes à l'occasion d'une vaste recherche publiée en 2004 sur les amateurs pour rendre compte des logiques sociales et symboliques présidant au choix des œuvres jouées par ces derniers et fournissant des clés sur le sens de l'activité théâtrale dans des milieux situés en marge de l'espace de « domination culturelle ». Animée par un esprit anthropologique, cette étude situe bien l'objet qui nous intéresse dans le cadre des transferts et transactions qui s'opèrent notamment entre cultures savante et populaire dans la France de l'après-guerre. La référence au patrimoine apparaît ici incontournable et contribue à déplacer la réflexion sur le terrain plus large d'une histoire culturelle des représentations et des savoirs collectifs dont le répertoire assurerait la transmission au sein de « communautés interprétatives restreintes ». Cette dimension apparaît également dans l'article de Lucie Robert qui traite du répertoire dramatique dans l'optique d'une histoire de la littérature canadienne-française et québécoise. Une histoire inscrite dans la longue durée, devrait-on ajouter, qui permet de relativiser les règles et conditions constitutives du Canon national. Dans ce cas précis, l'auteure montre les effets d'un système théâtral travaillé par des dynamiques contradictoires mais où l'édition a néanmoins joué un rôle clé jusqu'à une période récente. En témoignerait la pièce des *Belles-Sœurs* dont l'étude généalogique, envisagée par Yves Jubinville, tente de dévoiler (en le démontant) le processus complexe par lequel un « classique » devient « lieu de mémoire ». Attentive aux « usagers » au même titre qu'aux œuvres, cette approche cherche à son tour à redéfinir les paramètres du répertoire pour faire voir comment ceux-là (lecteurs, comédiens, critiques, dramaturges) s'emparent de celles-ci (les textes, les spectacles) pour s'orienter et agir dans l'espace social. L'article de Marion Denizot complète cette section en montrant comment, au-delà des différences d'intention, le répertoire a permis au mouvement français du théâtre populaire de remplir une double fonction sociale : l'éducation et l'intégration à la culture nationale.

L'ancrage du répertoire dans le terreau national est une donnée récurrente de son analyse historique aussi bien qu'esthétique. Ce cadre préside à la plupart des articles qui composent la section « Les répertoires en concurrence », dernière partie du dossier. Jouer et rejouer les grands textes et les grands auteurs, c'est vouloir opérer une rencontre, qui peut prendre également la forme d'une confrontation, entre une mémoire collective particulière et la mémoire du théâtre. La Nation suppose une volonté d'appartenance qui s'incarne dans des institutions, dont celle du Théâtre, par le biais desquelles sont symboliquement réaffirmées et renégociées les valeurs

du groupe. Mais qu'en est-il lorsque la référence nationale n'est pas établie ou montre des signes d'affaiblissement, voire d'éclatement? Comment interpréter le répertoire des œuvres dramatiques au sein d'une nation divisée ou qui ne parvient pas à fédérer les communautés en présence? Qu'en est-il enfin lorsque l'édifice imaginaire de la Nation (la fiction historique qui sous-tend son « vivre-ensemble ») ne coïncide pas avec un État capable d'assurer la pérennité desdites institutions? Les contributions de Dominique Traoré sur l'Afrique francophone, de Stéphanie Bérard sur le théâtre des Caraïbes, de Cécile Vanderpelen-Diagre sur le Théâtre royal du Parc en Belgique et de Sylvain Schryburt sur le Théâtre du Nouveau Monde au Québec sont traversées par ces questionnements et témoignent, s'il fallait encore le démontrer, que la pratique du répertoire opère dans le champ du politique. C'est dire qu'elle met forcément en jeu un certain rapport à l'altérité, celle-ci n'étant pas toujours assimilable à la différence culturelle puisqu'elle peut également s'affirmer dans le miroir que le passé tend au présent (Shakespeare), ou encore dans les identités et significations contrastées d'une même œuvre / figure emblématique, comme le montre l'exemple de Claudel vu par Françoise Dubor ou de Gratien Gélinas et Marcel Dubé présenté par Hélène Beauchamp.

Comment en finir avec le répertoire? Cette question n'est pas une simple provocation et doit être entendue sur un double registre dans la section centrale de notre dossier consacrée à « L'entrée au répertoire ». Au plan esthétique d'abord, les démarches de troupes et de créateurs scéniques contemporains semblent bel et bien inscrites à l'enseigne du *soupçon*. L'étude proposée par Katia Arfara sur deux productions du Wooster Group (*Brace up!* et *Hamlet*) montre en effet de quelle manière la metteuse en scène Elizabeth LeCompte s'approprie un matériau dramaturgique dans le but de revisiter l'héritage (Tchekhov, Shakespeare) qu'il représente mais aussi les traditions scéniques et médiatiques (cinéma, télévision) qui ont cristallisé son interprétation. C'est ce filtre culturel que cherchent invariablement à démasquer en le performant les productions de la troupe d'avant-garde new-yorkaise. La stratégie est en ce sens similaire à celle de Denis Marleau, analysée ici par Florent Siaud, qui en s'attaquant à *Othello* en 2007 s'est mis à la tâche de casser le « monument » shakespearien. Ce qui est mis en cause, dans cette démarche iconoclaste, n'est plus la signification des œuvres classiques elles-mêmes mais le fait que celles-ci sont toujours médiatisées par des langages scéniques qui charrient à leur tour une certaine mémoire. On en prendra également la mesure dans ces spectacles repris sans cesse et même reconstitués (*reenacted*) dont parle Frédéric Maurin en suggérant que le passé du théâtre se perpétue dans une forme d'impermanence. Mais cette mémoire serait aussi celle, fragmentée, qui passe par les corps, les objets et les images qui, tel le *ghosting* analysé par Hervé Guay en prenant exemple sur le théâtre québécois, témoignent admirablement du fait que la scène, même lorsqu'elle se revendique de l'acte de création le plus spontané, le plus pur, demeure un lieu habité par d'innombrables et indispensables fantômes.

The image features a minimalist design with three concentric circles. The outermost circle is a thick, light gray ring. Inside it is a thin black circle, and at the center is another thin black circle. The text is centered within the innermost circle.

LE RÉPERTOIRE EN QUESTION

Édition et répertoire national au Québec

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

Dans l'avertissement « Au lecteur » qui accompagne *Mélite*, pièce qu'il publie en 1633, Pierre Corneille écrit :

Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation : la publier, c'est l'avilir; et même il s'y rencontre un particulier désavantage pour moi, vu que ma façon d'écrire étant simple et familière, la lecture fera prendre mes naïvetés pour des bassesses (Corneille, 1993 [1633] : 82).

Si l'édition affaiblit la réputation d'une pièce, croit Corneille, c'est d'abord que l'édition théâtrale ne conserve à la mémoire qu'une partie de la représentation, celle-ci étant désormais dépouillée de ce qu'on appelle à l'époque ses « ornements » (musique, jeu, dispositifs scéniques). C'est aussi que cette partie qui reste alors tient tout entière dans le travail d'écriture opéré par l'auteur, devenu seul responsable de sa mémoire. C'est enfin que le texte, une fois imprimé, trouve une forme définitive, fixée désormais avec ses qualités et ses défauts, soustraite aux modifications. Que l'auteur, après coup, choisisse de présenter au public une nouvelle version de sa pièce importe peu : celle qui fut une fois imprimée reste dans la mémoire collective et peut toujours être réactivée, emportant avec elle la réputation de son auteur.

S'il est pertinent de citer cette remarque de Pierre Corneille comme point de départ de la présente réflexion, c'est qu'il est, à ma connaissance, le premier à avoir exprimé avec une telle conscience les difficultés liées à l'édition du texte dramatique. Mais c'est aussi qu'il est celui qui, au XVII^e siècle, a éprouvé avec la plus grande acuité le besoin d'imprimer ses pièces. L'édition

théâtrale n'est pourtant pas à l'époque une activité nouvelle et il y a déjà alors un certain temps que les libraires et imprimeurs tirent profit de cette classe de textes, licitement ou illicitement. La nouveauté, chez Corneille, est la volonté d'affirmer son statut d'auteur dramatique, d'une part, en établissant ses droits d'auteur (par sa signature) sur des textes qui autrement tomberaient dans le domaine public et, d'autre part, en s'inscrivant dans l'espace littéraire au même titre que les spécialistes des genres nobles de ce temps. C'est cette double affirmation qu'Alain Viala, dans sa thèse, considère comme l'acte de « naissance de l'écrivain » (Viala, 1985).

Pourtant, cent ans plus tard, dans la préface de *Mariamne* qui paraît en 1724, Voltaire écrit encore :

Je ne donne même cette édition qu'en tremblant. Tant d'ouvrages que j'ai vus applaudis au théâtre, et méprisés à la lecture, me font craindre pour le mien le même sort. Une ou deux situations, l'art des acteurs, la docilité que j'ai fait paraître, ont pu m'attirer des suffrages aux représentations; mais il faut un autre mérite pour soutenir le grand jour de l'impression. C'est peu d'une conduite régulière, ce serait peu même d'intéresser.

Il explique :

Tout ouvrage en vers, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, sera nécessairement ennuyeux si tous les vers ne sont pas pleins de force et d'harmonie, si l'on n'y trouve pas une élégance continue, si la pièce n'a point ce charme inexprimable de la poésie que le génie seul peut donner, où l'esprit ne saurait jamais atteindre et sur lequel on raisonne si mal et si inutilement depuis la mort de M. Despréaux (Voltaire, 1875 [1724] : cédérom).

Voltaire reprend là quelques-unes des inquiétudes qui avaient animé Corneille et peut-être faut-il en effet porter une attention plus marquée à ces deux éléments que sont, d'une part, la capacité qu'a un texte dramatique de survivre à l'élimination des « ornements » et, d'autre part, l'assimilation du texte dramatique ainsi dépouillé à l'écriture poétique.

SE FAIRE ÉCRIVAIN

S'agissant de réfléchir à la relation entre l'édition théâtrale et la constitution d'un répertoire dramatique national au Québec, deux questions préalables doivent être posées. La première : que représente la décision éditoriale dans la carrière d'un auteur dramatique? et la seconde : que représente l'édition dans la vie d'un texte dramatique? Ils sont nombreux, en effet, les auteurs dramatiques qui n'ont jamais pris la décision d'éditer leurs textes. Ils sont en fait si nombreux qu'il est difficile d'établir des proportions fiables. Disons pour faire vite, – et ce n'est qu'une

manière de compter –, que la comparaison entre les créations théâtrales sur scène et le nombre de pièces publiées au cours d'une saison, comparaison que j'ai menée sur la première moitié du XX^e siècle québécois, peut varier entre 15% et 40%, selon les années¹. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cet écart entre le nombre de pièces créées à la scène et le nombre de pièces réellement publiées, à commencer par les motifs d'ordre économique que je n'évoquerai que brièvement en rappelant que, dans certaines troupes, en particulier les théâtres commerciaux, il arrive au XX^e siècle encore ce qui était chose courante au siècle de Corneille, c'est-à-dire que la pièce appartient à la troupe, l'auteur ayant cédé ses droits et ne pouvant donc en disposer à sa guise. De même, et de manière plus générale, il faut qu'il existe des éditeurs pour ce genre de textes, l'état général du marché du livre ayant ici aussi des conséquences non négligeables. Mes recherches sur cette question ont en effet montré une adéquation simple entre l'existence d'éditeurs ou de collections spécialisées et la publication de textes dramatiques, c'est-à-dire que plus il y a d'éditeurs, plus il y a de textes qui sont publiés. Cette adéquation se vérifie au début du siècle comme aujourd'hui². Or, l'existence de ces éditeurs et de ces collections dépend aussi de l'existence, au moins présumée, d'un lectorat potentiel. L'offre peut bien déterminer la demande, encore faut-il que celle-ci vienne confirmer la valeur de l'offre proposée. Voilà une règle économique plutôt élémentaire, mais qui ne cesse d'avoir des conséquences. D'autres facteurs, plus singuliers ceux-là, agissent aussi. Au début du XX^e siècle, par exemple, à l'ère de la reproduction technique, mais non encore technologique, éditer une pièce était une manière relativement économique d'en assurer la reproduction en plusieurs exemplaires (par comparaison à la copie manuscrite) et d'en assurer une diffusion large dans des réseaux bien précis. C'est ainsi que s'explique en partie le fait que le théâtre destiné aux cercles d'amateurs représente, dans ces années, une très forte proportion de l'édition théâtrale.

Mais ce sont là des considérations générales qui ne sauraient expliquer ce que représente la décision d'imprimer un texte dans la carrière d'un auteur dramatique. Car, toutes conditions étant égales par ailleurs, il reste d'étonnantes anomalies. Dans *Le langage dramatique*, ouvrage devenu canonique, Pierre Larthomas soutient ainsi que si,

très souvent, l'auteur dramatique répugne à voir ses œuvres imprimées, c'est qu'il est convaincu, plus ou moins consciemment, que son langage constitue un compromis entre le dit et l'écrit, et, en aucune façon, un *texte*, au sens strict du terme (Larthomas, 1980 [1972] : 38).

1 Toutes les données concernant l'histoire du théâtre au Québec dans les premières années du XX^e siècle ont été recueillies dans le cadre des recherches préparatoires à la rédaction de la série *La vie littéraire au Québec* (Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire [dir.] (2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'université Laval, vol. 5 (« 1895-1918 : sois fidèle à ta Laurentie »); vol. 6 (« 1919-1933 : le nationaliste, l'individualiste et le marchand »); vol. 7 (« 1934-1947 » [à paraître])).

2 Voir ma précédente étude, « Théâtre et édition au Québec au XX^e siècle », dans Beauchamp et David (dir.), 2003.

Pierre Larthomas revient là aux hésitations déjà exprimées par Corneille et relayées par Voltaire sur l'*incomplétude* inhérente au texte dramatique tel que joué. À la différence de Corneille, cependant, Voltaire rappelait que, en plus de l'action, en effet insuffisante à susciter l'intérêt du lecteur, il fallait aussi que « les vers [soient] pleins de force et d'harmonie, [que l'on y] trouve une élégance continue, [que] la pièce [ait] ce charme inexprimable de la poésie que le génie seul peut donner » (Voltaire, 1875 [1724] : cédérom). En ce sens, l'édition théâtrale exige que l'auteur s'engage dans un travail d'écriture, c'est-à-dire de mise en forme de la parole et sa transformation en texte *au sens strict du terme*, et elle engage l'auteur dramatique à se penser comme un écrivain. S'engager dans un tel processus d'écriture (qui affirme la primauté de l'écrit sur le dit, même si cet écrit est d'abord une écriture du dit), concevoir le texte dramatique *comme un texte au sens strict* (c'est-à-dire comme un texte autosuffisant, indépendant de toute production scénique) est ainsi ce qui caractériserait la posture de l'auteur dramatique comme écrivain, écrivain tout court, et non comme écrivain *scénique*. À ces deux éléments, j'en ajouterais un troisième, qui est celui du *don*, c'est-à-dire la capacité qu'a un auteur de livrer son texte au lecteur, de le livrer tout entier, généreusement, à une lecture compétente voire à une lecture incompétente, bref à une lecture dont il ne maîtrise pas l'interprétation ni même les conditions générales. Ce troisième élément, qui caractérise la posture de l'écrivain, est aussi ce qui distingue le texte dramatique édité de la représentation fixée sur bande vidéographique qui est la mémoire d'une interprétation réalisée et non un appel à cette altérité qu'est le lecteur et même, parfois, le metteur en scène.

Or, s'agissant de théâtre, cette posture de l'écrivain paraît faire problème. Il y a quelques années, alors que nous nous interrogeons sur la distance qui sépare le texte joué et le texte publié (en fait c'est le second seul qui nous intéressait et nous cherchions alors à en établir les traits distinctifs), les membres de mon équipe de recherche avaient interrogé quelques directeurs de collections spécialisées sur la nature de leur travail. Car, à la différence des autres éditeurs (de ceux qui éditent des romans, par exemple), l'éditeur de théâtre est souvent en quête d'auteurs et de pièces et il doit convaincre l'auteur dramatique de publier son texte, le convaincre de le mettre en forme, c'est-à-dire de le rendre autonome, une fois disparus les « ornements » de la scène, mais aussi de le doter de cet espace didascalique qui crée le contexte, comble les trous, oriente la lecture. Nous avons alors appris que les auteurs dramatiques n'étaient pas toujours tentés par l'aventure : créer une action, oui, construire une fiction, oui, organiser les conditions de la représentation, oui, mais donner au texte une forme définitive ? écrire au sens littéraire ? L'auteur dramatique n'en est pas toujours si sûr.

Ce phénomène est récurrent. Ainsi, une auteure dramatique comme Yvette Mercier-Gouin, dont une douzaine de pièces ont été créées sur les grandes scènes montréalaises entre 1933 et 1947, ne doit d'exister encore dans la mémoire collective (et encore, dans celle des seuls spécialistes, en réalité) qu'au travail de Marie-Claire Daveluy qui, ayant assuré la direction d'une nouvelle

collection de théâtre aux Éditions Albert Lévesque, collection qui cherchait à mettre en valeur de nouvelles esthétiques en matière d'écriture dramatique, a retenu *Cocktail* dans son répertoire³. Toutefois, je rappellerai aussi qu'Yvette Mercier-Gouin, dans la mémoire collective, reste ainsi, et en conséquence, l'auteure d'une seule pièce. Je pourrais multiplier les exemples : qui connaît l'œuvre dramatique de Simone Martineau, dont une pièce intitulée *La beauté*, créée en 1924, avait fait couler beaucoup d'encre, et dont Jeanne Maubourg disait qu'elle était une « artiste auteur si moderne » (*La Presse*, 1925 : 56)? Qui connaît l'œuvre de Lomer Gouin, dont le *Polichinelle*, créé dans les années 1950, a été un événement? ou encore Éva Circé Côté, la première Québécoise (hommes inclus) à avoir vu sa pièce créée sur une scène professionnelle et commerciale (il s'agit de *Hindelang et De Lorimier*, joué au Théâtre National en 1903)? Sur ces textes – et sur combien d'autres? – nous n'avons toujours que les comptes rendus critiques parus dans les journaux à nous mettre sous la dent.

Faut-il s'étonner de cette résistance des auteurs dramatiques à publier leurs textes? Le théâtre et l'écriture, le théâtre et l'édition sont en effet des activités radicalement distinctes. Et l'on ne saurait s'étonner que celui ou celle qui va quotidiennement à la rencontre du public, d'un public bien présent ici et maintenant, résiste à livrer son œuvre à un public éventuel, peut-être là quelque part et sans doute demain plutôt qu'aujourd'hui; que celui ou celle qui travaille à la mise en espace d'un univers qui doit saisir le spectateur dans un univers sensoriel pluriel répugne à la linéarité strictement visuelle du texte imprimé; ou encore que ceux et celles qui ont pris l'habitude du travail en équipe renoncent à revendiquer solitairement l'autorité d'une pièce qui est souvent encore un spectacle dans leur carrière. Citons un autre cas. La pièce qui est, encore aujourd'hui, le plus grand succès de salle de l'histoire du théâtre québécois, *Aurore l'enfant martyre* de Léon Petitjean et Henri Rollin, pièce créée en 1921, n'avait jamais connu l'édition avant qu'un chercheur universitaire, Alonzo Le Blanc, entreprenne de la reconstituer en 1982⁴. Il disposait alors de quelques rôles, celui du curé et une partie de celui de la marâtre, du texte-source dont s'étaient inspirés les auteurs – le compte rendu sténographié du procès de la marâtre –, du roman qu'en avait tiré un comédien, de la version cinématographique de 1952 et de la mémoire d'un acteur vieillissant qui lui a permis de reconstituer la structure d'ensemble. Ce qu'il faut retenir dans cet exemple est d'abord le fait qu'il n'y avait jamais eu de version complète de la pièce, c'est-à-dire de version où les rôles avaient été mis bout à bout et qui aurait pu être lue intégralement. Les rôles s'étaient longtemps transmis d'acteurs en acteurs, sur des bouts de papier. Aussi bien dire que la pièce renvoie à la tradition orale propre au théâtre d'un modèle déjà ancien. On ne saura jamais jusqu'à quel point la reconstitution est fidèle au texte d'origine, mais elle a imposé la reconnaissance d'une pièce dont aucune histoire de la littérature ou du théâtre ne peut désormais faire l'économie.

3 Sur ce cas particulier, voir Michon (dir.), 1999 : 289-290, et mon article, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre » (Robert, 2009).

4 Sur l'histoire de cette reconstitution, voir Le Blanc, 1982.

La décision d'éditer un texte dramatique est ultimement, pour l'auteur, le moment de se faire écrivain, et aussi le moment de prendre une certaine distance avec le monde du théâtre pour rencontrer cet autre monde qu'est celui de la littérature. C'est Michel Vinaver qui le rappelle le plus clairement :

C'est une banalité de dire que les œuvres dramatiques de Shakespeare, Sophocle, Strindberg, Marivaux, Racine, Brecht – je cite en vrac quelques noms – font partie de la littérature, et de façon centrale, pas du tout marginale. Quand on évoque des noms comme ceux-là, leur place dans le patrimoine littéraire n'est pas différente de celle d'Homère, de Balzac, de Dante, de Proust. Le théâtre est peut-être l'une des deux formes littéraires majeures qui n'ont pas connu d'interruption depuis l'origine de la forme écrite; le roman, en effet, est plus récent, même l'essai est plus récent. Le théâtre était présent à l'origine, et on le trouve encore maintenant, au centre de la production littéraire (Vinaver, 1998 : 24)⁵.

Faut-il insister et rappeler que tous les écrivains que cite Vinaver, auteurs dramatiques, poètes ou romanciers, sont ceux qui ont laissé des traces écrites de leur œuvre, des traces écrites, inscrites dans la durée, conformes au rôle de l'édition dans la vie d'un texte; des traces écrites de leur œuvre, mais aussi des traces écrites d'eux-mêmes, ne serait-ce que par la signature?

L'ITINÉRAIRE DU LIVRE

La réponse à la deuxième question qui ouvrait ce texte – Que représente l'édition dans la vie d'un texte dramatique? – est déjà en partie esquissée dans la remarque de Michel Vinaver, car l'édition d'un texte dramatique lui confère, par là même, une certaine pérennité. Même mauvais, le texte imprimé aura fait l'objet d'un dépôt légal et il sera conservé dans les bibliothèques. Ce n'est pas là une distorsion mineure que l'édition théâtrale fait subir à l'histoire du théâtre que d'en être ainsi devenue sa mémoire première. Je prends encore pour exemple le cas du répertoire québécois du premier tiers du XX^e siècle, qu'on se rappelle si peu et si mal. En effet, l'histoire, de la littérature ou du théâtre, s'est intéressée à propos de ces années davantage au théâtre historique, tant à celui que représente le théâtre de collège qu'à celui que jouent les cercles d'amateurs. Sans doute doit-on voir là la conséquence des conditions dans lesquelles les textes dramatiques ont été conservés. Les professeurs des collèges ont été soucieux de soumettre leurs textes à l'impression et ainsi de leur conférer une pérennité certaine, favorisant du même coup leur circulation et de nombreuses mises en scène sur les scènes d'amateurs. De même, les bibliothèques de collèges ont conservé les écrits de leurs professeurs. Parmi les autres écrivains de théâtre, ceux qui ont procédé à l'édition de leurs pièces en volume ont également mieux

5 Rappelons que Vinaver est un de ceux qui ont pris ce virage et qui s'identifient comme écrivain autant que comme auteur dramatique.

survécu dans la mémoire collective. Or, ce qui frappe, dans cet ensemble de textes dramatiques aisément accessibles à travers les grandes bibliothèques institutionnelles, est la nette domination du théâtre historique ou patriotique. Il faut dire que les enjeux soulevés par ce théâtre sont importants. Il y a là une réflexion essentielle sur la lecture de l'histoire canadienne et sur les conditions de la survivance nationale qui n'a pas manqué de susciter l'intérêt et qui se reflète dans les politiques de conservation du patrimoine national. Sans doute pour les mêmes raisons, cet ensemble de textes dramatiques a le plus souvent fait l'objet de lectures historiques, voire nationalistes. Les qualités proprement dramaturgiques de cette écriture n'ont suscité que peu de commentaires, généralement assez négatifs d'ailleurs, où l'on a surtout noté son caractère suranné. La dramaturgie historique et nationaliste, en effet, ici comme ailleurs, appartient à une esthétique aujourd'hui dépassée et aucun metteur en scène n'envisagerait de la représenter, car elle tend à affirmer la nécessité d'une mémoire collective, à assurer la permanence des traditions alors que la scène contemporaine est, signe de sa modernité, sans cesse en quête de problématiques nouvelles bousculant les modes de pensée établis. Par contraste, les pièces en un acte écrites au Québec dans les mêmes années sont tout aussi nombreuses, mais le plus souvent toutefois enfouies dans les périodiques de cette époque et, de ce fait, oubliées. Elles témoignent pourtant d'une quête de modernité, modernité vernaculaire autant qu'esthétique, qui se déploie parallèlement aux modernités européennes de la même époque et qui pourrait susciter la curiosité des lecteurs ou l'intérêt des chercheurs, sinon l'intérêt des metteurs en scène⁶. Dans le cas du théâtre joué sur les grandes scènes professionnelles du temps, théâtre bourgeois ou mélodramatique, mais attentif aux enjeux sociaux de l'époque, la troupe était souvent dépositaire de ces textes qui ont disparu avec elle.

Si l'édition théâtrale transforme l'auteur dramatique en écrivain, elle transforme aussi le spectateur en lecteur. Il y a une trentaine d'années, Anne Ubersfeld avait créé un certain effet en publiant *Lire le théâtre*, à une époque où la chose ne s'imaginait plus. Elle y affirmait, au point de départ : « Lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective » (Ubersfeld, 1978 : 23). Cette transformation du spectateur en lecteur – lecteur amateur, lecteur spécialisé, lecteur critique, lecteur chercheur, peu importe! – assure au texte dramatique ses modes de circulation propres. Parmi ceux-ci, l'enseignement occupe une place privilégiée, dans la mesure où, créant ce qu'il est convenu d'appeler une « culture commune », il garantit la survie de certaines œuvres; en tant qu'instance de légitimation, l'école leur confère une valeur qu'on dira alors « canonique », et qui imprègne la culture d'aujourd'hui d'une certaine mémoire du passé. J'insiste un peu sur le rôle stratégique de l'enseignement dans la construction du répertoire, en rappelant le cas de la maison d'édition Leméac qui a longtemps été le principal éditeur de théâtre au Québec. À partir de 1968, en effet, les réformes de l'enseignement mises de l'avant par le Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement au Québec,

6 Quelques-unes de ces pièces ont été réunies et commentées dans Robert, 2012.

dite Commission Parent, ont favorisé le développement d'un marché scolaire de la littérature québécoise et l'introduction du corpus dramatique dans ce marché. Entre 1968 et 1978, Leméac a ainsi tiré un profit immédiat du cours obligatoire de la formation commune consacré au théâtre mis au programme des cégeps, et c'est précisément entre 1968 et 1978 que Leméac connaît ses plus grandes années et que coexistent dans cette maison quatre collections dédiées au théâtre : la collection Théâtre canadien, la collection Répertoire québécois, la collection Théâtre acadien et la collection Traduction et adaptation. Les modifications du programme de l'enseignement collégial qui entrent en vigueur en 1978 (lesquelles réduisent la place accordée au théâtre québécois sans l'éliminer complètement) se perçoivent rapidement avec la fermeture de plusieurs collections (notamment Répertoire québécois) et dans la réorientation des choix éditoriaux vers une dramaturgie plus jeune. N'empêche que, en 1991, les ventes de *Zone* et de *Florence* de Marcel Dubé et celles des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay – les pièces les plus fréquemment citées dans les plans de ces cours – avaient atteint respectivement 125 000 et 100 000 exemplaires (Vaïs, 1991 : 91 et Melançon, 1987 : 105-125).

Enfin, dans ses réflexions sur l'édition théâtrale, Michel Vinaver note encore que

[l]e livre, lui, a un caractère durable. Le livre a un itinéraire qui n'est pas calculable mais qui fait que, cinq, dix, vingt ou cinquante ans après sa publication, il a des chances de suite. Il a, en plus, une caractéristique qui le distingue du photocopié ou du ronéotypé : il participe quelquefois du sacré. Son contenu est doté a priori d'une légitimité. Édité, une pièce de théâtre a l'assurance de « rencontrer son destin » tôt ou tard. Ainsi, il apparaît que la survie de l'édition des œuvres théâtrales n'est pas moins importante pour la vitalité du théâtre-objet-de-représentation que pour celle du théâtre-objet-de-texte (Vinaver, 1998 : 29).

Il ajoute : « ce qui importe c'est de préserver la pluralité des expériences possibles à partir d'un texte de théâtre » (Vinaver, 1998 : 28). Parmi ces « expériences possibles », la traduction joue un rôle bien particulier. S'il n'est pas indispensable que le texte soit publié avant d'être traduit, surtout si cette traduction est réalisée en vue d'une mise en scène, force est de constater que la plupart des textes traduits ont d'abord été publiés dans leur langue d'origine. Plus largement, évoquer la traduction comme expérience, c'est surtout évoquer la circulation du texte dramatique dans un espace géographique plus vaste que celui du public immédiat de la représentation. Le 11 janvier 2008, sur le réseau de discussion Candrama (Canadian Drama / Théâtre canadien), Angela Ribeiro, éditrice pour la maison Talonbooks, insistait sur l'importance de l'édition dans la vie théâtrale, rappelant que le livre voyage plus facilement et à moindres coûts qu'une troupe⁷. S'il est vrai que la mise en ligne ou l'affichage des pièces sur les sites web coûtent encore moins cher que l'édition sur papier et que les pièces voyagent dès lors encore plus loin et plus vite que le livre, il reste que – et là était le sens de l'intervention de Ribeiro – l'éditeur lui-même adopte des

7 Les archives de la liste de discussion électronique Candrama (candrama@listserv.unb.ca) sont disparues du web depuis.

stratégies d'exportation, de relations publiques et de mise en marché (publicité, communications, envois de livres) qui favorisent non seulement la lecture individuelle, mais aussi l'enseignement à l'étranger et la mise en scène en langue étrangère et / ou en sol étranger. De sorte que, force est d'admettre que, dans bien des cas, l'édition sur papier précède la mise en ligne, que la mise en valeur du texte imprimé par les stratégies des éditeurs (relayés par les professeurs et les animateurs culturels) est encore ce qui incite le plus les éventuels lecteurs et acteurs à parcourir le web à la recherche d'autres textes de même provenance. L'intervention d'Angela Ribeiro visait bien entendu le théâtre canadien, c'est-à-dire un théâtre de langue anglaise, plus facilement accessible chez nos voisins du sud. Structurellement, le cas du Québec est cependant assez semblable.

LES CHANCES DE SUITE

Une fois les questions générales abordées, il reste à répondre à la question principale soulevée ici : celle de l'existence d'un répertoire dramatique proprement québécois. Avant de tenter une réponse, revenons une dernière fois au premier tiers du XX^e siècle. Quiconque a jeté un coup d'œil même rapide sur le premier manuel d'histoire de la littérature qu'on appelle encore alors « canadienne », le manuel de Camille Roy, dont la première édition paraît en 1918, aura noté l'absence de référence au théâtre (Roy, 1918)⁸. Dans ses « Notes de littérature canadienne », qui paraissent dans la revue *Le Canada français*, en juin 1922, le même auteur continue d'affirmer que « de tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui s'est le plus lentement et le moins heureusement développé chez nous » (Roy, 1922 : 341)⁹. De son point de vue, la chose est simple : le répertoire dramatique québécois n'existe pas. Si, pour celui qui est alors le critique littéraire le plus éminent du Québec, bientôt doyen de la Faculté des lettres puis recteur de l'Université Laval, le répertoire québécois n'existe pas, c'est d'abord et avant tout parce qu'il ne se lit pas. La critique de cette époque se fait en effet une conception toute littéraire du théâtre qu'elle voudrait voir respecter les règles classiques du XVII^e siècle (ou du moins ce qu'elle croit que celles-ci ont été) et, de ce fait, elle reste indifférente à ce que le milieu théâtral (auteurs, acteurs et metteurs en scène confondus) entend produire sur scène. De sorte que les rares articles de critique littéraire qui font état du théâtre qui se publie à cette époque ne se préoccupent guère de savoir si la pièce est représentable ou non. Ainsi, *Blanche d'Haberville* (1931) de Georges Monarque obtient un certain succès de critique bien qu'elle n'ait jamais été jouée. À l'inverse, les grands succès commerciaux comme *Aurore l'enfant martyre*, *La mère abandonnée* (de Henry Deyglun) ou *Entre deux civilisations (Le sheik)* (d'Armand Leclaire) ne sont guère commentés. Seule échappe à cette dynamique *Le presbytère en fleurs* de Léopold Houllé, mais c'est sans doute que la pièce

8 Premier manuel d'histoire littéraire publié au Québec, cet ouvrage fut plusieurs fois réédité et largement diffusé dans l'enseignement classique jusqu'en 1960. Sur ce manuel, voir Robert, 1982.

9 Sur ces questions, voir aussi Cellard, 2006 : 47-49.

a été créée par une Jeune Scène plus moderne dont la réputation commence à se répandre largement¹⁰.

La tension entre l'activité théâtrale, telle qu'elle se déploie sur la scène, et la position des critiques se perçoit particulièrement bien quand, en 1933, Henri Letondal, lui-même acteur, auteur, metteur en scène et critique de théâtre, publie une sévère critique du manuel de Camille Roy (à propos d'une réédition récente) (Letondal, 1933 : 3). Avec la collaboration de Marie-Claire Daveluy, éditrice et bibliothécaire de renom, elle aussi auteure dramatique par ailleurs, Letondal produit un *Répertoire des pièces canadiennes*, aujourd'hui perdu, qui aurait recensé plus de 400 pièces. La réaction est immédiate. Même Jean Béraud, critique de théâtre à *La Presse*, alors déjà le plus grand quotidien français d'Amérique, résiste. Il écrit : « Que l'on veuille nous faire croire que la littérature canadienne possède déjà à son crédit quatre cents pièces, bel et bien de théâtre, voilà la prétention contre laquelle je m'élève. Cela se saurait, voyons » (Béraud, 1933 : 53). Quelques mois plus tard, deux autres acteurs, Georges H. Robert et Paul-Émile Senay publient dans la revue *Le Canada français* une impressionnante bibliographie sous le titre « Nos auteurs dramatiques : leurs noms et leurs œuvres » (Senay et Robert, 1933 : 237-243). De cette bibliographie, Georges Bellerive, à son tour, tire un ouvrage, intitulé *Nos auteurs dramatiques anciens et contemporains*, qui paraît lui aussi en 1933¹¹. Quelques années plus tard, Léopold Houlé, acteur, auteur, metteur en scène et critique dramatique, soutient une thèse sur *L'histoire du théâtre au Canada français* (Houlé, 1945).

Ce qui frappe dans cette série d'interventions est ce qu'il faut bien nommer une « offensive », orchestrée par des acteurs qui appartiennent au même réseau de troupes, offensive visant à établir l'existence et la légitimité du répertoire québécois. Tous ces acteurs sont aussi des auteurs dramatiques, mais à l'exception de Marie-Claire Daveluy, aucun ne s'est donné la peine de publier ses textes aux dates qui nous occupent. Cette offensive est toutefois un échec. Ni Camille Roy, ni Jean Béraud ne se montrent convaincus, le second allant même jusqu'à écrire d'un répertoire qu'il ne connaît visiblement pas : « si tout le monde n'est pas convaincu de l'inanité parfaite de 375 d'entre elles et, par ricochet, de la réelle valeur de 25 autres, je désespère que la question soit jamais vidée » (Béraud, 1933 : 53). Vidée, la question jamais ne fut, pas même aujourd'hui.

L'on saisit bien toutefois, dans cet épisode, la tension qui définit la notion même de répertoire. Car le répertoire, c'est d'abord une liste. Le répertoire d'une troupe ou d'un théâtre est composé de la liste des pièces qui y ont été jouées. De même, le répertoire d'un éditeur est la liste des pièces qu'il a publiées. Pour Henri Letondal et Marie-Claire Daveluy, comme pour Georges-H.

10 Sur la vie théâtrale de ces années et sur ces pièces, voir Lemire (dir.), 1982, ainsi que Saint-Jacques et Robert (dir.), 2011.

11 Voir Bellerive, 1933.

Robert, Paul-Émile Senay, Georges Bellerive et Léopold Houlé, le répertoire québécois est la liste de toutes les pièces écrites par des auteurs québécois qui ont été jouées sur scène. Si l'on a pu mettre en doute, parfois, l'authenticité de leur travail – et on l'a parfois fait –, c'est d'abord parce que l'on n'a pas toujours pu attester l'existence d'un titre ou d'un autre puisque la pièce avait été oubliée faute d'avoir été imprimée. Du point de vue des critiques, Camille Roy et Jean Béraud, le répertoire est formé des vingt-cinq pièces (c'est le chiffre que j'emprunte à Jean Béraud), sur les 400 répertoriées, qui pourraient avoir quelque valeur. Quant à définir ici la notion de valeur, je ne m'y risquerai guère, sinon pour utiliser un argument avancé par Jean Béraud lui-même qui suggère à Henri Letondal de « [faire] cadeau généreusement de ce vaste répertoire d'œuvres canadiennes à la troupe Barry-Duquesne » (Béraud, 1933 : 53) et de les lui faire jouer! L'invitation est ironique. En 1933, en effet, la troupe de Fred Barry et Albert Duquesne est la seule troupe professionnelle permanente à proposer un théâtre en langue française à Montréal, toutes les autres ayant été emportées dans le désastre de la Crise économique. Or, Henri Letondal (comme ses collègues) vient des milieux d'amateurs, de milieux qu'on dit de « la Jeune Scène », qui cherchent à renouveler l'esthétique du théâtre et remettent en question le théâtre commercial, à la manière de ce qu'a pu faire Jacques Copeau ailleurs. L'on voit bien ici jouer cette frontière entre les deux univers alors que Béraud place tout le pouvoir de légitimation du côté des professionnels, se moquant vertement des « amateurs », vus non plus seulement comme des *acteurs* amateurs, mais présentés, contre le sérieux Camille Roy, comme des *historiens* amateurs, c'est-à-dire comme des collectionneurs ou des chiffonniers. Après cet épisode, dans l'histoire littéraire du Québec, rien n'aura changé. La nouvelle édition du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* de Camille Roy qui paraît en 1939 n'accorde pas plus de place au répertoire dramatique que les précédentes. Et tous les manuels qui succèdent à celui-ci, après la guerre, feront commencer l'histoire du répertoire québécois avec le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, pièce jouée en 1948 et dûment publiée en 1950.

Peut-être commence-t-on à saisir l'intérêt que je porte à ce début du XX^e siècle, emblématique d'une histoire à la mémoire courte, où se croisent avec une redoutable efficacité dans l'oubli, l'absence d'activité éditoriale un peu importante (y compris de la part des auteurs) et la résistance de la critique, littéraire et dramatique, à reconnaître un statut légitime à ces pièces dépourvues de ce que Michel Vinaver appelle les « chances de suite », c'est-à-dire de ces pièces dont personne ne peut prendre possession, dont personne ne peut vivre l'expérience, que ce soit par la lecture ou par une nouvelle mise en scène.

Peut-être est-ce d'ailleurs là la définition de ce que serait un répertoire, composé non pas tant de cette liste de pièces produite par Henri Letondal et Marie-Claire Daveluy, que des pièces qui ont connu et réalisé ces « chances de suite », dans la pluralité des expériences possibles. L'édition

est une façon de garantir ces « chances de suite ». Une condition insuffisante, car d'autres modalités doivent être convoquées (la critique, l'enseignement, de nouvelles mises en scène), mais une condition nécessaire. Les textes sont là pour qui veut les saisir et leur donner une suite. Quant à savoir s'il existe aujourd'hui un répertoire *national* au Québec, c'est-à-dire un répertoire défini par son épithète, la question, de fait, me paraît surtout rhétorique, car l'opposition qui a structuré le débat de 1933 entre les deux sens du mot *répertoire* est toujours active dans « un pays incertain » – l'expression est de l'écrivain Jacques Ferron – comme l'est le Québec, où l'histoire de la littérature et du théâtre est toujours déterminée par la volonté, d'une part, de faire exhaustif, d'autre part, de valoriser le temps présent, de même que par son hésitation perpétuelle à accorder de la valeur à ce qu'elle trouve¹².

12 Sur ces questions, voir Robert, 2004.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.) (2003), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

BELLERIVE, Georges (1933), *Nos auteurs dramatiques anciens et contemporains*, s.l.n.é.

BÉRAUD, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche] (1933), « Chronique théâtrale : quatre cents pièces! », *La Presse*, 21 janvier, p. 53.

CELLARD, Karine (2006), « Un genre à part : le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 39 (« Histoire du théâtre et théâtre de l'histoire », Yves Jubinville [dir.]), p. 47-59.

CORNEILLE, Pierre (1993 [1663]), « Au lecteur », *Mélite*, dans *Théâtre complet*, Georges Couton (éd.), Paris, Bordas, « Classiques Garnier », vol. 1, p. 82.

HOULE, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides.

« Jeunes Canadiennes dont nous pouvons être fiers » (1925), entretien avec Jeanne Maubourg, *La Presse*, 5 septembre, p. 56.

LARTHOMAS, Pierre (1980 [1972]), *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».

LE BLANC, Alonzo (1982), « Histoire et présentation de la pièce », introduction à Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyr*, Montréal, VLB éditeur, p. 9-135.

LEMIRE, Maurice (dir.) (1982), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : 1900-1939*, Montréal, Fides, vol. 2.

LETONDAL, Henri (1933), « Feuilleton dramatique : comment on écrit l'histoire! À propos du manuel de Mgr Camille Roy », *Le Canada*, 12 janvier, p. 3.

MELANÇON, Joseph (1987), « L'enseignement littéraire et ses effets de marché », dans Maurice Lemire (dir.), *Le poids des politiques*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 105-125.

MICHON, Jacques (dir.) (1999), *Histoire de l'édition littéraire au Québec : la naissance de l'éditeur (1900-1939)*, Montréal, Fides.

ROBERT, Lucie (2012), *Apprivoiser la modernité théâtrale : la pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise*, Québec, Nota Bene.

ROBERT, Lucie (2009), « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 46, p. 117-137.

ROBERT, Lucie (2004), « L'histoire littéraire d'un "pays incertain" », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 38, n° 2, p. 29-43.

ROBERT, Lucie (1982), *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne-française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, « Edmond-de-Nevers, n° 1 ».

ROY, Camille (1922), « Notes de littérature canadienne », *Le Canada français*, vol. 8, n° 5, p. 341.

ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, L'Action sociale limitée.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 5 (« 1895-1918 : sois fidèle à ta Laurentie »).

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.) (2011), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 6 (« 1919-1933 : le nationaliste, l'individualiste et le marchand »); vol. 7 (« 1934-1947 », [à paraître]).

SENAY, Paul-Émile et Georges-H. ROBERT (1933), « Nos auteurs dramatiques : leurs noms et leurs œuvres », *Le Canada français*, vol. 21, n° 3, p. 237-243.

UBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, « Critique : les classiques du peuple », vol. 3 (« Le dialogue de théâtre »).

VAÏS, Michel (1991), « Québec. L'édition théâtrale : une année de remous », *Jeu*, n° 61, p. 89-93.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, « Le sens commun ».

VINAVER, Michel (1998), « Le théâtre entre deux chaises : objet de spectacle, objet de lecture », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 2, p. 23-30.

VOLTAIRE (1875 [1724]), « Préface de l'auteur » à *Mariamne, tragédie en cinq actes*, dans René Daniel Boudin (éd.), *Œuvres complètes de Voltaire*, d'après l'édition de Louis Molan, cédérom.

De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire

Là où on serait tenté de chercher une essence de l'art ou une attitude fondamentale [...], nous apercevons une multiplicité de fonctions et une distribution sociale des attitudes correspondantes.
Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateur »

Cette contribution a failli s'intituler : « Des effets de l'approche ethnographique¹ du théâtre sur l'analyse de la notion de "répertoire" ». L'idée en a finalement été abandonnée, la perspective principale du dossier n'étant pas métathéorique. Cependant, l'interrogation sur les modèles et les outils utilisés en études théâtrales devra demeurer présente en filigrane de ce qui va suivre.

Si en effet j'ai regardé d'un œil neuf le terme de « répertoire » si familier qu'on ne l'examine plus, c'est que mes recherches m'avaient amenée à le transplanter dans un cadre inhabituel et à l'aborder selon un mode d'investigation rarement choisi par les spécialistes des textes dramatiques. Ayant entrepris une étude sur ce que jouaient et avaient joué les groupes d'amateurs en France depuis les années 1950, alternant pour ce faire l'enquête de terrain et le dépouillement de fonds d'archives locaux, consultant parallèlement un certain nombre de personnes concernées par cette question dans des milieux que je qualifierai de socioculturels, j'ai rencontré une intéressante bizarrerie dans l'emploi que celles-ci faisaient du mot « répertoire ». Une de leurs pratiques fréquentes consistait à comparer « le répertoire des amateurs » à celui

1 « Anthropologique » aurait aussi convenu, si ce mot, utilisé seul, n'était aujourd'hui ambigu dans le champ théâtral. « Ethnographique » présente l'avantage de suggérer une méthode de travail, une discipline scientifique.

des professionnels, leurs conclusions étant cruellement dépréciatives pour les premiers. En fait de comparaison – qui aurait exigé une double enquête dans la mesure où l'on ne disposait alors de données fiables ni dans un champ, ni dans l'autre –, mes interlocuteurs se contentaient de confronter deux ensembles *supposés* : un premier ensemble, hétéroclite, dont le noyau paraissait formé de copies de l'émission de télévision « Au théâtre ce soir² », et un second composé d'œuvres reconnues (*Phèdre*, *Le soulier de satin*, ou *Hamlet machine...*). À un fourre-tout de saynètes et de pièces divertissantes était opposé un panthéon dramatique. L'élément bizarre n'était pas la méconnaissance de l'univers amateur, alors banale, mais le fait que le mot « répertoire » changeait de signification en passant d'un membre de la comparaison à l'autre : lorsqu'il s'agissait du théâtre des amateurs, il avait son sens le plus large et désignait « l'ensemble des pièces montées [dans le cadre de ce théâtre] »; appliqué aux professionnels, il était pris dans sa grande acception : « l'ensemble des œuvres théâtrales du passé, françaises et étrangères, qui sont considérées comme des chefs-d'œuvre indiscutables [...] et sont couramment jouées³ ». Cette faute de raisonnement, qui passait inaperçue, n'avait donné lieu qu'à un bref commentaire dans l'étude présentant les résultats de ma recherche, son intérêt étant marginal par rapport à son objet (Mervant-Roux, 2004 : 114-136), mais elle méritait d'être réexaminée. Elle témoignait en effet de la force d'une idée reçue, qui avait déjà fait l'objet de réflexions critiques, en particulier de la part d'Evelyne Ertel⁴, mais se trouvait éclairée d'une lumière nouvelle. Selon cette idée, ce qu'on appelle sans plus de précision « le répertoire » (ici, l'ensemble des œuvres dramatiques perçues comme « indiscutables ») exprimerait la vérité ultime de notre théâtre. Seule une telle perspective autorisait à confondre les deux niveaux : les textes *effectivement* joués sur la scène professionnelle (textes dont l'inventaire restait à faire) et les grands textes de référence. Ensuite, tout s'enchaînait : ne montant pas – du moins le croyait-on – ce bouquet d'œuvres prestigieuses, ou seulement certaines d'entre elles, et encore, exceptionnellement, les amateurs étaient automatiquement soupçonnés de médiocrité. Dans l'article déjà mentionné, Evelyne Ertel énumère plusieurs discours critiques par rapport à l'idée du « grand répertoire » : celui qui, au nom de la modernité, de la performance, du postdramatique dévalorise le principe même du répertoire; celui qui, au nom de la liberté des créateurs, fait éclater le processus sélectif en programmes esthétiques et idéologiques divers, parfois militants, souvent concurrents; celui qui élargit le sens du mot à « une certaine manière de pratiquer le théâtre » – ce qui revient, selon l'auteur, à « en refuser la notion même » (Ertel, 1989 : 42). Partir du champ de l'amateurisme permet de critiquer la conception traditionnelle du répertoire sans dévaloriser le concept de *repertorium*, de « liste ».

2 Émission très populaire de la télévision française (1966-1984). 400 pièces environ y ont été présentées, des comédies de boulevard pour la plupart.

3 Ces deux définitions sont empruntées à l'article majeur d'Evelyne Ertel, 1989 : 39.

4 Voir Ertel, 1989; Ertel et Imbert, 2008 : « Répertoire ». Ces dernières y parlent d'un choix « fondé en apparence sur un consensus général, qui le dote d'une valeur d'objectivité ».

BESOINS ET DÉSIRS DE TEXTES-REPÈRES DANS LE THÉÂTRE D'AMATEURS

C'est que le théâtre des amateurs est fondamentalement un théâtre « de répertoire », dans les deux sens indiqués plus haut : il joue une certaine sélection de textes; une hiérarchie se constitue à l'intérieur de cette sélection. Mais il l'est selon des modalités qui obligent à reconsidérer la façon dont on conçoit généralement la mise en évidence des œuvres-phares⁵.

Montant de nombreuses « créations » (en milieu amateur, on désigne ainsi ce qui a été écrit par le groupe lui-même), il se nourrit de plusieurs traditions, ancrées pour la plupart dans les XVIII^e et XIX^e siècles. L'attachement à la poétique de la langue, aux matrices dramatiques, classiques ou non, va de pair avec une liberté cavalière dans le traitement, la transmission et l'adaptation des œuvres. L'écrit y est pourtant un matériau précieux, surtout là où le travail scénique est la seule occasion de lecture, de mémorisation, d'énonciation à haute voix. Dans la grande bibliothèque théâtrale, les amateurs sélectionnent des formes identifiables et parfois surprenantes; ils empruntent beaucoup aux professionnels, d'une façon qui n'appartient qu'à eux; ils élaborent aussi des formes spécifiques. Des titres se détachent, circulent de groupe en groupe à travers des revues, des anthologies, de nombreux festivals, des rencontres, des sites Internet... Ainsi se constitue finalement un fonds original, dont on peut montrer les constantes sous un éclectisme apparent⁶.

Pour dégager et analyser ces constantes, il faut revenir à la nature et à la genèse du théâtre des amateurs. À partir de la fin du Moyen Âge se sont développés dans les grandes villes préindustrielles de l'Europe divers jeux dramatiques auxquels participaient des citoyens, bourgeois et patriciens, qui ne vivaient pas de cette activité et ne perdaient pas leur fonction à l'intérieur de la cité du fait qu'ils interprétaient en public des personnages de fiction. Bien

5 La note 1 de l'étude (Mervant-Roux, 2004 : 114) précisait les principales données utilisées :

- a) Les statistiques publiées chaque année, de 1995 à 2001, dans *Théâtre et animation*, revue de la FNCTA (importante fédération amateur).
 - b) Deux fonds d'archives :
 - un ensemble d'archives municipales, privées et journalistiques concernant la vie théâtrale et para-théâtrale amateur à Arbois (Jura) depuis le début du XX^e siècle.
 - le fonds Annie Bertrand (BnF, Arts du spectacle) comportant un répertoire détaillé et de très nombreux documents sur la vie théâtrale et festive dans le village de Coise (Rhône) de 1947 à 1990.
 - c) Une série d'inventaires détaillés provenant de troupes de théâtre amateur, formées selon les cas dans les années 1950, 1960, 1970, 1980.
 - d) « Les troupes de théâtre et le répertoire », une enquête de l'ADEC 56, 2001, complétée par un inventaire du festival de Lizio (Morbihan) pour les années 1983-1999.
 - e) Une étude menée par la FNFR (Fédération nationale des Foyers ruraux), 2002.
- À quoi s'ajoutaient les éléments recueillis auprès de nombreux informateurs.

6 Pour tout ceci, voir Mervant-Roux, 2004 : 114-136. Voir aussi Leveratto, 2007 : 109-118.

au contraire. Ces pratiques se sont développées jusqu'à constituer à côté du théâtre des professionnels, lui-même en gestation, l'autre grand mode de réalisation de la fonction dramatique. La plus importante de ses caractéristiques est qu'il ne s'organise pas à partir d'une rupture radicale avec la vie sociale, comme le théâtre créé par les premières troupes de métier, troupes itinérantes, dont l'exemple canonique est la *commedia dell'arte*, mais selon une sorte de décalage interne, ce qui n'est pas sans conséquences sur les différents aspects de la réalisation scénique. Dans le théâtre des amateurs, par exemple, celui qui monte sur scène n'est jamais complètement dépouillé du statut qui est le sien dans la vie, il ne peut donc pas « tout jouer », mais parce qu'il est plus évidemment que le comédien professionnel un délégué du spectateur sur le plateau, les interactions symboliques entre la scène et la salle se font innombrables et complexes. Ainsi, la composition du groupe (de la troupe, de la compagnie, de l'atelier) et son rapport avec le public, réel et virtuel, comptent dans toutes les décisions théâtrales et en particulier dans le choix des textes. Les critères retenus pour sélectionner ce qui pourra être monté ne sont pas abstraitement esthétiques : lorsqu'ils vont eux-mêmes voir des spectacles, les membres des troupes ou ateliers peuvent apprécier et admirer des œuvres qu'ils ne souhaitent pas forcément interpréter ou mettre en scène. Ce qui compte alors dans leurs choix, c'est l'organisation globale de l'entreprise théâtrale. Dans cette organisation, en dehors du moment de la représentation, où chacun assume sa fonction de part et d'autre de la frontière, les spectateurs ne sont pas clairement dissociables des acteurs. Cela ne signifie pas que les praticiens amateurs cherchent systématiquement ce qui pourrait plaire à leur public – comme on peut en revanche le vérifier dans nombre d'entreprises professionnelles. Ce dont ils tiennent intuitivement compte est la fonction qui est structurellement la leur : *se tenir sur la scène comme des « spectateurs vus »*. Ils vont donc privilégier certains genres, certains auteurs dont ils pressentent qu'ils permettront ce jeu subtil d'identification intermittente, de distanciation permanente. Et c'est la justesse de ces choix que leurs publics confirmeront en aimant certains des spectacles, en élaborant leur mémoire.

De même, les raisons pour lesquelles, à l'intérieur de ce premier ensemble de textes, les différents groupes d'amateurs élaborent des fonds stables auxquels ils peuvent se référer, auxquels ils reviennent (on note chez eux de nombreuses *reprises* : de ce que le groupe a déjà monté, de ce que d'autres amateurs ou des professionnels ont monté), s'enracinent dans les traits anthropologiques de leur activité. Pour le faire comprendre, il faut revenir sur la définition proposée plus haut pour le second sens du mot « répertoire » : « l'ensemble des œuvres théâtrales du passé qui sont considérées comme des chefs-d'œuvre indiscutables [...] et sont couramment jouées », dissocier dans cette définition ce qui est reprise, et ce qui est hiérarchisation, pour distinguer deux ensembles : a) l'ensemble des textes « couramment joués » (statistiquement représentatif d'une certaine réalité théâtrale); b) l'ensemble des œuvres « indiscutables » « couramment jouées » (symboliquement représentatif d'un certain idéal théâtral).

La pratique de la reprise s'explique d'abord par ce qu'on appelle d'une façon négative le « non-professionnalisme » : on joue plus librement avec ce qu'on maîtrise bien; les acteurs se réapproprient un texte d'autant plus facilement qu'il est déjà connu, et il en va de même pour les spectateurs. Mais il existe une autre raison, liée au caractère fortement collectif de ce théâtre et à son inscription dans la vie sociale : le retour des mêmes œuvres, des mêmes auteurs, contribue à structurer le groupe et l'ensemble qu'il forme avec son public, il nourrit leur mémoire commune. La liste des titres successivement montés, publiée dans les programmes, les bulletins, résume leur histoire. Les amateurs illustrent ainsi la proposition de Maurice Halbwachs faisant de l'« immobilisation » concertée du temps un processus fondamental des sociétés démocratiques :

Comment une société quelle qu'elle soit pourrait-elle exister, subsister, prendre conscience d'elle-même, si elle n'embrassait point d'un regard un ensemble d'événements présents et passés, si elle n'avait pas la faculté de remonter le cours du temps et de repasser sans cesse sur les traces qu'elle a laissées d'elle-même? (Halbwachs, 1997 [1950] : 192)

Maurice Halbwachs se réfère à l'image d'un espace social unifié autour d'un patrimoine commun, auquel appartient par exemple le « grand répertoire » dramatique. Les représentations d'amateurs, qui remplissent toutes les conditions pour être rangées parmi les dispositifs mémoriels, présentent des singularités, des qualités semi-privées ou semi-publiques qui ne peuvent être négligées. Les « sociétés » dramatiques du début du XX^e siècle, quoique intégrées à des systèmes de pensée et d'action plus vastes qu'elles-mêmes (pensons aux cercles républicains, aux patronages religieux ou laïques), étaient toutes ancrées dans des territoires précis. Les compagnies actuelles et leurs publics constituent encore plus clairement des « communautés interprétatives restreintes⁷ » (Allard, 1999 : 230). Très ouvertes (il s'agit de théâtre), elles cultivent leurs problématiques, leurs styles, leurs *répertoires* propres à l'intérieur d'un ensemble (le répertoire des amateurs) que les chercheurs ont entrepris d'identifier.

Résumons-en les caractères : les textes qui le composent ne coïncident qu'exceptionnellement avec les œuvres « du répertoire », même si le sous-ensemble commun est prestigieux (dans le genre de la comédie surtout : Shakespeare, Molière, Marivaux, Tchekhov... et dans le comique grinçant : Jarry, Feydeau, Ionesco, Grumberg, Lagarce...), et que certaines œuvres ont été créées par les amateurs (*Ubu roi*, *L'île de la raison*). Bien des titres sont inconnus ou mal connus des bons connaisseurs de théâtre. On vient de montrer pourquoi : ils ne se sont pas dégagés du même ensemble de départ et n'ont pas été filtrés selon les mêmes processus. Ajoutons que l'absence presque totale de critiques spécialisées fait que les spectateurs deviennent des témoins encore plus importants. Comme les critères d'évaluation sont beaucoup moins dissociables de l'espace-temps contextuel des groupes que dans le théâtre professionnel, nous parlerons plutôt d'œuvres-repères que d'œuvres-phares.

7 Expression de Laurence Allard, s'inspirant elle-même de Stanley Fisch.

Ainsi, l'observation de la scène amateur ouvre-t-elle une nouvelle brèche dans l'image d'un « grand répertoire » unique. Cependant, loin de frapper d'invalidité le principe de la sélection, elle révèle la part prise par les spectateurs dans ce qui paraît être un phénomène de fond, dont on distingue mieux les enjeux et les étapes : a) les spectateurs comptent, indirectement, mais fortement, dans les décisions des acteurs de monter tel ou tel texte; b) ils éprouvent et manifestent leur besoin propre de titres-repères, de listes à fonctions mémorielles et allégoriques; c) ils contribuent à la mémorisation des spectacles et au filtrage des quelques textes dont la charge traverse le temps. Elle nous invite à interroger l'idée apparemment admise selon laquelle, en matière de hiérarchisation, l'essentiel se passerait du côté des artistes (auteurs, metteurs en scène) et des critiques professionnels agissant pour le bien d'assistances-destinataires se contentant de consacrer avec plus ou moins d'empressement les choix des spécialistes. Dans l'univers du théâtre professionnel aussi, les membres du public pourraient bien prendre une part active aux différents temps de la sélection. Pour être en mesure de le vérifier, il faudrait d'abord réviser la conception du « public » généralement admise en études théâtrales. Accepter en particulier que la figure spectatrice est « moins celle qui assiste au spectacle que celle qui, un jour, y aura assisté⁸ ». L'irruption de l'amateur dans la réflexion théorique récente a contribué à perturber le découpage de la vie culturelle en deux catégories : d'un côté les créateurs, de l'autre les consommateurs⁹. Sur le sujet particulier de l'évaluation des textes, le spectateur du théâtre d'amateurs constitue la pierre de touche de clichés hérités de la même sociologie.

LES RÉPERTORIAGES DU PUBLIC : HISTOIRES DU TEMPS INTERVALLAIRE

Comme l'ont montré Élie Konigson, spécialiste du Moyen Âge et de la Renaissance en Europe, ou Jack Goody, qui travaille sur un corpus anthropologique plus large, la fonction dramatique engage les spectateurs au côté des acteurs – sans se confondre avec le rite : l'acteur n'a rien d'un officiant, le spectateur n'est pas un fidèle¹⁰. À l'intérieur d'un schéma qui n'est pas binaire et à sens unique (de la scène vers le public), mais ternaire et à double sens (la ville – le public – la scène), celui qui assiste au spectacle est (a été, sera) une sorte de médium, un passeur nécessaire entre la vie sociale et la scène, entre la scène et la vie sociale. Que le réseau soit amateur ou professionnel, sa fonction d'intermédiaire est la même, seules changent les modalités de son exercice. Nous avons évoqué jusqu'ici le cas des amateurs et la façon dont les réseaux d'acteurs-spectateurs-coopérateurs interviennent sur le choix – ou l'écriture – des textes

8 Selon la formule que nous avons choisie pour dire le temps long du rapport au théâtre, voir Mervant-Roux, 2008 : 1287.

9 Voir les travaux d'Antoine Hennion et d'Olivier Donnat.

10 Voir Konigson, 2001 : 32-34 et Goody, 2003 [1997].

avant de soutenir certaines reprises et de constituer des listes mémorables. Qu'en est-il dans le cas du théâtre professionnel? Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'art des comédiens de métier est à l'origine asocial, il est une force de transgression, il en reste encore quelque chose. L'influence des spectateurs sur le choix des textes ne pourra être qu'exceptionnelle. C'est sur le deuxième temps de la constitution du répertoire (la façon dont ils pèseront en faveur de certaines œuvres) et sur le troisième temps (la façon dont ils contribueront à leur fixation dans le temps), que nous pourrions le mieux observer leur action.

Constatons la rareté des travaux sur lesquels nous appuyer pour explorer notre hypothèse, et leur hétérogénéité : selon les disciplines auxquelles ils se rattachent (histoire, sociologie, esthétique), les auteurs évoquent le succès (ou l'échec) immédiat du spectacle (nombre de places vendues, nombre de représentations, nombre de rappels, etc.), le succès critique (mesuré à l'aide des revues de presse), l'importance du lectorat (nombre d'éditions et de rééditions, importance des tirages). Peu d'études ont été consacrées à l'attachement que manifestent les spectateurs aux œuvres dites « du répertoire »¹¹. Plus rares encore sont les études suivant pas à pas le processus par lequel un texte trouve sa place dans la liste des chefs-d'œuvre, entre l'instant de « l'entrée au répertoire » (un metteur en scène inscrit le titre dans une programmation) et le moment où un certain nombre de signes indiquent que ce même titre est perçu comme une référence, qu'il soit retenu ou non dans les histoires du théâtre¹². On mentionne rituellement le rôle du public dans la consécration des œuvres, mais les seuls indices évoqués sont des manifestations immédiates (salles pleines, salles divisées, ovations debout, etc.). Du temps long qui suit ces phénomènes visibles, dont on sait à quel point ils peuvent être trompeurs, il n'est presque jamais question. Alors qu'il existe pour d'autres arts (peinture, littérature, musique) des études sur l'influence des connaisseurs, lecteurs, auditeurs, rien ou presque n'a été écrit sur la fonction des « amateurs » de théâtre modernes dans les mouvements de redéfinition de la liste – ou plutôt des listes – des événements théâtraux majeurs et des textes sur lesquels ils se sont fondés. Le caractère spectaculairement collectif de la représentation, la possibilité qu'a le public de réagir et de répondre fait peut-être croire que le spectateur exerce totalement son rôle lorsqu'il est au spectacle et que sa participation à la vie théâtrale s'arrête là. Il n'en est rien.

Prenons l'un des cas les plus célèbres de renouvellement du répertoire, celui du TNP de Jean Vilar, dont on dit qu'il a enrichi rapidement et spectaculairement la liste des « classiques » reconnus, « ces œuvres mères d'où tout peut et doit sortir, *et qui appartiennent à tous (c'est pourquoi elles défient le temps)* » (Vilar, 1975 [1960] : 242. Nous soulignons). Entre la décision de

11 En pleine ère postdramatique, les « ventes de cerisaies », s'amuse Jean-François Peyret, n'ont jamais été aussi florissantes. Il existe bien d'autres exemples. *Cyrano* se joue à guichet fermé dans des mises en scène différentes. S'est-on demandé sérieusement pourquoi?

12 Sur le cas exemplaire de Jean-Luc Lagarce, peu à peu reconnu par différents publics et dont la reconnaissance officielle a été tardive, voir Ryngaert, Boëtier, Scaringi et Adam-Maillet, 2007 : 57-65.

Vilar d'inscrire une pièce au répertoire du TNP, et l'inscription effective, *c'est-à-dire imaginaire*, de la même pièce parmi les œuvres « défi[a]nt le temps », il y aura eu tout un processus, dans lequel la création scénique occupe une place majeure, mais où l'expérience et l'action des spectateurs ne sauraient être négligées.

Il existe beaucoup de publications sur le TNP, mais peu d'études précises sur les spectacles des premières années¹³. On n'imagine plus la fragilité de ces essais, l'incertitude régnante, la place immense laissée à l'imagination et à l'intelligence de ceux qui venaient les voir. Le quantitatif, le « succès » a été l'un des facteurs importants¹⁴, mais cela n'aurait pu suffire. De ce qui a été monté, de ce qui a été vu par de très nombreux spectateurs, à Avignon ou au Théâtre de Chaillot, tout ne s'est pas inscrit dans le temps d'une autre nature qui est celui du répertoire « mythique » du TNP. Des émotions de ces années-là, nous pouvons rassembler ou susciter des traces. Mais ce dont ces traces témoignent aura-t-il vraiment contribué à rectifier la liste des chefs-d'œuvre reconnus¹⁵? Si oui, comment? Par quels canaux?

Pour construire son spectacle intitulé *Histoire(s)*, une « vidéo performance documentaire » présentée en 2004 au KunstenFestivaldesArts de Bruxelles, la chorégraphe Olga de Soto a cherché à retrouver, en passant des annonces dans la presse, des spectateurs présents lors de la création du *Jeune homme et la mort* en 1946 (ballet de Jean Cocteau et Roland Petit, musique de Bach, avec Jean Babilée et Nathalie Philippart), un spectacle considéré comme un événement dans l'histoire de la danse. Ceux qui ont répondu à l'annonce ont été invités à évoquer leurs souvenirs. Aucun d'entre eux ne rapporta exactement les mêmes détails : les vies personnelles s'étaient intriquées à l'expérience du spectacle et les éléments retenus ne correspondaient pas du tout à ce qu'avaient noté les critiques, ce sur quoi ceux-ci s'étaient fondés pour inscrire le ballet dans le répertoire chorégraphique moderne. Existe-t-il, dans ces conditions, un rapport quelconque entre le devenir-œuvre de *Jeune homme et la mort* et ses imbrications secrètes avec les vies de ses témoins? Les assistances touchées, réceptives de 1946 auraient-elles incité les critiques à imaginer des explications à cet événement, dont la teneur réelle ne se formulerait que beaucoup plus tard? De la représentation théâtrale, Claude Régy – dont les spectacles sont restés longtemps hors de la liste des « œuvres incontestables » – explique qu'on ne sait rien, qu'elle n'est pas ce que l'on croit, qu'elle n'est pas une « production », qu'elle passe par tous ceux qui la vivent dès son premier commencement :

13 Voir Ferrari, 2007 et 2008.

14 *Dom Juan* : 233 représentations, 371 399 spectateurs; *Le prince de Hombourg* : 116 représentations, 187 486 spectateurs, etc.

15 La recherche en cours sur les fonds audio du TNP a montré que les mises en scène de *L'Avare* et *Mère Courage* par Vilar ont obtenu un immense succès auprès du public. Ces spectacles / ces textes n'ont pas été inscrits parmi les créations phares du répertoire du TNP.

[C]ette « chose » de plus en plus incernable, loin d'être un objet, ne vit que réfractée en une multitude de cerveaux – une multitude d'êtres – qui pour la plupart ne se rencontrent pas, ne se connaissent pas, et sont remplacés, jour après jour, par d'autres êtres et d'autres cerveaux – voyant, éprouvant, imaginant (Régy, 2008 : 17).

Et le processus se poursuit, dit-il, dans un espace-temps incommensurable, le seul dont on peut penser que le spectacle s'y prolonge :

Peu nombreuses et précaires, vaguement vivantes, sont les mémoires et les imaginations où certaines traces encore – longtemps après – agissent, mais faibles, lointaines. Vaguement déportées hors d'atteinte, elles tremblent (Régy, 2008 : 19).

Un des premiers phénomènes à analyser serait donc l'écart ou la relation entre, d'une part, ce que Régy appelle « l'imaginaire en expansion constante » (Régy, 2008 : 18), par lequel le spectacle / le texte s'installe(nt) dans le temps long, processus qui concerne prioritairement les spectateurs, et, d'autre part, la consécration officielle du spectacle / du texte. Cette tâche relève de la grande question anthropologique de la « diffusion culturelle » telle que l'a travaillée Carlo Ginzburg¹⁶ : avec quels outils saisir la propagation des traits culturels, aussi bien immatériels (institutions sociales, mythes, rumeurs) que matériels (types d'objets et techniques)? Il faudrait s'arrêter sur chacun des deux mouvements de répertoire : sur la mémoire vivante collective du théâtre, d'abord. Trouver comment étudier la durée intermédiaire séparant la constitution d'un répertoire objectif (ce qui est joué, en interaction, déjà, avec un public) et la constitution d'un « répertoire » imaginaire (ce qui demeure dans les mémoires) : suivre sur des exemples le phénomène de l'effacement (spectacles et textes n'éveillent plus d'échos), l'entrée du spectacle / du texte dans une culture associative (dans une mémoire de groupe), l'entrée du spectacle / du texte dans une base qui les rend concrètement jouables (éditions, anthologies, bibliographies, captations...). Les phénomènes peuvent être conscients ou inconscients. La diffusion « spontanée » du spectacle / du texte par les spectateurs, nous l'avons vue à l'œuvre pendant les représentations, là où elles durent assez longtemps. Pour étudier la diffusion « volontaire » de la part des mêmes spectateurs, il conviendrait d'inventorier leurs pratiques : lire ou relire le texte (l'acheter, l'emprunter, le photocopier); en mémoriser des fragments, en réciter certains extraits; conserver les archives de l'événement (programme, films, affiches, photographies); traduire, lire, jouer d'autres textes de l'auteur; constituer et tenir des listes, en discuter, les comparer, jouer le texte en amateur; travailler et faire travailler des séquences de ce texte (lors de stages, de cours, d'ateliers); chercher à revoir la même mise en scène; aller voir d'autres mises en scène, les raconter, les commenter, oralement ou par écrit (lettres, journaux,

16 Voir en particulier Ginzburg, 2001.

papers ou blogs)¹⁷... S'intéresser parallèlement au processus d'inscription du spectacle / du texte dans un répertoire officiel. Il faut parfois la conjonction de conditions exceptionnelles pour que les persistances intimes d'un spectacle finissent par se traduire en une reconnaissance écrite de la part des greffiers de l'histoire du théâtre¹⁸. En dehors des *a priori* et des querelles esthétiques ou idéologiques, il existe à ces blocages et retards plusieurs raisons : la mémorisation du spectacle / du texte n'est pas linéaire, même dans le cas d'une réalisation fondée sur une pièce de facture classique. L'événement éclate en une multitude de relations personnelles avec des éléments très divers du spectacle et, comme dans l'exemple du *Jeune homme et la mort*, la vie et l'œuvre se mélangent, et les créations qui émeuvent le plus sont loin d'être « indiscutables » : ce qui résiste, ce avec quoi l'esprit du spectateur risque d'être occupé longtemps, compte sans doute davantage que l'immédiatement saisissable. Ce qui déclenche l'émotion, donc la mémoire, n'est pas un décodage scolaire de l'œuvre, les expériences de ce type trouvent difficilement des mots¹⁹. Or les mots sont indispensables. D'où l'importance des divers scripteurs et écrivains qui se font les passeurs entre les spectateurs et le monde théâtral : critiques, essayistes, chercheurs.

EXTRAITS, BONUS, LIVRES-PROGRAMMES : LE RÉPERTOIRE À L'ÂGE DES SCÈNES PRÉSENTISTES

Qu'en est-il aujourd'hui de la fonction du *repertorium*, de la liste mémorielle, et de sa composante textuelle? Curieusement, le théâtre dit « du présent » (Lehmann, 2002 [1999] : 232) semble avoir déclenché chez ses spectateurs une intense recherche de traces et en particulier écrites. Les spectateurs du Théâtre du Radeau, par exemple, ont souhaité identifier les œuvres littéraires dont ils entendaient des extraits, se les procurer, et les lire. Non pour comprendre dans l'après-coup ce à quoi ils avaient assisté, mais pour prolonger ce moment en se laissant ré-affecter, d'une façon renouvelée, par des matériaux de la scène. Ainsi des listes bibliographiques ont-elles circulé parmi les habitués, puis elles ont été distribuées, puis imprimées dans les programmes. Ceux qui sont passionnés par l'art de ce théâtre s'attachent aux écrits qu'il suscite et aux traces audiovisuelles, aux photographies, aux vestiges dont la rareté fait le prix.

Plus généralement, nombre de spectacles retenus ces dernières décennies par la rumeur publique étaient des spectacles construits sur des textes non dramatiques : des journaux intimes (celui de Canetti, dans *Erarijarijaka*), des poèmes (*La divine comédie*), des nouvelles (Lenz),

17 Sur ces pratiques, voir Leveratto, 2006 : chapitre 2.

18 L'étude de l'itinéraire de Claude Régy depuis les années 1950 nous a éclairés sur ces phénomènes.

19 On peut lire à ce sujet Paul Veyne : « L'œuvre d'art, loin de véhiculer une iconographie et une idéologie, est un décor qu'on ne regarde même pas, que l'on voit à peine, et qui est pourtant très important » (Veyne, 1988 : 4).

des témoignages-documentaires (*Rwanda 94*). Ces textes entrent progressivement, sous des formes diverses, dans ce qu'on peut appeler le « quasi-répertoire » de la scène contemporaine. Un coup d'œil sur les tables de librairies dressées dans les halls des théâtres donne une idée de ce qui le constitue : à côté des textes joués, ou des œuvres dont ils proviennent, on trouve les autres œuvres des auteurs, des ouvrages sur les spectacles (beaux livres, essais, reportages photographiques, documents sur les répétitions et la genèse des créations), des DVD avec bonus et livret d'accompagnement.

L'observation des pratiques mnésiques, archivistiques et littéraires des spectateurs de performances invite à revoir la façon tranchée dont on oppose souvent l'ère des grandes œuvres dramatiques, avec son public consécuteur et conservateur de répertoires, d'une part, et le temps des *events*, d'autre part. En reconnaissant aux spectateurs contemporains (leurs lectures, leurs sites, leurs blogs, leurs réseaux) une fonction à la fois discrète et décisive dans la constitution du temps long des spectacles et de nouveaux espaces mémoriels, nous prenons le contre-pied des affirmations trop rapides sur la portée du « présentisme » dans la vie du nouveau théâtre²⁰. Le répertoire, renouvelé, continue à être vital pour les amateurs de cet art, ceux qui jouent et ceux qui regardent, quoi qu'en disent certains critiques. La lutte vive, voire virulente, entre le cinéma d'Abdellatif Kechiche, dont *L'esquive* (2004) s'organisait autour du *Jeu de l'amour et du hasard*, et le cinéma de François Bégaudeau (*Entre les murs*, 2008), qui ne semble connaître que l'affrontement sommaire entre les « classiques » scolaires (forcément mous et dépassés) et les formes d'expression libre (énergiques et non verbales), montre toute l'importance actuelle de la question du répertoire²¹.

Que conclure de ces remarques ? Que le Public – censé fonder le consensus du (grand) répertoire – n'est qu'un leurre sociologique²². Mais que les spectateurs comptent plus et autrement qu'on ne croit dans les mouvements de long terme qui sélectionnent les textes et les œuvres scéniques et composent des ensembles autour d'une œuvre, d'une série d'œuvres, d'un lieu, d'un courant, d'un auteur, d'une compagnie, d'un acteur, d'un metteur en scène. Que ceux qui font, qui auront fait l'expérience des spectacles en trahiront l'impact réel. Aujourd'hui plus encore qu'au temps où la critique était socialement efficace. Et par des voies plus mystérieuses.

Pour définir l'action des assistances successives, ignorantes les unes des autres, contribuant cependant ensemble à définir le « répertoire » perpétuellement instable où se croisent les deux définitions de la notion (l'ensemble des œuvres jouées, l'ensemble des œuvres incontestables), nous ferons référence au « Finale » de *L'homme nu*. Claude Lévi-Strauss y formule le rapport de

20 Sur le « présentisme », voir Hartog, 2003.

21 Je m'autorise à renvoyer à mon article : Mervant-Roux, 2009.

22 « Le Public c'est la maladie infantile de la démocratie, le fantôme qui effraie la démocratie et lui interdit d'être adulte. Il n'y a pas de Public » (Latour, 2008 : 13).

l'artistique et du mythique, le passage de l'un à l'autre. Il distingue dans chaque création des niveaux « structurés », reposant « sur des fondations communes », et des niveaux « probabilistes » :

au cours du procès de la transmission orale, ces niveaux probabilistes se heurteront les uns aux autres. Ils s'useront aussi les uns contre les autres, dégagant progressivement de la masse du discours ce qu'on pourrait appeler ses parties cristallines. Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur « mythisme » (Lévi-Strauss, 1971 : 560).

Décrivant la « transmission orale » d'œuvres qui sont elles-mêmes principalement verbales, ce texte de Lévi-Strauss invite à s'interroger sur la fonction du langage (conversations, récits, évocations, imitations, mais aussi critiques écrites, essais, fictions, textes de toute sorte) dans la transmission théâtrale – avant, pendant, après la représentation. L'un des grands objectifs du programme ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral. L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)]²³ est d'appréhender la voix parlée non seulement sur les scènes, portée par les acteurs, mais dans l'après spectacle et le temps long de la mémoire, dans la bouche des spectateurs. « Tout le théâtre, écrit Jovet, est un vaste commentaire, une ample et continuelle "commentation" : tous les participants du théâtre sont des commentateurs » (Jovet, 1952 : 150).

23 Voir le site *ANRecho*, <https://echo-projet.limsi.fr/>

ALLARD, Laurence (1999), « Espace public et sociabilité esthétique », *Communications*, n° 68 (« Le cinéma en amateur »), p. 207-237.

ERTEL, Evelyne et Anne-Marie IMBERT (2008), « Répertoire », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 1156.

ERTEL, Evelyne (1989), « Les métamorphoses du répertoire », *art press*, n° spécial (« Le théâtre : art du passé – art du présent », Georges Banu [dir.]), p. 39-42.

FERRARI, Cecilia (2007 et 2008), « Mémoires de Master 1 et 2 (sur *La tragédie du roi Richard*) », Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

GINZBURG, Carlo (2001), *À distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard.

GOODY, Jack (2003 [1997]), *La peur des représentations*, Paris, La Découverte.

HALBWACHS, Maurice (1997 [1950]), *La mémoire collective*, Gérard Namer (éd.), Paris, Albin Michel.

HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.

JOUVET, Louis (1952), *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique ».

KONIGSON, Élie (2001), « Genèse de l'image sur scène », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, « Arts du Spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 21, p. 32-48.

LATOUR, Bruno (2008), « Le fantôme de l'esprit public », préface à Walter Lippman, *Le public fantôme*, Paris, Demopolis, p. 3-44.

LEHMANN, Hans-Thies (2002 [1999]), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

LEVERATTO, Jean-Marc (2007), « Le répertoire des amateurs : un regard anthropologique », dans *Le théâtre des amateurs*, Nantes, Joca seria, « Les carnets du grand T », vol. 11, p. 109-118.

LEVERATTO, Jean-Marc (2006), *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1971), *Mythologiques : l'homme nu*, Paris, Plon, vol. 4.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2009), « Une "société" dans la cité : L'esquive ou l'énergie utopique du théâtre », dans Martial Poirson et Laurence Schifano (dir.), *Filmer le dix-huitième siècle*, Paris, Desjonquères, p. 146-156.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), « Spectateur : une nouvelle figure théorique », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 1286-1287.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2004), « Le répertoire des amateurs : ethnographie du texte dramatique », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », p. 114-136.

RÉGY, Claude (2008), « Déconstruction », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 23, p. 14-19.

RYNGAERT, Jean-Pierre, Marie-France BOÏTIER, Gilles SCARINGI et Maryse ADAM-MAILLET (2007), *Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Scérén, CRDP Franche Comté, Les Solitaires Intempestifs.

VEYNE, Paul (1988), « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateur », *Diogène*, n° 143, Paris, Gallimard, p. 3-22.

VILAR, Jean (1975 [1960]), « Memorandum », dans *Théâtre populaire*, repris dans Armand Delcampe (présentation et notes), *Le théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, p. 242.

Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l'idée de nation

MARION DENIZOT

Université Rennes 2

Notre imaginaire collectif a conservé la figure de Gérard Philipe en Rodrigue, en 1951, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, revêtu du costume flamboyant peint par Léon Gischia. Le théâtre populaire semble, pour les jeunes générations, figé dans cette image : il serait indissociable du répertoire des classiques. C'est oublier la pluralité de la réalité que recouvre le terme de « théâtre populaire » et la diversité du répertoire qui lui est associé.

Le mouvement du théâtre populaire naît, en France, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, en réaction à un état du théâtre jugé décadent car soumis aux contraintes mercantiles et destiné en priorité au divertissement de la bourgeoisie. On peut déterminer deux « temps forts » dans l'histoire du théâtre populaire : une génération de « pionniers » représentée, notamment, par Romain Rolland, Maurice Pottecher et Firmin Gémier, puis une génération d'héritiers représentée par Jean Vilar et les hommes de la décentralisation (Jean Dasté, André Clavé, Guy Parigot, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin...). Si ces artistes partagent une conception du peuple sensiblement similaire (le peuple entendu dans le sens de *populus*, et non comme *plebs*), leur rapport au répertoire semble différer. Schématiquement, on peut considérer, même si cette proposition mériterait d'être nuancée, que les pionniers s'attachent principalement à fonder un nouveau répertoire, authentiquement populaire, alors que les héritiers, et notamment Jean Vilar, privilégient la promotion des chefs-d'œuvre de l'humanité et la diffusion d'un répertoire que l'on

a pu qualifier de « classique », qu'il soit français ou étranger. Pourtant, cette dichotomie empêche de penser la place de Jacques Copeau, que l'on a longtemps défini comme pionnier du théâtre populaire au titre de l'expérience de proto-décentralisation des *copiaus* (1924-1929) et de la parution en 1941 de son ouvrage *Le théâtre populaire*. Comment comprendre son évolution, d'un théâtre d'art fondé sur le répertoire et l'alternance au Théâtre du Vieux-Colombier, à une volonté de « régénérer » le théâtre pour en faire un « théâtre d'union », en inventant de nouvelles formes, à partir, notamment, de l'exemple de la *commedia dell'arte*? En introduisant une réflexion sur les liens entre théâtre populaire et nation, on peut, d'une part, réintégrer Jacques Copeau dans l'histoire du théâtre populaire, et, d'autre part, mieux saisir la généalogie du mouvement, en mettant au jour les contradictions ou les paradoxes de cette histoire.

Arrêtons-nous tout d'abord sur le lien que nous posons entre théâtre populaire et nation. C'est en instituant le peuple « co-acteur » de la représentation que ce lien émerge, puisque le peuple, avec la Révolution française, et à la suite de l'héritage de la philosophie des Lumières, est défini comme l'ensemble des citoyens qui délègue ses pouvoirs à des gouvernants agissant en son nom. La nation désigne alors la communauté de tous les citoyens. L'enjeu que suscite le théâtre populaire n'est pas, contrairement à ce que certains commentateurs développent, de déterminer l'origine sociale des spectateurs (et partant d'en déduire le plus souvent que le théâtre populaire ne serait pas « populaire » au sens sociologique, voire sociographique, du terme), mais d'observer l'imaginaire du peuple (et de la nation) à l'œuvre dans la représentation théâtrale. En effet, la « Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen » du 26 août 1789 ne différencie pas explicitement le peuple et la nation, employant l'un pour l'autre. À partir de la Constitution de 1791, la distinction s'opère entre la nation comme entité supra-politique et le peuple comme détenteur du pouvoir politique : le peuple est progressivement défini comme la part charnelle de la nation¹. À l'image des mots de « nation », de « patrie » ou de « peuple » qui englobent des conceptions hétérogènes, voire parfois contradictoires, le répertoire du théâtre populaire témoigne, également, d'un grand éclectisme. Nous nous proposons donc d'explorer cette diversité, en interrogeant le rapport du théâtre populaire à l'idée de nation, à travers son répertoire. Nous pourrions alors constater que l'opposition entre les conceptions particulariste et universaliste de la nation, si elle permet de lire les lignes de fracture, ne peut fonder une typologie satisfaisante car ces deux traditions ont subi de nombreuses imbrications.

Pourtant, pour des raisons de clarté du propos, nous tenterons de rattacher à une dimension spécifique de la conception de la nation l'œuvre et le positionnement des artistes suivants, choisis pour leur place prépondérante au sein de l'histoire du théâtre populaire : Romain Rolland, Firmin Gémier, Maurice Pottecher, Jacques Copeau et Jean Vilar. Cette démarche ne nous empêchera pas de noter les emprunts des uns et des autres, puisque le théâtre populaire se caractérise par

1 Voir Caron, 1995 : 22 et suivantes.

une complexité théorique, faite d'héritages multiples. Par ailleurs, un travail systématique sur le répertoire de chaque représentant de ce mouvement (et notamment des pionniers de la fin du XIX^e siècle, peu étudiés, comme Louis Lumet, Henri Dargel, Émile Berny ou Henri Beaulieu) serait sans aucun doute nécessaire, mais le cadre et la forme de cet article ne nous y autorisent pas.

Nous tenterons de dénouer cet enchevêtrement idéologique en étudiant successivement trois manières d'envisager les liens entre le répertoire du théâtre populaire et l'idée nationale. Dans un premier temps, nous observerons comment le répertoire peut servir à défendre une République menacée par la montée d'un nationalisme d'exclusion. Dans un deuxième temps, nous analyserons une forme de répertoire qui puise dans les traditions locales pour retrouver le « sens authentique » du théâtre. Enfin, nous nous arrêterons sur un répertoire destiné à promouvoir une culture universelle, à même de renforcer le rayonnement de la France et le sentiment d'appartenance à une identité nationale.

LA DÉFENSE DE LA RÉPUBLIQUE MENACÉE

Il revient à Romain Rolland d'avoir, le premier, tenté de répondre à la question du répertoire que le théâtre populaire devait jouer. Dans *Le théâtre du peuple* (1903), Romain Rolland fixe les « conditions matérielles et morales » de la fondation d'un authentique Théâtre du peuple. Il envisage le théâtre selon trois principes : le théâtre doit être un délassement; il doit être une source d'énergie (il faut alors « soutenir et exalter l'âme ») et enfin, il doit être une lumière pour l'intelligence. Ces trois principes orientent le choix du répertoire et le contenu des pièces. Par ailleurs, concernant la forme, le théâtre doit présenter de

larges actions, des figures aux grandes lignes, vigoureusement tracées, des passions élémentaires, au rythme simple et puissant; des fresques, et non des tableaux de chevalet; des symphonies, et non de la musique de chambre. Un art monumental, fait pour un peuple, par un peuple (Rolland, 2003 [1903] : 103).

Romain Rolland termine sa réflexion sur les genres du théâtre populaire. Il valorise ainsi le mélodrame, genre au sein duquel il classe Shakespeare, les tragiques grecs et l'épopée historique. Il cite Shakespeare, une nouvelle fois, pour regretter que « l'épopée nationale soit toute neuve pour nous. Nos dramaturges ont négligé le drame du peuple de France » (Rolland, 2003 [1903] : 109). Romain Rolland, reprenant le vocabulaire révolutionnaire², vise la « régénération de l'homme » par l'épopée nationale : « travaillons à créer l'homme nouveau, sa morale, sa vérité » (Rolland, 2003 [1903] : 113).

2 Voir Ozouf, 1989.

La propre production dramatique de Romain Rolland s'inscrit dans le genre des drames historiques. Le *Théâtre de la Révolution* devait comporter onze pièces : huit seulement furent écrites entre 1898 et 1939³. L'auteur note : « J'ai conçu en ces années 1897-1901 une épopée du peuple révolutionnaire, qui se déroulerait dans l'arène d'un Théâtre du peuple » (Rolland, 1972 [1935] : 7). Ce retour vers le passé s'ancre dans la réalité politique vécue par Romain Rolland. En effet, dans le contexte de l'Affaire Dreyfus, Romain Rolland cherche à se placer « au-dessus de la mêlée », selon l'expression qu'il affectionne et qu'il utilise comme titre d'un recueil d'articles paru en 1915. Ainsi, *Les loups*, première pièce de ce cycle épique, est tout d'abord écrite dans un sens dreyfusard, après que Romain Rolland a été touché par la condamnation d'Émile Zola le 23 février 1898. La pièce est ensuite reprise pour corriger les aspects les plus manichéens et montrer la grandeur des deux parties en lutte. Elle déroule une intrigue imaginaire qui se situe dans le cadre historique de 1793, à l'heure où la patrie est en danger, où la suspicion règne dans l'état-major d'une division de l'armée républicaine assiégée dans Mayence. Il est aisé de retrouver dans les personnages fictionnels de la pièce les protagonistes historiques de l'Affaire Dreyfus, qui opère dans le milieu intellectuel une véritable fracture. En effet, à la suite de la crise boulangiste, qui voit naître le nationalisme que Maurice Barrès commence à théoriser dans ses écrits du *Culte du moi*, se diffuse l'idée selon laquelle le primat de la nation implique un remplacement du système politique parlementaire par une nouvelle puissance d'État⁴. L'Affaire Dreyfus radicalise les positions, mais les dreyfusards, républicains, refusent de voir l'appel à la patrie confisqué par les nationalistes et la droite radicale. Une autre conception de la nation est alors développée, fondée sur les valeurs républicaines issues de la Révolution : unité nationale, justice, vérité, égalité et liberté. Ce sont ces valeurs qui sont mises en avant dans *Le quatorze juillet*, qui agit comme double inversé des *Loups*. La pièce présente un peuple fraternel qui conquiert sa liberté dans la joie. En montrant l'unité du peuple contre la tyrannie, Romain Rolland célèbre, implicitement, l'union républicaine, que les crises de régime successives menacent d'affaiblir. Malgré l'insuccès, *Le quatorze juillet* répond à la théorie de son auteur selon laquelle « il n'est de grande œuvre populaire que celle où l'âme du poète collabore avec l'âme de la nation, celle qui s'alimente aux passions collectives » (Rolland, 2003 [1903] : 103).

Quel sens prêter à ces retours vers le passé révolutionnaire ? D'une part, nous pouvons y voir une action sur le présent, pour la défense républicaine. D'autre part, ce retour vers le passé possède une fonction éducative, que l'on retrouve dans l'historicisme pédagogique de Jules Michelet et que la III^e République met en œuvre à partir des lois Jules Ferry sur l'éducation. En 1847, dans sa préface à *L'histoire de la Révolution*, Jules Michelet invoque « l'esprit de la Révolution » pour souligner l'importance de la connaissance de ce pan d'histoire pour constituer un socle commun national⁵. Diffuser l'histoire de la Révolution, qui scelle la naissance de la nation en tant que

3 Voir Denizot, 2013.

4 Voir Winock, 1996.

5 Voir Michelet, 1979 [1847] : 31 et suivantes.

Le quatorze juillet de Romain Rolland, mise en scène de Firmin Gémier, Théâtre de la Renaissance, 1902. Acte III, cour intérieure de la Bastille. Photographie extraite de *Le théâtre*, n° 85, juillet 1902, p. 14.



destin commun, contribue à révéler au peuple son existence en tant que nation, expression d'une communauté unie. Cela forme, d'une certaine manière, un « catéchisme républicain », que Jules Michelet oppose au catéchisme catholique, dont il dénonce les prétentions hégémoniques. Romain Rolland, qui cite Jules Michelet comme précurseur du Théâtre du peuple, insiste sur les vertus du théâtre pour l'éducation du peuple : apprentissage de la tolérance et affermissement de « l'unité morale d'une famille, liée par le triple lien du sang, des épreuves et des pensées fraternelles » (Rolland, 2003 [1903] : 111). Il s'agit, à partir « d'assises séculaires », de réveiller la « solidarité fraternelle » (Rolland, 2003 [1903] : 112). Le théâtre, grâce à sa dimension éducative, permet non seulement d'asseoir la République, mais aussi de créer de la communion et du lien.

En effet, pour défendre la République menacée par un nationalisme « organique », volontiers xénophobe et agressif⁶, les tenants d'une République parlementaire mettent l'accent sur la communauté, en se référant à la naissance de la nation en 1789. Si Jacques Copeau, dès 1913, insiste sur la communion entre les acteurs et les spectateurs, si celui-ci prône le retour de liens,

6 Ce nationalisme extrême sera tout d'abord développé par Maurice Barrès dans *Le roman de l'énergie nationale* (1897-1902) et, plus encore, dans *Les bastions de l'est* (1905-1921), puis amplifié par Charles Maurras dans *Mes idées politiques* (1937), qui, contrairement à Maurice Barrès, prône le retour de la monarchie.

contre la société industrielle et moderne, qui, peu à peu, a construit des hommes seuls⁷, c'est sans doute avec Firmin Gémier que s'exprime avec le plus de lyrisme l'attachement au peuple et à la nation, alors conçue sur le mode de la fraternité et de la communion.

Pour Firmin Gémier, le théâtre populaire appelle un nouveau répertoire. On peut observer deux orientations principales de celui-ci : d'une part, l'influence du théâtre social qui naît sur la scène du Théâtre-Libre d'Antoine et, d'autre part, le théâtre de foules qu'il contribue à promouvoir. Firmin Gémier s'inscrit dans la perspective d'André Antoine de montrer sur scène la réalité de la vie quotidienne, d'aborder « toutes les questions multiples qui agitent les sociétés modernes » (Antoine, cité dans Sarrazac et Marcerou, 1999 : 136). Loin du didactisme, le théâtre social cherche à questionner en mettant sur scène des héros confrontés à des situations sociales qui les obligent à agir. Catherine Faivre-Zellner parle, à propos du répertoire de Firmin Gémier, de « théâtre inattendu » : « La scène présente des lieux, des situations ou des personnages ignorés des scènes bourgeoises, distendant à l'extrême l'écart entre le motif et sa variation » (Faivre-Zellner, 2006 : 177-178). Cet écart permet d'accentuer et de découpler la fonction émotionnelle de la représentation.

On touche alors à une question centrale chez Firmin Gémier, qui s'inspire de la *Lettre à monsieur d'Alembert sur les spectacles* de Jean-Jacques Rousseau (1758)⁸ : le rôle de l'émotion dans le processus de représentation. Cette importance conférée à l'émotion sur scène explique que Firmin Gémier s'intéresse tout particulièrement aux fêtes révolutionnaires. Avec Émile Jaques-Dalcroze, Firmin Gémier crée en 1903, à Lausanne, le *Festival vaudois* et en 1914, à Genève, les Fêtes de juin. Ces expériences de fêtes de plein air, avec un nombre important de figurants, qui présentent de vastes tableaux sur l'histoire de Genève et de la Suisse, poursuivent les premiers essais de Firmin Gémier d'un « théâtre de foules ». Au Théâtre de la Renaissance, en 1902, celui-ci a déjà monté *Le quatorze juillet* de Romain Rolland. Il privilégie le rythme, montrant sur scène l'organisation du collectif, passant continuellement de l'individu au groupe, du destin individuel au destin collectif⁹. Il poursuit l'expérience en 1919 et 1920 avec les représentations pour le Cirque d'hiver d'*Œdipe roi de Thèbes* et de *La grande pastorale*, créations collectives organisées par la Société des Grands Spectacles. *La grande pastorale* semble répondre à la préoccupation de Jean-Jacques Rousseau de permettre la fraternisation nationale par la fête populaire et par le partage émotionnel. Firmin Gémier déclare qu'il veut mettre en scène « le théâtre de l'unité

7 En 1941, dans *Le théâtre populaire*, Jacques Copeau écrit : « L'homme de Molière, même en révolte contre son milieu et quelle que fût l'incartade qu'il risquât, était encore un homme relié. L'homme moderne est seul. Il a répudié, à grand effort, les reliements et les communautés » (Copeau, 1941 : 11).

8 Jean-Jacques Rousseau note dans la troisième partie sur le Théâtre du peuple, après avoir insisté sur l'importance du plein air pour rassembler le peuple : « Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis » (Rousseau, 1995 [1758] : 115).

9 Voir Denizot, 2010a.

française car nous avons conscience de faire participer l'art dramatique aux grandes missions sociales, nous travaillons au consolidation plus nécessaire que jamais de la fraternité et de l'unité nationale » (Gémier, *Comœdia*, 1920, cité dans Faivre-Zellner, 2006 : 203).

Firmin Gémier, dans sa pratique théâtrale, met donc en avant la fonction charnelle et émotionnelle du théâtre, qui renvoie, comme le montre la mise en scène du *Quatorze juillet* de Romain Rolland, à une conception tout aussi charnelle du peuple. Firmin Gémier sent, dit-il, l'âme du peuple « vivre, palpiter ». Il a « la douce et sublime sensation de poser la main sur le cœur de la Nation » (Gémier, *Ère nouvelle*, 1920, cité dans Faivre-Zellner, 2006 : 43). C'est cette même proximité que l'on observe dans le texte de Jules Michelet, intitulé *Le peuple* (1846), dans lequel celui-ci consigne les multiples souffrances qui pèsent sur le peuple. Il prête la même attention aux ouvriers et aux paysans qui éprouvent la misère physique et économique qu'aux fabricants, marchands et bourgeois qui connaissent une misère intellectuelle et morale, même si son cœur penche vers le « peuple humble » dont il se revendique. Dans cette vision du peuple, qui refuse toute catégorisation sociale – et dont nous avons pu voir qu'elle constituait le propre du mouvement du théâtre populaire –, on sent poindre cet attachement affectif que Jules Michelet revendique pour la vie des ancêtres qu'il parcourt à travers les archives.

L'attachement aux traditions engage un autre rapport à la nation, qui met davantage l'accent sur les particularités locales. Nous pouvons alors prendre les expériences de Maurice Pottecher et celles de Jacques Copeau comme exemples, même si la complexité du réel ne peut se réduire à quelques traits caractéristiques, forcément simplificateurs.

LE RAPPORT AUX TRADITIONS LOCALES

En créant en 1895 le Théâtre du Peuple, à Bussang, petit village des Vosges, à la frontière de l'Allemagne, Maurice Pottecher souhaite renouveler la forme théâtrale, après des expériences parisiennes qu'il juge décevantes¹⁰. Aspirant à la liberté, Maurice Pottecher revient dans son village natal, espace vierge pour une nouvelle pratique théâtrale. Il pose rapidement les principes de ce nouveau théâtre : un théâtre qui s'adresse à toutes les composantes d'une société; un théâtre utile à l'éducation morale, civique et artistique du peuple, un théâtre « par l'art, pour l'humanité », selon la devise inscrite au fronton du théâtre. Maurice Pottecher écrit non pas en fonction des demandes de son public, mais en fonction de la conception qu'il a de celui-ci. Issu d'une famille de notables locaux, il entretient avec le peuple de Bussang un rapport paternaliste. Il est et demeure le « *padre* », ce dont Jacques Copeau, lui-même, témoigne :

10 Voir Boisson et Denizot, 2015.

Le Théâtre du Peuple entend mêler les classes, et, loin d'exclure l'élite, il la croit indispensable à assurer au spectacle un caractère artistique élevé, à l'empêcher de déchoir dans la vulgarité des effets faciles, du mélodrame banal et de la farce grossière. Tandis que la foule, d'esprit sincère, non blasé, apporte sa fraîcheur d'impression, sa faculté d'enthousiasme et préserve l'artiste d'un raffinement mortel pour l'art, l'élite intelligente et instruite corrige le goût de la foule (Pottecher, cité dans Copeau, 1941 : 24-25).

La représentation théâtrale doit être organisée sous forme de fête exceptionnelle, préparée sur place, en relation avec le lieu et la population. Des habitants de la région, voire du village même, font partie de la troupe d'amateurs. Enfin, les textes doivent être contemporains. Nous nous arrêterons sur cette dernière dimension.

Quel est donc le répertoire du Théâtre du Peuple? Maurice Pottecher, en tant qu'auteur et metteur en scène, met directement en pratique sa conception théorique d'un théâtre populaire. Il définit tout d'abord un répertoire écrit pour le public local, dans sa langue actuelle¹¹. La pièce doit dérouler simplement l'intrigue, sans complexifier inutilement le mouvement dramatique par des considérations trop psychologiques. Les passions doivent s'exprimer avec vigueur, dans un large développement scénique, en écartant tout artifice de pure rhétorique. Le ton doit être varié, allant du comique, voire de la farce, au sérieux, voire au mélodrame et à la poésie. Enfin, les sujets sont prioritairement issus des traditions légendaires, des mythes du pays, de l'étude des mœurs vosgiennes, de ce que l'on pourrait nommer le « folklore local¹² ». Ainsi, *Le diable marchand de goutte* (1895) fait partie des pièces tirées du folklore lorrain ou alsacien. Dans cette tragédie domestique et moderne, Maurice Pottecher se propose de montrer les ravages de l'alcoolisme dans une famille villageoise. *Le sotré de Noël* (1897), coécrite avec Richard Auvray, professeur d'histoire féru des coutumes locales, qui met en scène un propriétaire terrien victime d'un homme d'affaires véreux, s'inspire de la légende du sotré, démon farceur familial des Lorrains¹³.

L'expérience de Maurice Pottecher à Bussang peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de celle de Jacques Copeau, même s'il convient de ne pas confondre ces deux aventures¹⁴.

- 11 La première représentation que Maurice Pottecher donne à Bussang, en 1892, avant même l'inauguration du Théâtre du Peuple, est une adaptation du *Médecin malgré lui* de Molière dans laquelle il réécrit les dialogues des paysans en dialecte vosgien.
- 12 Maurice Pottecher emprunte aussi des thèmes à l'histoire nationale, médiévale, en particulier, comme pour *La passion de Jeanne d'Arc* en 1904. Il adapte également des « grands textes populaires » comme *Macbeth* d'après Shakespeare en 1902.
- 13 Pour une étude du répertoire du Théâtre du Peuple, voir Boisson, 2010.
- 14 Notons tout d'abord qu'il est difficile d'identifier l'expérience des *copiaus* au seul Jacques Copeau, puisque la troupe prend progressivement une véritable autonomie, Jacques Copeau la délaissant pour des projets plus personnels. Par ailleurs, le but premier de ce qui peut s'apparenter à une fuite de Paris est de poursuivre le projet de formation de l'acteur inauguré à l'École du Théâtre du Vieux-Colombier. Si aucune considération sur le public ne fonde la décision de s'installer en Bourgogne, peu à peu, Jacques Copeau semble découvrir un rapport particulier à celui-ci, ce qui contribue à expliquer cet attachement progressif à la notion de théâtre populaire.



Le sotré de Noël de Maurice Pottecher, mise en scène de Maurice Pottecher, Théâtre du Peuple de Bussang, 1897. Acte I, scène VI, scène de la ronde à l'occasion de la tradition du « dônage ». Album de photographies du Théâtre du Peuple, vol. 1 (1895-1902) – Fonds privé – Marie-Josée Boileau-Vannson.

L'expérience des *copiaus* en Bourgogne (1924-1929), alors que Jacques Copeau cherche à fuir le milieu parisien, permet à celui-ci de tester auprès des habitants un répertoire qui diffère singulièrement de celui du Théâtre du Vieux-Colombier. En 1925, la troupe, collectivement, compose un spectacle intitulé *Célébration de la vigne et du vin*, sur commande de la municipalité de Nuits-Saint-Georges qui souhaite rehausser l'éclat de la grande fête annuelle des vendanges : ce sera désormais l'une des formes préférées d'expression de la compagnie. En décembre 1925, la troupe présente un *Jeu pour la fête de Noël*, à la manière des pièces médiévales. L'année 1926 est marquée par la création de *L'illusion*, pièce écrite par Jacques Copeau, qui mêle *La Célestine* de Fernando de Rojas et *L'illusion comique* de Corneille et qui inaugure ce que Jacques Copeau nomme « la Comédie nouvelle », équivalent français de la *commedia dell'arte*, dont il estime qu'elle est la forme même du théâtre populaire. *La danse de la ville et des champs*, pièce

composée par deux membres de la troupe, Jean Dasté et Michel Saint-Denis, donnée en mai 1928 à Meursault, connaît un très grand succès, tant en Bourgogne qu'en tournée.

Quelques années plus tard, en 1941, Jacques Copeau fait référence à cette expérience bourguignonne éphémère et douloureuse¹⁵ pour penser un nouveau répertoire pour le théâtre populaire, qui s'inspire « de l'histoire, du folklore, du calendrier », à partir de vastes « célébrations dramatiques » (Copeau, 1941 : 43 et suivantes). Il revient sur la « simplicité », la « rusticité » du « miracle théâtral » de la *commedia dell'arte* (Copeau, 1941 : 57). La date de parution du *Théâtre populaire* pourrait laisser penser à une œuvre de circonstance, voire de commande¹⁶, puisque le projet culturel du régime de Vichy s'appuie sur le folklore. Pourtant, cette conception d'un répertoire tourné vers les « racines » du théâtre est déjà présente dans un article de *Comœdia* de 1936¹⁷. En 1941, Jacques Copeau revient sur cette expérience qu'il qualifie de « modeste » (Copeau, 1941 : 50) pour souligner que ce qui plaisait aux spectateurs n'était point « la peinture platement réaliste de leurs mœurs. Mais un composé de vérité et de poésie » : des « thèmes lyriques » qui émanent du « fond des âges et du fond de l'âme populaire, pour être simplement recueillis et transcrits par un poète » (Copeau, 1941 : 51-52).

Les modèles sur lesquels Copeau s'appuie sont alors le théâtre de l'Antiquité grecque et les mystères médiévaux, qui permettaient, selon lui, l'union de l'ensemble du peuple de la cité, au sein de l'espace théâtral. Le spectacle de plein air, à l'image, d'ailleurs, des expériences florentines des années 1930¹⁸, devient un outil pour valoriser les communautés locales et rendre au peuple la mémoire de son passé. C'est ainsi que Jacques Copeau conçoit sa dernière grande réalisation *Le miracle du pain doré*, qui commémore le cinquième centenaire de la fondation des Hospices de Beaune.

Cet intérêt pour les coutumes locales, l'organisation d'une communauté sur le mode familial, l'attachement aux traditions, y compris dans la rénovation¹⁹, constituent des éléments permettant d'explorer un héritage important du théâtre populaire, parfois insuffisamment pris en compte : celui de la tradition barrésienne qui renverrait alors à une filiation « allemande » de la nation, dans laquelle on pourrait citer Johann Gottfried Herder pour qui la langue demeure l'expression d'une communauté « naturelle » qu'il nomme *Volks*, et qui conduit à l'exaltation des « couleurs locales » et de l'authenticité « originelle ». En cela, la tradition « allemande » rompt avec l'héritage des

15 Jacques Copeau, traversant une crise mystique, est finalement peu présent auprès de sa troupe, qui s'émancipe de son autorité.

16 Voir Denizot, 2010b.

17 Voir Consolini, 2010.

18 En 1933, Jacques Copeau monte en plein air, dans le cloître de Santa Croce à Florence, *Le mystère de Santa Uliva*, pièce du XV^e siècle.

19 En effet, il ne s'agit pas seulement de maintenir les traditions; il faut également les rénover, ce que Jacques Copeau ne dément pas lorsqu'il propose de « réinventer [la] forme » (Copeau, 1941 : 56).

Lumières, qui ignore les réalités concrètes des peuples pour promouvoir un « citoyen » abstrait que la nature humaine universelle transcende. C'est également un des chevaux de bataille de Maurice Barrès : lutter contre cet héritage universaliste et rationnel à l'origine de la décadence de la société.

Ce constat d'une « crise de civilisation » est partagé par nombre d'intellectuels de la fin du XIX^e siècle. Maurice Barrès se réfugie dans *Le culte du moi* en réaction à une société qu'il estime pervertie. Il dénonce le matérialisme, le positivisme, le triomphe de la bourgeoisie, la corruption de l'argent et la solitude de l'homme moderne. Cette révolte rejoint en tout point celle d'André Antoine ou celle de Romain Rolland, qui définit le théâtre parisien comme « la maison de débauche de l'Europe » (Rolland, 2003 [1903] : 52). Maurice Pottecher, alors proche des symbolistes, choisit de quitter Paris, critiquant lui aussi le théâtre bourgeois du Boulevard et les médiocres mélodrames qui ont gâté le goût populaire. Jacques Copeau s'indigne également devant la mercantilisation du théâtre et sa perte du sens moral.

La question morale renvoie alors à cette perte de sens que regrette Jacques Copeau²⁰. On retrouve ce champ lexical chez Maurice Pottecher, qui cherche à élever la conscience du peuple, qui n'a pas eu les « privilèges de l'éducation », vers un état qui permette d'apprécier le Beau et d'échapper à la laideur :

Le théâtre populaire ne doit pas prétendre à être moralisateur; il se contentera d'être moral, c'est-à-dire que, par le choix des sujets, par la gravité des émotions tragiques qu'il suscitera ou par la sincérité de son rire, par le caractère de fête qu'il donnera à ses spectacles, enfin par l'espèce de fraternité qu'il recréera, selon le mot de Michelet, entre les classes diverses, toujours éloignées et trop souvent ennemies, unies par lui dans une émotion commune, ce théâtre sera un éveillé de conscience (Pottecher, 1899 : 39-40).

Enfin, on retrouve dans la conception du répertoire chez Maurice Pottecher et chez Jacques Copeau cette même fonction de défense particulariste des richesses culturelles locales, mais qui s'articule avec une vision proprement nationale. Ce qui évoque, une nouvelle fois, la conception barrésienne, qui défend le sentiment de fierté nationale tout en acceptant un rapport particulariste à la nation : les provinces françaises sont pour Maurice Barrès autant « d'expressions particulières d'un même génie national » (Sternhell, 1985 : 35). C'est la même idée que l'on lit chez Maurice Pottecher quand il revendique un théâtre national qui resterait régional : « Le premier et le plus sûr élément d'intérêt d'un théâtre populaire provincial, comme celui de Bussang, c'est de refléter le génie particulier du sol » (Pottecher, 1899 : 195). Il semble bien, dès lors, que le théâtre populaire soit rétif à une distinction trop sévère entre approche particulariste et approche universaliste de la nation.

20 Voir Copeau, 1934 : 8-14. Jacques Copeau reprend presque à l'identique ce texte dans les premières pages du *Théâtre populaire* en 1941. Je remercie Marco Consolini d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

LE RAYONNEMENT DE LA FRANCE

Après ces pionniers du théâtre populaire, pour lesquels il est si important de fonder un nouveau répertoire, l'analyse de celui du Théâtre national populaire (TNP) de Jean Vilar, qui incarne dans les années 1950 et 1960 le modèle du théâtre populaire, permet d'observer un autre rapport à la nation, plus proche d'une conception universaliste de celle-ci, qui rejoindrait alors celle d'Ernest Renan et celle, plus contemporaine, d'Ernest Gellner.

Entre 1951 et 1963, le TNP a inscrit 37 œuvres dramatiques françaises à son répertoire et 20 œuvres étrangères. On compte 24 œuvres du répertoire classique français et 13 œuvres contemporaines françaises pour 9 œuvres du répertoire classique étranger et 11 œuvres contemporaines étrangères (Roy, 1968 : 184-189).

ŒUVRES FRANÇAISES

ŒUVRES CLASSIQUES		Date de création au TNP	Nombre total de représentations	Nombre total de spectateurs
<i>Le Cid</i>	Corneille	1951	195	276 807
<i>L'avare</i>	Molière	1951	157	216 395
<i>Lorenzaccio</i>	Musset	1952	99	207 062
<i>La garde-malade</i>	Monnier	1953	6	5 947
<i>Le médecin malgré lui</i>	Molière	1953	12	18 973
<i>Dom Juan</i>	Molière	1953	233	371 399
<i>Ruy Blas</i>	Hugo	1954	84	170 657
<i>Cinna</i>	Corneille	1954	35	64 434
<i>L'étourdi</i>	Molière	1955	85	121 748
<i>Marie Tudor</i>	Hugo	1954	103	149 686
<i>Le triomphe de l'amour</i>	Marivaux	1955 œuvre non représentée depuis 1733	134	171 360
<i>Les femmes savantes</i>	Molière	1956	7	14 824
<i>Le mariage de Figaro</i>	Beaumarchais	1956	49	95 545
<i>Le malade imaginaire</i>	Molière	1957	57	123 674
<i>Le faiseur</i>	Balzac	1957	105	135 171
<i>Phèdre</i>	Racine	1957	24	47 982
<i>L'école des femmes</i>	Molière	1958	55	104 882
<i>Le carrosse du Saint-Sacrement</i>	Mérimée	1958	30	55 174
<i>Les caprices de Marianne</i>	Musset	1958	34	86 367
<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	Musset	1959	16	41 785
<i>Les précieuses ridicules</i>	Molière	1959	12	27 324
<i>L'impromptu de Versailles</i>				
<i>L'heureux stratagème</i>	Marivaux	1960 œuvre non représentée depuis 1732	51	81 258
<i>Turcaret</i>	Lesage	1960	62	103 454
Total			1 645	2 691 908

	ŒUVRES MODERNES ET / OU CONTEMPORAINES		Date de création au TNP	Nombre total de représentations	Nombre total de spectateurs
création	<i>Nucléa</i>	Pichette	1952	8	10 479
création	<i>La nouvelle mandragore</i>	Vauthier	1952	6	6 264
création	<i>La ville</i>	Claudé	1955	19	28 306
	<i>Ubu</i>	Jarry	1958	41	83 521
	<i>Cédipe</i>	Gide	1958	41	74 925
	<i>La fête du cordonnier</i>	Dekker-Vinaver	1959	26	44 289
	<i>Le crapaud-buffle</i>	Gatti	1959	58	11 554
création	<i>Les bâtisseurs d'empire</i>	Vian	1959	91	19 643
création	<i>Lettre morte</i>	Pinget	1960	57	13 842
	<i>La dernière bande</i>	Beckett			
création	<i>Génousie</i>	Obaldia	1960	59	14 978
création	<i>Loin de Rueil</i>	Jarre-Pillaudin	1961	36	52 846
création	<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	Giraudoux	1962	43	119 637
Total				485	480 284

Si on ne retenait que les 33 œuvres des répertoires classique, français ou étranger et les 20 œuvres contemporaines françaises ou étrangères, on pourrait alors sérieusement interroger l'image du TNP comme institution privilégiée de diffusion d'un répertoire classique. En revanche, l'analyse du nombre total de spectateurs par type de répertoire permet de conforter cette représentation.

SYTHÈSE

ŒUVRES CLASSIQUES			Nombre total de représentations	Nombre total de spectateurs
	FRANÇAISES		1 645	2 691 908
	ÉTRANGÈRES		539	1 027 524
		TOTAL	2 184	3 719 432
ŒUVRES MODERNES ET / OU CONTEMPORAINES				
	FRANÇAISES		485	480 284
	ÉTRANGÈRES		635	1 096 129
		TOTAL	1 120	1 576 413

En effet, les œuvres classiques françaises ont touché plus de 2,6 millions de spectateurs, alors que les œuvres modernes et / ou contemporaines françaises n'en ont touché que 480 000.

Cette dernière constatation rejoint les questionnements de Jean Vilar sur le répertoire et, en particulier, sur le répertoire contemporain. Effectivement, pour Jean Vilar, la question du répertoire forme un épineux problème. Dans un article de 1960, paru dans la revue *Théâtre populaire*, il explicite la critique qui lui est faite, à savoir que le répertoire du TNP serait composé d'ouvrages marqués du « sceau infamant de la culture dite bourgeoise » (Vilar, 1960 : 1). Or, il justifie qu'en dehors de Bertolt Brecht et de Sean O'Casey, qui ont été montés au TNP (*Mère Courage* en 1951; *La résistible ascension d'Arturo Ui* en 1960; *Roses rouges pour moi* d'O'Casey en 1961), il ne trouve pas de « pièces écrites pour les masses d'aujourd'hui » (Vilar, 1960 : 2), ce qui l'oblige à se « rabattre » sur des classiques : Molière, Hugo, Marivaux, Büchner et Beaumarchais, cite-t-il.

Une des causes de l'engouement pour le répertoire classique français ou étranger provient donc de l'absence de poète. En 1946, Jean Vilar confie que « rien n'est changé de ce que nous avons connu avant la guerre de 1940 : beaucoup d'auteurs, aucun poète dramatique. Paul Claudel reste pour nous le seul authentique dramaturge de langue française » (Vilar, 1986 [1946] : 36). Jean Vilar a conscience de l'importance des textes d'aujourd'hui, mais ne parvient pas à trouver l'auteur qui lui convienne : les essais qu'il tente avec *Nucléa* d'Henri Pichette (1952), *La nouvelle mandragore* de Jean Vauthier (1952), ou plus tard, lorsqu'il ouvre une « salle d'essai » au Théâtre Récamier (1959-1961), se soldent par des échecs.

D'autres raisons expliquent ce choix de privilégier le répertoire classique : adaptation aux vastes dimensions du plateau et de la salle de Chaillot et adaptation au plein air dans le cadre du Festival d'Avignon. Par ailleurs, Jean Vilar insiste sur le fait que ce « retour aux classiques » s'intègre dans une conception plus large que celle de la Comédie-Française, puisqu'il s'agit de faire redécouvrir des œuvres inconnues d'auteurs renommés (comme *L'étourdi* de Molière) ou des œuvres tombées en désuétude (*Le triomphe de l'amour* de Marivaux n'avait pas été représentée depuis 1732), ou encore d'offrir de nouvelles interprétations d'œuvres présentées de manière conventionnelle sur la scène de la Comédie-Française.

Mais, au-delà de ces raisons artistiques, les orientations du répertoire répondent à la mission intégratrice et éducative du TNP. Sur l'intérêt particulier de Jean Vilar pour des œuvres du répertoire classique français ou étranger, on peut lire deux idées sous-jacentes. D'une part, ces œuvres font partie d'un patrimoine commun, accessible et compréhensible par tous. En effet, Jean Vilar reconnaît que Molière et Corneille attirent « naturellement » le public populaire, tout comme Shakespeare : « Les classes sociales pauvres, quand elles vont au théâtre, comprennent

toujours Shakespeare, fût-ce tel ou tel drame historique typiquement "histoire anglaise du XIV^e siècle" » (Vilar, cité dans Wehle, 1991 [1981] : 106). D'autre part, ces œuvres sont le moyen pour le peuple, c'est-à-dire pour l'ensemble de la communauté, de se réapproprier un patrimoine qui a été confisqué par la bourgeoisie. Il s'agit de démontrer que ces chefs-d'œuvre du passé ne sont pas le domaine réservé de l'élite intellectuelle, mais qu'ils ont une dimension universelle. Cette mission confiée au répertoire classique, comme vecteur d'émancipation et d'intégration, rend compte d'une conception universaliste de la culture au sein de laquelle le répertoire permet de contribuer au rayonnement de la France. Cette conception, qui s'affirme par le choix du répertoire, s'inscrit dans un contexte bien différent de celui de la fin du XIX^e siècle. Elle est marquée par au moins trois paramètres.

Premier facteur : le contexte international. Dans les années 1950, la France fait partie du concert des Nations. Membre du Conseil de l'Organisation des Nations Unies (ONU), elle est sortie vainqueur des deux guerres mondiales et assume désormais son statut de puissance internationale. Elle parle au monde, elle parle à l'humanité, parce qu'elle est perçue comme une grande nation. Jean Vilar insiste sur la dimension universelle des pièces qu'il met en scène. L'actualisation des pièces du répertoire classique répond à cette exigence de parler à l'homme d'aujourd'hui et de lui parler de l'histoire de l'humanité, de l'Homme avec un grand H.

Deuxième facteur : le contexte politique intérieur. L'après Seconde Guerre mondiale est marqué par le poids d'un État constructeur, interventionniste et social qui promeut deux idées : la valeur éducative de la culture et le rôle de la France dans la diffusion d'une culture universelle. En effet, nommé par Jeanne Laurent en 1951, Jean Vilar doit répondre à la demande de l'État en se conformant au lourd cahier des charges que celui-ci lui impose. Concernant le répertoire, l'article 29 dispose : « Le directeur du Théâtre national populaire doit représenter au cours des spectacles qu'il est tenu d'organiser des œuvres théâtrales lyriques ou dramatiques appartenant au répertoire classique et moderne français et étranger » (Extrait du cahier des charges du TNP (20 août), cité dans Vilar, 1951 : 269). Ainsi, l'appel aux classiques est inséparable dans les années 1950 de la volonté de conquérir un nouveau public. Il s'agit de former le public pour peu à peu l'amener vers des textes plus difficiles, plus poétiques : « Le répertoire classique est l'alpha et l'oméga de l'apprentissage » (Vilar, 1955 : 48). La France de l'après Seconde Guerre mondiale renoue ainsi avec sa puissance politique passée : pour accompagner le rôle et la place qu'elle doit désormais tenir, il faut qu'elle fasse coïncider son rayonnement culturel et sa puissance effective. C'est pourquoi le souci premier de Jeanne Laurent, qui met en œuvre une politique théâtrale innovante²¹, est de rattraper le retard que la France connaît depuis que la Troisième République a délaissé les arts et la culture. Cette concurrence interétatique implique la formation de chaque citoyen. Le fait de privilégier le répertoire classique peut apparaître

comme une réponse à cette ambition de « rattraper le retard » en accompagnant la massification scolaire.

Enfin, le troisième facteur renvoie au développement des mouvements d'éducation populaire qui accompagne l'élévation générale du niveau culturel des citoyens. Cette pression de la société civile contribue également à expliquer cet engouement pour les classiques. Le répertoire de Jean Vilar semble alors anticiper sur ce qui deviendra le décret de fondation du ministère des Affaires culturelles en 1959, qui statue que le

ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent (Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959).

Ces trois facteurs contextuels semblent alors renvoyer à une conception de la nation qui insiste sur le partage volontaire de valeurs et de patrimoine communs. Dans *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882), Ernest Renan s'appuie sur l'héritage des Lumières en définissant la nation comme l'association de personnes, unies par des liens contractuels, manifestant leur volonté de vivre sous les mêmes lois. On devient membre d'une nation par une adhésion libre et volontaire, ce qui justifie la citation du même Ernest Renan : « L'existence d'une nation est un plébiscite de tous les jours ». La question que l'on peut alors se poser est « pourquoi vivre ensemble? ». « Parce que l'on possède un patrimoine collectif, indivis et inaliénable », répond alors Ernest Renan (Renan, 1996 [1882] : 240-241).

Cette conception trouve un écho plus contemporain dans les propos d'Ernest Gellner pour lequel

il est essentiel que chaque citoyen apprenne à l'école primaire le langage standardisé et centralisé et qu'il oublie, ou du moins qu'il dédaigne, le dialecte qui n'est pas enseigné à l'école... Chaque culture dispose maintenant d'un théâtre national et d'universités nationales, celles-ci ne devant leur sécurité qu'à la protection d'un ministère de l'Intérieur... Le doctorat d'État est l'instrument essentiel et le symbole du pouvoir d'État (Gellner, 1987 : 6-7 et 16-17).

Ainsi, en mettant la culture au cœur de la définition de la nation, Ernest Gellner montre comment celle-ci agit dans la construction de la nation et du sentiment national. Dès lors, la socialisation politique des citoyens, mise en œuvre par l'État, devient cruciale puisque c'est elle qui produit la nouvelle culture donnant aux citoyens leur propre identité. Le TNP de Jean Vilar s'inscrit bien dans cette perspective politique.

En conclusion, il paraît intéressant de revenir sur ce qui semble former l'unité du mouvement du théâtre populaire, au-delà des distinctions que nous avons pu apporter, de manière superficielle, entre les pionniers de la fin du XIX^e siècle et les héritiers du milieu du XX^e siècle : le rapport à la langue et l'importance accordée à la question même du choix du répertoire.

Nous reprendrons alors l'hypothèse d'Ernest Gellner sur le lien entre culture et nation, qui permet d'articuler dimension linguistique et dimension nationale. Dans *Nations et nationalismes* (1983), Ernest Gellner explique la naissance du nationalisme par la transformation des sociétés agraires traditionnelles en sociétés industrielles : la division du travail, constitutive des sociétés industrielles, exige que les hommes puissent passer d'une situation professionnelle à une autre, à l'échelle d'une vie ou d'une génération. Cela suppose donc une faculté de mobilité et une faculté de communication : la maîtrise linguistique et l'existence d'une culture commune deviennent alors indissociables de l'établissement d'une société à la recherche de prospérité. C'est la centralisation du pouvoir dans un cadre national qui permet le développement de cette nouvelle forme sociétale au sein de laquelle l'éducation de la population forme alors un objectif prioritaire.

Cette conception linguistique de la nation correspond effectivement au cadre historique de la naissance du théâtre populaire (la fin du XIX^e siècle et la montée en puissance de la société industrialisée), mais aussi au cadre historique de l'après Seconde Guerre mondiale, alors que l'État-providence se développe sur fond de croissance économique. L'État devient alors le garant de cette culture commune, qu'il s'agit de diffuser.

En cela, le répertoire du théâtre populaire engage bien deux fonctions de la culture, renforcées par ces changements sociaux : une fonction intégratrice au sein d'une nation constituée par une langue commune et une fonction éducatrice au sein d'une société industrielle.

BOISSON, Bénédicte et Marion DENIZOT (2015), *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud.

BOISSON, Bénédicte (2010), « Le peuple de Maurice Pottecher », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », p. 91-104.

CARON, Jean-Claude (1995), *La nation, l'état et la démocratie en France de 1789 à 1914*, Paris, Armand Colin.

CONSOLINI, Marco (2010), « Jacques Copeau et la "découverte" de la dimension populaire du théâtre », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », p. 151-166.

COPEAU, Jacques (1941), *Le théâtre populaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque du peuple ».

COPEAU, Jacques (1934), *Le spectacle de la vie morale des peuples*, actes de la IV^e convention de la Fondation Alessandro Volta des 8-14 octobre, Rome, s.é.

DENIZOT, Marion (2013), *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », vol. 47.

DENIZOT, Marion (2010a), « *Le quatorze juillet* de Romain Rolland : le son et la musique au service d'un projet de théâtre populaire », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre : le passé audible », Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), p. 47-52.

DENIZOT, Marion (2010b), « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire théâtral*, n° 45 (« Le Québec à Paris », Louis Patrick Leroux [dir.]), p. 137-151.

DENIZOT, Marion (2005), *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, Paris, La Documentation française.

FAIVRE-ZELLNER, Catherine (2006), *Firmin Gémier : héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire ».

GELLNER, Ernest (1989 [1983]), *Nations et nationalisme*, Paris, Payot.

GELLNER, Ernest (1987), *Culture, Identity and Politics*, Cambridge, Presses universitaires de Cambridge.

KRULIC, Brigitte (1999), *La nation : une idée moderne*, Paris, Ellipses.

MICHELET, Jules (1979 [1847]), « Préface de 1847 » à *Histoire de la révolution*, Paris, Robert Laffont, p. 31-38.

OZOUF, Mona (1989), *L'homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires ».

POTTECHER, Maurice (1899), *Le Théâtre du Peuple : renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Ollendorf.

RENAN, Ernest (1996 [1882]), *Qu'est-ce qu'une nation? et autres essais politiques*, Paris, Imprimerie nationale.

ROLLAND, Romain (2003 [1903]), *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le théâtre en question ».

ROLLAND, Romain (1972 [1935]), « Introduction » [octobre 1935] à *Compagnons de route*, Genève, Le Cercle du Bibliophile, p. 5-12.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995 [1758]), « Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, à Monsieur d'Alembert », dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), *Œuvres complètes : écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. 5, p. 114-125.

ROY, Claude (1968), *Jean Vilar*, Paris, Seghers.

SARRAZAC, Jean-Pierre et Philippe MARCEROU (1999), *Antoine : l'invention de la mise en scène (anthologie des textes d'André Antoine)*, Arles, Actes Sud, « Parcours de théâtre ».

STERNHELL, Zeev (1985), *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe.

THIESSE, Anne-Marie (2001), *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, « Histoire ».

VILAR, Jean (1986 [1946]), « Qui est le créateur : l'auteur ou le metteur en scène? », *Le théâtre, service public*, Armand Delcampe (éd.), Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre », p. 36-37.

VILAR, Jean (1960), « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, p. 1-18.

VILAR, Jean (1955), *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche.

VILAR, Jean (1951), *Mémoire du 20 novembre 1952 au 1^{er} septembre 1955*, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre ».

WEHLE, Philippa (1991 [1981]), *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».

WINOCK, Michel (1996), *La fièvre hexagonale : les grandes crises politiques (1871-1968)*, Paris, Calmann-Lévy, « Points histoire ».

Les Belles-Sœurs au présent : prolégomènes à l'étude d'un lieu de mémoire québécois

YVES JUBINVILLE
Université du Québec
à Montréal

Les chemins de la recherche sont jonchés de bonnes intentions et d'occasions ratées, mais aussi, quelquefois, d'intuitions porteuses. Dans un article paru en 2000 portant sur la recherche en histoire théâtrale au Québec, j'évoquais, en guise d'exemple de travaux à entreprendre, celui d'une étude qui traiterait des nombreux usages des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay depuis sa création scénique en 1968. Le terme d'usage, emprunté à la sociologie, référait alors aux multiples réactions suscitées par cette œuvre mais reflétant des perspectives différentes de celle, propre à l'analyse des grands textes de la dramaturgie, que présentent généralement les écrits de la critique journalistique et savante. Quelques années plus tard, un projet de recherche me ramène sur ce terrain. Dans la cadre d'une enquête sur la genèse des *Belles-Sœurs*¹, qui s'intéressait au processus de formation et de fabrication de sa valeur emblématique, j'étais invité à valider mon hypothèse initiale : voilà une œuvre en effet qui, au-delà de son statut de classique, revêt une signification qui excède la relation esthétique au texte et à son importance dans l'histoire littéraire et théâtrale québécoise.

Cette constatation s'appuie notamment sur la consultation des archives de Michel Tremblay réunies à Bibliothèque et Archives Canada où l'on trouve de nombreux documents relatifs aux *Belles-Sœurs*². Leur lecture a permis de découvrir, entre autres choses, la correspondance que l'auteur a entretenue au fil des ans avec des citoyens de tous âges et de toutes provenances,

1 Jubinville, 2006-2009, *De la fabrication à la formation d'un classique : édition critique et génétique des Belles-Sœurs de Michel Tremblay*. Ce projet, financé par le CRSH, a été développé à la suite d'une invitation faite par le comité scientifique de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (Presses de l'Université de Montréal).

2 *Fonds Michel-Tremblay* (1958-1986), LMS-0133, Bibliothèque et Archives Canada.

et qui révèle l'engouement que l'œuvre suscite depuis longtemps au sein des milieux scolaires de même que du côté du théâtre amateur. C'est là également que l'on prend connaissance de l'étendue du réseau de reconnaissance internationale où circule la pièce depuis trente ans et qui passe notamment par la traduction de la pièce, ses adaptations nombreuses et les références récurrentes de celle-ci dans les manuels d'introduction à la culture québécoise contemporaine produits à l'intention d'un lectorat étranger. La lecture des archives nous convainc, en définitive, qu'une autre histoire de ce texte pourrait bien être celle de ses multiples appropriations par des sujets et des communautés occupant, à divers titres, une position excentrée par rapport au champ culturel québécois dominant. On pense, cette fois, aux communautés culturelles non francophones³ du Québec où la pièce a trouvé ses ancrages grâce, là aussi, à la traduction, ouvrant ainsi l'analyse aux enjeux des transferts culturels (Simon, 2003). Et que dire des nombreuses productions régionales de la pièce qui, depuis la création montréalaise au Rideau Vert en 1968, font parfois oublier qu'elle est rarement montée dans les grands centres. Ces exemples suggèrent qu'une part du destin des *Belles-Sœurs* se serait jouée et continuerait de se jouer hors des circuits de la culture officielle⁴.

Une telle approche oblige à repenser le cadre d'analyse classique de l'histoire du théâtre pour aller à la rencontre des œuvres là où elles interviennent concrètement, soit à distance des foyers de production du discours culturel établi. Mais on aurait tort de penser que cela exclut d'emblée de l'analyse tous discours savants ou autres occupant l'espace de la domination culturelle. À la lecture du dossier critique réuni pour les fins d'une édition savante en préparation, on constate que les commentateurs professionnels de l'œuvre y ont vu eux-mêmes l'occasion d'un décentrement de leur position. Pour plusieurs d'entre eux, la pièce a été en effet l'occasion de parler d'*autre chose* et, ce faisant, d'envisager autrement leur énonciation. Parler de quoi au juste? De la langue; de la société québécoise en transformation; de conflits de générations et de classes; des femmes et de la domesticité. Le fait est que, dès les débuts, et pendant plus d'une décennie, la pièce a été l'objet de débats comme jamais une œuvre théâtrale n'en avait provoqué au Québec auparavant. C'est dire qu'à l'échelle de la réception critique comme du discours social, celle-ci s'est constituée en un véritable *lieu commun* permettant à différents

3 Une traduction en yiddish (Pierre Ancit et Morgentaler Goldie), aux fins d'une production de la pièce sous le titre *Di Shvegerius* au Centre Saydie Bronfman, a fait grand bruit en 1992 auprès de la communauté juive de Montréal. En 1999, le Théâtre du Nouveau Monde présentait, à son tour, une version italienne intitulée *Le Cognata* (mise en scène : Barbara Nativi) qui attira plusieurs spectateurs italo-québécois.

4 Plus de quarante ans après sa création, la pièce n'a donné lieu qu'à un nombre limité de productions professionnelles. Outre son créateur scénique, André Brassard, seuls trois metteurs en scène québécois (Denise Filliatrault, Serge Denoncourt, René Richard Cyr) ont, depuis les années 1990, proposé leur lecture de l'œuvre. Une distribution nombreuse (15 femmes) explique, mais en partie seulement, cette pudeur vis-à-vis de ce qui est considéré comme le grand classique de la dramaturgie québécoise contemporaine. En 2010, une version musicale (mise en scène par R. R. Cyr), créée au Théâtre d'Aujourd'hui, sur un livret de Daniel Bélanger, semble avoir inauguré un nouveau cycle d'interprétation qui confirme, à notre avis, l'hypothèse d'une œuvre qui s'inscrit désormais à l'enseigne du *patrimoine culturel québécois*.

acteurs sociaux de se mesurer à une réalité problématique. Y revenir aujourd'hui implique d'en saisir la portée emblématique (Lapointe, 2008) afin de comprendre comment, autour d'un espace symbolique partagé, peuvent s'exprimer des expériences contrastées d'une même situation historique.

UNE TRAVERSÉE DES DISCOURS : L'INVENTION DES *BELLES-SŒURS*

La question préalable à ce type d'investigation se formule ainsi : pourquoi *Les Belles-Sœurs* et pas un autre texte, une autre figure ou un autre événement? Entendue maintes fois dans une salle de classe ou en famille, elle s'accompagne fréquemment d'un soupir d'impatience qui traduit l'étonnement devant la grandeur du monument érigé à la gloire de cette œuvre aux allures si modestes. Pour les plus incrédules, celle-ci échoue nécessairement à combler les attentes suscitées, à s'élever à la hauteur de sa réputation, bref à soutenir la lumière que projette son aura de classique. Est-ce à dire qu'il y aurait erreur sur la marchandise? C'est peut-être surtout que la valeur d'un classique repose en partie sur un malentendu. S'il est vrai que le cercle des lecteurs de la pièce de Tremblay continue de s'élargir, confirmant de la sorte son statut de référence, ce n'est jamais que pour ceux et celles qui ne l'ont pas lue que l'image de l'œuvre tend à vouloir se fixer. Pour ces derniers, le texte existe à travers ses représentations et ses médiations sociales qui contribuent à l'enfermer dans le moule d'un récit interprétatif commun. Pour les autres, on parlera plutôt, comme les marxistes, de valeur d'usage. Cela signifie que l'œuvre, indépendamment de ses qualités propres et du prix qu'elle acquiert sur le marché, n'est bonne (et n'a de sens) qu'à la condition de répondre à une finalité, étant entendu que celle-ci est appelée à changer en fonction de chaque usager.

Ce détour par la notion d'usage vient rappeler l'importance que revêtent les multiples façons d'actualiser et de s'appropriier les œuvres. Est-il nécessaire d'ajouter que, dans cette perspective, une attention toute particulière doit être portée à ceux-là mêmes qui donnent le ton à ces actualisations? On revient ici aux simples lecteurs et spectateurs, aux écoliers, critiques et spécialistes du théâtre, enfin, aux historiens et rédacteurs de manuels scolaires. Autant d'individus qui parlent en leur nom propre ou au nom d'une institution pour orienter le sens et la valeur des choses. Mais à ceux-là s'ajouteraient aussi les praticiens du théâtre pour qui *Les Belles-Sœurs* a permis de concevoir et de faire autrement leur métier : jouer, mettre en scène, écrire pour le théâtre. Et que dire de l'auteur lui-même qui n'a cessé d'interpréter cet événement dans sa trajectoire d'écrivain. Davantage qu'une source d'inspiration qui aura donné naissance à un vaste cycle d'écriture déployé sur plus de vingt ans (Cambron, 2003 [1993]),

on sait que la pièce a aussi servi de prétexte, sinon d'argument, à l'élaboration d'une *fiction génétique* qui raconte les origines de la vocation de l'auteur et qui, aujourd'hui, imprègne le récit de son interprétation⁵.

Ce dernier phénomène s'observe à même la place qu'occupe l'épisode des *Belles-Sœurs* dans l'œuvre romanesque récente de l'auteur qui ne fait d'ailleurs pas mystère des ressorts biographiques qui l'animent. Dans *Le cahier bleu*, deuxième volet d'une trilogie, paru en 2005, Michel Tremblay raconte la petite histoire de l'année 1968, soit l'avant et l'après des *Belles-Sœurs*, à travers le récit d'une jeune serveuse issue des milieux populaires qui découvre, au lendemain des festivités entourant l'Exposition universelle de Montréal, qu'elle arrive à un point tournant de sa vie. Personnage miroir de l'écrivain, comme il s'en trouve ailleurs dans l'œuvre, Céline possède cette qualité romanesque qui lui permet d'épouser les sinuosités de son temps, de répandre, tout en le humanisant, l'air de l'année 68. Dans le journal où elle note réflexions et anecdotes de la vie intime se devine le projet d'un auteur revenant, pour ainsi dire, sur les lieux de son « crime » dans le but de capturer l'essence de l'époque qui l'a vu naître et, par la même occasion, de jeter un éclairage sur le lien étroit qui unit son identité à celle-ci. L'auteur se fait-il historien? La réponse est oui, à condition de comprendre que, dans l'écart qu'autorise la fiction, Tremblay ne cherche pas tant, dans *Le cahier bleu*, à représenter le passé réel qu'à mettre en scène sa propre mémoire. La distinction est importante. Tout se passe comme si, à travers le récit de Céline, lequel gravite autour de l'épisode des *Belles-Sœurs* comme pour en saisir le moment d'apparition, l'écrivain mesurait la distance (qui est aussi silence) séparant hier et aujourd'hui; distance dans laquelle se trouve le sens que revêt à ses yeux l'expérience du passé.

Cette posture créatrice, en particulier dans la part qu'elle accorde à l'invention, rejoint les ambitions de l'enquête généalogique qui est la nôtre. Parler d'usages des œuvres signifie s'engager à suivre les méandres de la mémoire culturelle, celle qui refait sans cesse le chemin entre passé et présent en s'attardant à des figures et à des objets caractérisés par ce qu'il faut appeler une certaine *capillarité sémantique*. On serait tenté d'attribuer cette qualité à tous les classiques dont il suffirait alors, pour en comprendre la valeur, de dresser l'inventaire des discours qui ont servi à leur consécration (Melançon, 2004). Le fait est qu'il s'agit peut-être ici, rappelons-le, d'autre chose que d'un classique. Au-delà de l'objet littéraire et dramatique, *Les Belles-Sœurs* représentent une réalité infiniment plus dense qui appelle une analyse du phénomène dans sa globalité. À la fois texte de théâtre, événement scénique, culturel et politique, fait social et fait de langage, la pièce de Tremblay, considérée sous l'angle des échos qu'elle produit dans la trame des événements et des discours qui font la société québécoise, correspond parfaitement à la définition du « lieu de mémoire ».

5 La publication, en 2001, de *Pièces à conviction* (Leméac), livre d'entretiens avec Luc Boulanger, donne la mesure du récit construit par Michel Tremblay sur son œuvre et la part biographique qu'elle sous-tend. Une lecture assidue de la réception médiatique et critique de l'œuvre permet de voir combien celle-ci répercute la vision de l'auteur en reprenant ses schèmes interprétatifs.

LES CHEMINS CROISÉS DE LA MÉMOIRE

Cette notion a fait fortune dans les années 1980 avec la publication de l'ouvrage collectif dirigé par l'historien Pierre Nora qui cherchait à repenser la matière et les manières de l'histoire de France. Le lieu de mémoire est apparu alors comme un instrument conceptuel (heuristique) au service d'une conscience historique et d'une discipline scientifique mises en crise par l'avènement de la société postindustrielle. Cette dernière aurait notamment mis fin à ce que l'historien appelle la « société-mémoire » qui a perduré en France jusqu'au milieu du XX^e siècle et, au Québec, jusqu'à l'aube des années 1960. Sous l'effet conjugué de la mondialisation et de la médiatisation, mais aussi de la démocratisation et de la consommation, cette période a été celle d'une « décolonisation intérieure », créant une séparation entre le présent et le passé en expulsant la mémoire du giron des pratiques collectives. Nora explique cette rupture en observant que la vie de la communauté nationale française était, autrefois, rythmée par une succession de rites (civils, religieux, politiques) qui enracinaient la mémoire dans le quotidien. En rompant avec ce cadre, la société d'après-guerre aurait accompli deux choses : transformer le passé en un objet de savoir sur elle-même⁶ et fabriquer les lieux dans lesquels la mémoire déracinée allait pouvoir s'incarner. Cette évolution se résume dans une formule saisissante : « Il y a des lieux de mémoire, écrit Nora, parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire ». Ou encore celle-ci : « Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux » (Nora, 1997 [1984] : vol. 1, 24).

La désignation des *Belles-Sœurs* comme lieu de mémoire rappelle à quel point son destin appartient à une conscience du temps qui, en définitive, accorde préséance au présent. Suivant cette logique, seuls survivent dans la mémoire les réalités ou phénomènes qui trouvent une forme contemporaine, qui se réincarnent au moyen de discours et de pratiques visant leur réactualisation⁷. Inutile de dire que, pour qui s'intéresse au théâtre, cette conception de l'histoire trouve des résonances multiples. Depuis l'invention de la mise en scène moderne, il est largement acquis qu'il ne saurait y avoir de répertoire sans l'épreuve renouvelée de la scène. Mais l'analogie avec les modes d'effectuation du lieu de mémoire tient ici surtout au fait que la réalisation scénique des textes du passé relève d'un travail d'interprétation et de re-création. À l'opposé de l'historien classique qui cherche à faire du passé un objet de connaissance, en tout respect des normes de sa discipline, l'historien des lieux de mémoire, comme le créateur, expose sa vision du passé dans des formes qui font appel à la sensibilité et à l'expérience vécue; formes qui, au lieu de prescrire un seul usage du réel et de lui assigner un sens, épousent son mouvement imprévisible pour en restituer ce que Nora appelle un *vibrato* (Nora, 1997 [1984] : vol. 1, 35).

6 Moment incarné par le projet historiographique de l'École des Annales fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch.

7 La pensée du lieu de mémoire est corrélative, historiquement, de ce que Nora lui-même a désigné, pour s'en inquiéter, comme une « ère de la commémoration » à laquelle il consacre d'ailleurs la conclusion de son ouvrage.

C'est dire le caractère hétérogène du lieu de mémoire qui pose un défi de taille à l'analyse historique. En ce qui concerne la pièce de Tremblay, on a affaire, disait-on, à la fois à une œuvre, un événement et un fait de société. Ainsi, sa valeur serait-elle fondée sur sa capacité à traverser les frontières séparant, dans le monde social, différentes sphères d'activités (culture populaire, médias, culture savante, espace politique). À tout prendre, *Les Belles-Sœurs* n'appartiendraient donc à personne... ou à l'inverse seraient la propriété de ceux qui, à un moment ou l'autre, voudront bien s'en réclamer. En parcourant la diversité des textes, des écrits, des paroles, des représentations qui évoquent la pièce depuis près de cinquante ans, on constate en effet que la question de sa vérité historique ne se pose pas, sinon à l'échelle de la place que l'œuvre occupe dans le récit global de chaque énonciateur ainsi que dans les rapports que ceux-ci parviennent à tisser entre eux : « Ce qui fait le lieu de mémoire, dit l'historien François Hartog, c'est enfin qu'il est un carrefour où se croisent différents chemins de mémoire. Si bien que seuls sont encore vivants les lieux repris, revisités, remodelés, réagencés » (Hartog, 2003 : 140).

LA « GÉNÉRATION *BELLES-SŒURS* »

Cette brève généalogie du lieu de mémoire s'est imposée pour mettre en perspective le moment historique de son apparition dans le discours historiographique. L'intérêt d'aborder *Les Belles-Sœurs* sous cet angle résiderait ainsi dans la possibilité de situer l'œuvre dans ce courant qui enregistre la transformation d'un régime d'historicité moderne, centré sur l'avenir, en un régime nouveau que Hartog qualifie de *présentisme*, articulé autour de la contemporanéité. Le fait de parler de transformation évite d'avoir à trancher sur la date précise du basculement d'un paradigme temporel à l'autre. Il est vrai qu'au Québec, la chute du Mur de Berlin (9 novembre 1989), évoqué comme date charnière par Pierre Nora, n'a pas, comme sur le Vieux Continent, la même valeur symbolique. Reste que nombreux sont ceux qui perçoivent dans les années 1980 un tournant majeur à l'origine d'une nouvelle sensibilité historique en Occident. L'on invoque souvent, dans cet esprit, l'impression d'une accélération de l'histoire et son apparent émiettement, perceptible en Amérique comme en Europe. En témoigneraient, au Québec, les inflexions du grand récit national dont les accents eschatologiques se perdent dans le « murmure marchand⁸ » (Godbout, 1989) de la période postréférendaire (1980-1990). Mon hypothèse est toutefois que ce changement de régime s'est effectué sur une plus longue durée. À cet égard, les années 1960 constitueraient un moment clé, au Québec plus qu'ailleurs, car tout se passe comme si, dans le court moment que dure la Révolution tranquille, la société québécoise s'était vu confier la tâche difficile de démêler l'écheveau du temps qui l'enchaînait à la fois au passé (« notre maître

le passé », disait Lionel Groulx⁹) et au futur (l'idéologie du rattrapage¹⁰ comme liturgie moderne) dans un geste postulant, non sans jubilation, la suprématie du présent qu'inaugure l'événement par excellence de cette période : l'Exposition universelle de 1967.

De tout cela, et des paradoxes que l'analyse ne manquerait pas de mettre au jour, *Les Belles-Sœurs* apparaissent aujourd'hui comme un autre témoin privilégié. Il suffit d'observer l'organisation formelle et le nœud de l'action de la pièce pour comprendre que sa composition répond déjà à une logique d'enchevêtrement des temporalités. Mais il en va de même, pourrait-on dire, au chapitre de son accueil critique dont les tendances reflètent différents horizons de lecture qui sont autant de conceptions de l'histoire du Québec que de façons de se représenter son devenir¹¹. C'est dire qu'en plus d'avoir valeur de témoignage, la pièce de Tremblay a peut-être été aussi l'un des instruments de cette transformation. Cette hypothèse renvoie à l'idée selon laquelle on serait en présence d'un mythe dans le sens cette fois où l'entend l'historien Gérard Bouchard. Pour ce dernier, qui s'intéresse à l'imaginaire collectif québécois, le mythe est un ensemble de « procédés, [de] stratégies ou [de] subterfuges que met en œuvre la raison pour subvertir, réorganiser, surmonter, aménager d'une façon ou d'une autre le contradictoire » (Bouchard, 2004 : 11). Parmi ces procédés, il y a évidemment les idéologies. On pense en particulier au nationalisme québécois dont les mutations font voir sa capacité d'ajustement à différents contextes. Mais on pourrait aussi parler des figures autour desquelles s'édifie l'imaginaire national, à l'exemple du hockeyeur Maurice Richard dont Benoît Melançon (2008) a bien montré, à travers la multiplicité de ses représentations collectives (films, peinture, timbres, publicité, langage, etc.), les métamorphoses étonnantes.

La perspective de l'étude envisagée invite à considérer les œuvres de fiction au même titre. Traiter *Les Belles-Sœurs* comme s'il s'agissait d'un mythe, c'est voir cette fois la faculté qu'ont certaines d'entre elles d'apporter des solutions imaginaires aux contradictions du réel. Or, dans ce cas précis, on observe que les solutions ne se trouvent pas que dans le texte mais appartiennent aussi aux commentateurs et autres usagers engagés à forger son mythe. Parler de l'œuvre des *Belles-Sœurs* reviendrait ainsi à prendre en compte un large échantillon de la production discursive d'une époque dont la cohérence se trouverait dans l'objet auquel elle renvoie comme dans les conflits autour desquels s'est construite sa valeur référentielle. Et là

9 Titre de l'œuvre maîtresse de l'historien Lionel Groulx, chef de file de l'école nationaliste, qui trouve encore des échos dans une pensée sociale conservatrice au tournant des années 1960.

10 Cette expression, épinglée par l'historien Marcel Rioux dans un article intitulé « Sur l'évolution des idéologies au Québec » (1968), désigne l'épisode de modernisation accélérée que traverse le Québec dès la fin de la guerre et qui pave la voie au remodelage de l'État québécois sur le modèle de l'État canadien.

11 À cet égard, il faut ajouter qu'au-delà de la période cruciale des années 1970, où la critique construit le récit d'une œuvre en osmose avec l'évolution historique du Québec (voir Bélair, 1973), *Les Belles-Sœurs* continuent d'offrir un miroir dans lequel le discours social trouve sans cesse à se renouveler. On pense aux *topoi* de l'américanité, du dépaysement et de la migration qui épousent, dans les années 1980 et 1990, les nombreux « voyages » (Mailhot, 2000) de la pièce de Tremblay à l'étranger.

encore, la notion d'époque, employée dans ce contexte, doit être maniée avec précaution du fait qu'elle produit un effet de généralisation dans l'analyse du phénomène. Certains y préféreront celle de génération. Il est vrai que s'il fallait identifier le personnage principal de cette épopée, ce serait assurément celui que l'essayiste François Ricard a déjà qualifié de « génération lyrique » (Ricard : 2002 [1992])¹². Les faits sont à cet égard incontestables : apparue au temps de la jeunesse triomphante du *baby-boom*, l'œuvre de Michel Tremblay a grandi, prospéré et vieilli avec cette génération. Au point que l'on est en droit de se demander si, bientôt arrivée à la fin du cycle des âges, celle-ci ne risque pas de disparaître avec celle-là. L'hypothèse n'aurait rien d'incongru, à condition d'ajouter que l'histoire présente d'autres cas où pareil destin aura scellé le sort d'une œuvre théâtrale. Dans ce domaine, la pérennité apparaît plutôt comme l'exception... Or, l'enjeu principal est ailleurs. Ces observations ramènent à l'avant-plan l'idée selon laquelle la pièce, grâce notamment aux débats et discussions qu'elle a suscités, possédait alors un véritable pouvoir heuristique. Qui a vécu la période de sa création peut attester combien, en effet, l'événement a eu partie liée avec l'entreprise de questionnement qui animait la société québécoise (Ricard, 2002 [1992] : 197 et suivantes). On ne s'étonnera guère que la jeunesse se soit emparée de ce pouvoir dans le même mouvement où elle trouvait dans *Les Belles-Sœurs* un repère pour guider ses pas dans un monde qui, pour parler comme Hamlet, semblait être « sorti de ses gonds ».

Le principe générationnel réside au cœur du concept de lieu de mémoire. Il n'y a pas de génération, explique Nora, sans identification à un événement, à une figure ou à un symbole, et l'on ajoutera, à une œuvre qui vient cristalliser momentanément, mais pour être sans cesse réactualisée par la suite, sa volonté d'exister (Nora, 1997 [1984] : vol. 2, 2999 et suivantes). Au Québec, en 1968, on serait tenté de dire qu'une certaine jeunesse a su trouver dans *Les Belles-Sœurs* davantage qu'un argument à ses revendications : elle y a vu le moyen de se mettre au monde et de se mettre en scène. Serait mis en cause ici davantage que le *happening* culturel qui mobilisa, dans le champ théâtral comme dans sa périphérie, des centaines, voire des milliers d'individus. La pièce, dans sa facture même – on pense à son dispositif énonciatif qui fait alterner le monologue et le chœur –, expose ce que Michel de Certeau (1994) a appelé, à propos de Mai 68, la « prise de parole » par laquelle un groupe définit son mode d'inscription et d'intervention dans l'univers social. Mais plus encore, au-delà de l'œuvre-événement, c'est dans la durée que la génération établit son ou ses lieux de mémoire. On comprend, par là, que le pouvoir de référentialité qui lui est attribué n'a pu se constituer qu'à partir d'un réseau d'associations symboliques que la mémoire collective a depuis incorporé dans ses institutions (au premier chef le langage) et qu'elle travaille sans cesse à remodeler, à réévaluer à la lumière d'une réalité en constante mutation.

12 La polémique a été vive à la suite de la parution de cet ouvrage dans les cercles intellectuels comme dans les médias du Québec. En dépit du ton gouaillier de son ouvrage, l'auteur apporte une contribution significative à l'interprétation historique de ce phénomène. Pour un aperçu de la question dans le contexte français, voir Sirinelli, 2003.

FIN D'UN ROMAN FAMILIAL

Voilà qui explique pourquoi la pièce *Les Belles-Sœurs* apparaît à la fois semblable et différente d'elle-même quand on suit sa trajectoire dans le temps. En projetant dans un objet la conscience qu'elle a d'elle-même et de son rôle historique, une génération trouve dans le lieu de mémoire une forme qui épouse le récit de sa propre évolution. Cette plasticité rend du reste possible un autre phénomène qu'observait Ricard dans son ouvrage polémique sur les premiers-nés du *baby-boom*. Grâce à sa position dominante dans l'échelle des âges et à son poids démographique, la génération de 68 a su imposer sa vision du monde. C'est dire que s'est produite une intériorisation, par des membres issus de la société entière, de son identification à cette période et, par effet d'osmose, à l'événement de la pièce dont on ne doute pas qu'il ait pu avoir un effet déterminant dans le processus de sa consécration. En forçant le trait, on serait tenté de parler ainsi d'une « génération *Belles-Sœurs* ». La formule ne désignerait pas un groupe défini par le seul paramètre de la naissance, mais plutôt une entité fondée sur la capacité des sujets (d'âges variables) à former une communauté élective. On pense ici tout particulièrement au milieu théâtral québécois pour qui l'œuvre de Tremblay a constitué indéniablement un moment charnière; mais plus encore, qui aura produit autour de cet événement une série d'actions qui ont eu pour effet d'orienter son devenir.

Est-il besoin d'ajouter que la référence à la communauté d'expérience et à la solidarité générationnelle sont des motifs récurrents dans le discours culturel des années 1960 et 1970. Ce thème se conjugue du reste à celui de la « famille », entendue comme modèle d'appartenance sociale, pour désigner un milieu cimenté par les liens que tisse une activité comme le théâtre. On ne s'étonnera pas, dans les circonstances, d'apprendre que la pièce de Tremblay ait pu alors servir de cri de ralliement et qu'elle éveille aujourd'hui, chez certains, la nostalgie d'un même désir de cohésion et de reconnaissance¹³. Le fait est que la vérité de cette analogie, si l'on se réfère à la matière fictionnelle du cycle des *Belles-Sœurs*, pourrait bien se trouver dans la possibilité d'y percevoir les conflits qui traversent les deux histoires, celle du théâtre et celle de la société québécoise. Lieu de mémoire ou mythe? Époque ou génération? Quelle que soit, en définitive, la méthode employée, l'intérêt d'analyser *Les Belles-Sœurs* à travers cette loupe sociohistorique serait d'en arriver à suivre le trajet que dessine le récit social de la pièce afin de voir comment celui-ci a pu se greffer à divers imaginaires collectifs. À cet égard, on soumettra l'hypothèse que dans ce processus complexe qui a permis l'imbrication des narrations nationales et culturelles a pu se mettre en place une sorte de roman familial dont il faut peut-être se demander, à la lumière des mutations actuelles de l'institution théâtrale¹⁴, s'il ne tire pas à sa fin.

13 Je renvoie le lecteur à un article (Jubinville, 2007) paru dans la revue *L'Annuaire du Québec* où j'explique que *Les Belles-Sœurs* constituent le fondement d'une vision du théâtre comme occupant une place centrale dans la cité.

14 Depuis les Seconds états généraux sur le théâtre professionnel en 2007, qui ont précédé d'un an le quarantième anniversaire de la création des *Belles-Sœurs*, le milieu théâtral québécois est confronté à la difficile question de la succession au sein des organismes théâtraux créés, pour un bon nombre d'entre eux, dans la foulée des bouleversements provoqués par l'arrivée de Tremblay. Cette réflexion s'accomplit en même temps que l'évaluation de l'héritage laissé par la génération des « fondateurs » du théâtre québécois. À court et moyen terme, c'est le modèle mis en place durant cette période qui pourrait bien être remis en cause.

- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, « Dossiers ».
- BOUCHARD, Gérard (2004), *La pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard (2003), *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*, Québec, Nota bene/Cefan.
- BOULANGER, Luc (2001), *Pièces à conviction : entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac.
- CAMBRON, Micheline (2003 [1993]), « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-Sœurs* », dans Pierre Lavoie et Gilbert David (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Éditions Jeu/Lansman, vol. 1, p. 243-257.
- CERTEAU, Michel de (1994), *La prise de parole et autres écrits politiques*, Luce Giard (éd.), Paris, Seuil.
- Fonds Michel-Tremblay* (1958-1986), LMS-0133, Bibliothèque et Archives Canada.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- JUBINVILLE, Yves (2007), « Une aura d'éternité : première représentation des *Belles-Sœurs* », dans Myriam Fahmy et Michel Venne (dir.), *L'Annuaire du Québec*, Montréal, Fides, p. 245-251.
- JUBINVILLE, Yves (2000), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec (1975-1995) », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », vol. 10, p. 37-54.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2008), *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises ».
- MAILHOT, Laurent (2000), « Les voyageements du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (« Circulations du théâtre québécois : reflets changeants », Gilbert David et Dominique Lafon [dir.]), p. 16-30.
- MELANÇON, Benoît (2008), *Les yeux de Maurice Richard : une histoire culturelle*, Montréal, Fides.
- MELANÇON, Robert (2004), *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Fides.
- NORA, Pierre (dir.) (1997 [1984]), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », 3 vol.
- RICARD, François (2002 [1992]), *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal.
- RIOUX, Marcel (1968), « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 1, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, p. 95-124.
- SIMON, Sherry (2003), « Circuits urbains : Montréal et la traduction du Yiddish », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 67-76.
- SIRINELLI, Jean-François (2003), *Les Baby-Boomers : une génération (1945-1969)*, Montréal, Hachette, « Pluriel ».
- TREMBLAY, Michel (2007 [1972]), *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud.
- TREMBLAY, Michel (2005), *Le cahier bleu : les cahiers de Céline 3*, Montréal, Leméac; Arles; Actes Sud.



L'ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

Jeux et enjeux
du classement

L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire?

FRÉDÉRIC MAURIN

Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Il n'est jamais question que de vie et de mort. Gage de pérennité, le répertoire s'érige contre le présent et la disparition. Il se joue du temps, sauve de l'oubli, conjure la hantise de la perte. C'est un vivier, un vivier *a priori* réfractaire aux spectacles pourtant dits vivants qui se consomment dans l'instant. Mais parmi ces spectacles, il en est cependant qui se perpétuent dans une vitalité renouvelée et perdurent avec une singulière longévité.

C'est ainsi qu'à la Place des Arts de Montréal, du 7 au 11 mai 2008, soixante et un ans après la création, a été présenté *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni dans la mise en scène légendaire de Giorgio Strehler – ou plus exactement, comme l'indique le programme, dans la « remise en scène [de] Ferruccio Soleri avec la collaboration de Stefano de Luca ». Éloquence de cette précision : ce n'est plus seulement la pièce de Goldoni qui est mise en scène, mais la mise en scène de Strehler qui est remise en jeu, remontée, reprise, comme si elle était elle-même la matrice du spectacle qu'on a pu voir, comme si elle pouvait aller jusqu'à éclipser le matériau premier qu'est la pièce de Goldoni. Non pourtant que d'autres n'aient mis en scène *Arlequin*, mais le spectacle de Strehler est devenu, sinon la mise en scène canonique de l'œuvre (au sens où l'on parlerait de l'établissement définitif d'un texte), du moins une mise en scène de référence, un peu comme Lawrence Olivier a servi d'étalon à nombre de Hamlet et Madeleine Renaud à autant de Winnie.

Cependant, le spectacle de 1947 ne saurait constituer, au sens strict, une référence seule et unique, car Strehler a signé une dizaine de versions différentes d'*Arlequin* après la création, chacune revitalisant la précédente et reflétant l'évolution de ses interrogations artistiques¹. Dans le programme du 50^e anniversaire du Piccolo, en 1997, il écrivait en effet :

Pourquoi *Arlequin*? Encore? Mais oui : encore et toujours, comme il a toujours été. C'est un « autre » *Arlequin* qui renaît des cendres du précédent, à son tour, comme toujours. Est-il juste de recréer un autre et nouvel *Arlequin* de Goldoni, alors qu'il y en a eu déjà au moins dix, tous identiques et tous profondément différents? [...] L'*Arlequin* est un fait extraordinaire, unique dans l'histoire du théâtre mondial. Ce spectacle nous a accompagnés toute la vie, en se renouvelant à chaque fois, année après année [...]. Peut-être aurait-on pu écrire un grand livre sur cette histoire : celle d'un seul spectacle, répété (mais non recopié) presque à l'infini (Strehler, 1998).

S'il a accompagné Strehler « toute [s]a vie », ce spectacle « unique » et « répété [...] presque à l'infini », phare et phénix à la fois, a aussi – fait remarquable – été présenté après sa mort survenue le 25 décembre 1997. La dernière version que lui-même en a proposée, l'ultime « répétition » qu'il a signée s'est donnée en mars 1998 au Théâtre de l'Odéon à Paris, déjà à titre posthume. Sans être plus définitive que les autres, elle a par la suite circulé, été jouée ailleurs dans le monde, puis peu à peu « remise en scène », comme à Montréal, à mesure que s'éloignait le souvenir de Strehler et qu'il n'en restait plus qu'un fantôme demandant à être doublé ou incarné par autrui. Ce fantôme tenait en lisières, mais l'écueil du « recopiage » n'en demandait pas moins à être contourné. Ferruccio Soleri s'est prêté au jeu, lui qui conservait en outre la mémoire de tant de versions pour avoir été le second interprète du personnage principal après que Marcello Moretti l'eut joué pendant quelque vingt ans. Quand bien même *Arlequin* ne lui survivrait pas à lui, il importe surtout qu'il ait survécu à son créateur, un peu comme une pièce de théâtre survit à son auteur. Cela aussi est « extraordinaire », car cette survivance, ainsi que ces variations « presque à l'infini » à partir d'une origine commune, cette dialectique du même et de l'autre, de la forme et de ses métamorphoses – si ténues et subtiles soient-elles – recoupent bien des caractéristiques propres aux œuvres dont on dit qu'elles appartiennent au répertoire. Par suite, il est permis de s'interroger : se pourrait-il que le répertoire désigne non seulement un ensemble d'œuvres écrites, mais un corpus scénique reproduit, décliné, modulé, qui soit à lui-même son invariant et la possibilité de sa mise en variations? Le cas échéant, le répertoire ne se limiterait pas à ce qui reste à jamais fixé sur le papier, mais il s'étendrait aussi à ce qui s'élabore sur le plateau et qui, d'ordinaire, relève du furtif ou de l'impermanent. En d'autres termes, et au risque de forcer le trait, jusqu'où peut-on dire qu'un spectacle, à l'image d'une pièce du répertoire dramatique qui s'émancipe de son auteur, peut échapper à son metteur en scène et s'autonomiser, se recréer, « se voue[r] à la pure passivité de l'être », selon les termes que Maurice Blanchot réserve à l'écriture (Blanchot, 1985 [1955] : 17)?

1 Voir Hamon-Siréjols, 2008 : 310-311. La communication dont le présent texte est issu a précédé la parution de cet article, mais nous nous permettons *a posteriori* d'entrer en dialogue avec lui et de lui emprunter quelques exemples.

LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE FACE AU RÉPERTOIRE DU THÉÂTRE

Pour être exemplaire, le cas d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* n'est pourtant pas aussi « unique dans l'histoire du théâtre mondial » que le prétend Strehler. Il suffit de songer, dans un autre registre, à deux spectacles entrés dans le livre Guinness des records théâtraux pour leur longévité : *La cantatrice chauve* se joue sans interruption depuis 1957 au Théâtre de la Huchette à Paris, dans la mise en scène originale de Nicolas Bataille créée en 1950, et *La souris* d'Agatha Christie (*The Mousetrap*) a allègrement franchi, au Saint Martin's Theatre de Londres, les 25 000 représentations depuis sa création le 25 novembre 1952. Cette longévité tient au succès, à un succès sans doute plus commercial ou « touristique » que franchement artistique. Mais s'il peut ainsi lui arriver de surgir comme par surprise, la longévité est également institutionnelle : elle est programmée dans ces théâtres justement dits de répertoire qui pratiquent l'alternance. À côté de « l'entrée au répertoire » qualifiant une pièce ou un auteur à la Comédie-Française, par exemple, des spectacles restent à l'affiche des années durant, et au Deutsches Theater sont ainsi distingués les créations (*Premieren*) et ce qu'on pourrait nommer « le fonds » (*Repertoire*). Reste cependant que la Comédie-Française fait figure d'exception en France, alors que le Deutsches Theater, situé dans l'ex-RDA, épouse quant à lui un fonctionnement et un mode de production propres au théâtre germanique – de Berlin à Munich et de Hambourg à Vienne – tels qu'ils caractérisent aussi le théâtre russe. On se souvient qu'au Théâtre d'art de Moscou, les pièces de Tchekhov ont connu une longue vie scénique dans la forme que leur avait donnée Stanislavski : de leur création à la mort de celui-ci en 1938, ce sont ces mises en scène, et non pas seulement les pièces de Tchekhov, qui sont entrées et restées au répertoire : *Uncle Vania* s'est donné 316 fois; *Les trois sœurs*, 299 fois; et *La cerisaie*, 757 fois². Voire : ces mises en scène sont restées à l'affiche après la mort de Stanislavski, tout comme celle de *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, créée en 1908 et encore jouée dans les années 1950. Entretemps, les distributions avaient changé et ces changements, si minimes qu'ils aient été, avaient sans nul doute imprimé leur marque aux spectacles; mais il n'en reste pas moins que les spectacles se sont perpétués. Les hommes sont passés, eux sont restés. Leur connaissance tient de l'expérience vécue dans la succession, et non pas seulement de la rumeur ou de cette mémoire que l'on dit collective.

Avec semblables durées d'exploitation, les théâtres de répertoire ne sont pas sans encourir le risque du ronron ou le reproche de la muséification. Ils conservent et montrent en effet « leurs » spectacles comme un musée expose les œuvres qu'il a trouvées et acquises – et « trouver », *reperire* en latin, n'est autre que l'origine étymologique du terme « répertoire ». Ils obéissent à une logique patrimoniale qui instaure en *biens* des formes non pas matérielles mais immatérielles, à l'instar de coutumes ou de pratiques culturelles. Pour autant, ce ne sont pas des « théâtres Grévin » : d'une part, leur répertoire de spectacles change au fur et à mesure que certains quittent

2 Voir Amiard-Chevrel, 1979 : 324.

l'affiche et sont remplacés par d'autres – le théâtre de répertoire se distinguant ainsi du répertoire de théâtre par un régime de la fluctuation plutôt que de l'accumulation; et d'autre part, ils n'échappent pas au temps, à ses avantages lorsqu'un spectacle s'offre à différentes générations, à ses ravages lorsqu'il est victime de l'érosion et subit peu à peu une forme de dégradation (tout comme certaines œuvres muséales d'ailleurs). Alors ne reste que l'esprit; la lettre s'est évaporée. Le public doit troquer la proie pour l'ombre, et l'artiste ravalier son amertume.

À la scène, le répertoire n'a rien de sédimentaire ni a *fortiori* d'immuable. La temporalité qu'il met en jeu tient du processus autant que de la préservation. Il peut se donner pour une vitrine du passé, une vitrine lustrée derrière laquelle le « conservatoire » de la mémoire s'anime en « laboratoire » du présent, selon les deux termes que Vitez appliquait conjointement à la langue pour définir son rapport aux classiques; mais il peut aussi être menacé d'usure lorsque l'exorcisme de la disparition le cède à un phénomène de déperdition. Ainsi Strehler évoquait-il, peu avant sa mort, sa mise en scène des *Noces de Figaro*, sans cesse jouée depuis la création en 1973 :

Ce spectacle continue à être monté sans moi, avec des chanteurs qui répètent à peine, à l'Opéra de Paris ou à la Scala. Je n'y peux rien, ce sont les règles des reprises à l'opéra. [...] Je suis sûr que si j'entrais dans la salle pendant une de ces représentations, je ne reconnaîtrais que très peu de choses de mon travail; aussi, quand je rencontre, lors de voyages, des chanteurs que je ne connais pas et qui me disent avoir été ou qu'ils vont être la Comtesse ou Figaro dans ma mise en scène des *Noces*, je ressens un grand désarroi (Tanant et Strehler, 2007 : 97).

À la joie et à l'allégresse affichées pour la « récréation » d'*Arlequin, valet de deux maîtres* succède une résignation profondément dépitée. Le nom de l'artiste apposé sur le programme des *Noces*, y compris après sa mort (à la Scala, en octobre 2008, il n'en figure aucun autre que celui de Strehler...), risque de ne plus correspondre à sa signature. Le spectacle s'est à ce point émancipé de lui qu'il s'en trouve dépossédé et qu'il le revoit, au mieux, en étranger.

Cette acception étendue du répertoire connaît de grandes disparités culturelles et géographiques : assez peu répandue en Occident, sauf en Allemagne ou dans les théâtres privés pour des raisons financières (« on ne change pas un spectacle qui gagne », pourrait-on scander), elle est davantage ancrée dans les mœurs en Russie ou dans les pays de l'ex-bloc soviétique, ainsi qu'en Asie. Comme on le dirait d'un conservateur de musée face aux fleurons de sa collection, le metteur en scène Lev Dodine « entretient » jalousement son répertoire et peut ainsi présenter, en novembre et décembre 2009 à la MC93 Bobigny, sept spectacles parmi ceux qu'il a créés ces 25 dernières années³. Et l'on sait que dans le théâtre traditionnel japonais, les pièces de

3 « L'événement » porte d'ailleurs pour titre *25 ans du répertoire de Lev Dodine*; les spectacles présentés sont *Frères et sœurs* d'après Fedor Abramov (7-8 novembre), *Les étoiles dans le ciel de l'aube* d'Alexandre Galine (9-10 novembre), *Les démons* d'après Dostoïevski (14-15 novembre), *La pièce sans nom (Platonov)* de Tchekhov (20-21 novembre), *Tchevengour* d'après Andreï Platonov (25-26 novembre), *Vie et destin* de Valeri Grossman (30 novembre-1^{er} décembre), *Oncle Vanja* de Tchekhov (3-6 décembre). À la même époque (7 novembre-1^{er} décembre), Lev Dodine reprend aussi sa mise en scène de *Salomé*, de Richard Strauss, à l'Opéra de Paris.

nô ou de kabuki ne subissent pas d'altérations majeures au fil du temps, les variations et les innovations reposant avant tout sur les performances des acteurs ou sur les progrès techniques. Mais comme le suggère l'exemple des *Noces de Figaro*, la pratique varie aussi considérablement selon les formes scéniques. Elle tend à être plutôt rare au théâtre, alors qu'elle est monnaie courante à l'opéra ou en danse.

AU THÉÂTRE ET AILLEURS

À l'opéra, pour ne rien dire ici de la comédie musicale, la durée de vie des spectacles atteint fréquemment de tout autres proportions qu'au théâtre. Comme les théâtres allemands ou russes, mais de façon beaucoup plus généralisée, la très grande majorité des institutions lyriques distinguent les nouvelles productions et « le répertoire », lequel comprend des productions régulièrement jouées, reprises de saison en saison, voire à des années d'intervalle, tels des monuments ou des remparts du passé contre le présent⁴. Le temps y apparaît au mieux cyclique ou distendu, au pire bloqué ou suspendu. En témoignent les trois seules créations que le Staatsoper de Berlin s'est contenté de proposer entre 1850 et 1918, la perpétuation aux allures cultuelles des mises en scène de Richard Wagner à Bayreuth avant l'arrivée de Wieland, ou, plus près de nous, la routine fastueuse dont peine à se désengluier le Metropolitan à New York, malgré les efforts réformistes de Peter Gelb depuis 2006. On y joue toujours, de Franco Zeffirelli, *Falstaff* (1964), *La bohème* (1981) ou *Turandot* (1988). D'Otto Schenk, ont été données en 2009 les dernières représentations du *Ring* (1986), avant que Robert Lepage ne signe la mise en scène suivante de la Tétralogie en 2010. Avec ces dernières représentations, un « galion » s'est englouti, pour reprendre une autre image chère à Vitez, et quand bien même il ne finirait pas comme une épave, ce retrait du répertoire a provoqué controverses et tollés, tout comme la décision qu'a prise Peter Gelb de confier *Tosca* et *Carmen*, pour la saison 2009-2010, à d'autres metteurs en scène que Zeffirelli (respectivement à Luc Bondy et à Richard Eyre). Invité lors de la reprise de *La bohème* le 29 mars 2008, Zeffirelli déclarait : « *I didn't feel really at ease in that funeral parade. I felt, I am here for my commemoration, not my celebration. [...] They must preserve some of my productions, which are really masterpieces*⁵ » (Zeffirelli, cité par Milzoff, 2008). Autre chose se dit

4 À l'opéra, la notion de répertoire se raffine davantage encore et revêt différentes acceptions. On différencie ainsi le répertoire global (d'une période ou d'un pays), le répertoire particulier (les créations) et le répertoire ordinaire (le canon lyrique, qui ne regroupe guère qu'une cinquantaine de titres de Mozart à Puccini, selon Dominique Jameux); on parle aussi du répertoire d'un chanteur (les rôles qu'il chante régulièrement après les avoir « pris ») et du répertoire d'une salle (il suffit de songer à la différence entre ce qui est, et surtout était, joué à l'Opéra Comique et au Palais Garnier à Paris, ou au Metropolitan et au New York City Opera tout à côté, à la Staatsoper et à la Komische Oper à Berlin). Pour toutes ces questions, ainsi que pour certains exemples cités plus bas, voir Lacombe, 2007.

5 « Je ne me sentais pas vraiment à l'aise dans cette procession funéraire. J'avais l'impression d'assister à ma commémoration, non à ma célébration. [...] Ils doivent préserver certaines de mes mises en scène, qui sont vraiment des chefs-d'œuvre ». Notre traduction.

là, de plus fondamental que le narcissisme ou la mégalomanie de Zeffirelli. En premier lieu, l'opéra cristallise puissamment cette tension propre au répertoire entre la tradition et la nouveauté, l'instinct de pérennisation et la nécessité de revitalisation. Ou plutôt, il démontre en creux qu'il entre dans l'essence du répertoire de se vivifier : non content de varier et d'évoluer (selon les institutions tout comme selon les pays et les époques), il se déplace et se recycle. Ainsi du *Ring* d'Otto Schenck, désormais liquidé de la scène et relégué à l'histoire (et au DVD), relayé par celui de Robert Lepage qui, de « nouvelle production » lors de la création, devrait à son tour, au fil des ans et des représentations, acquérir le statut d'un spectacle du « répertoire ». Mouvantes sont donc les frontières du répertoire, tant il est susceptible d'extension et de malléabilité, tant sa connotation patrimoniale se double d'une dimension exploratoire à la scène.

Mais en second lieu, et quoi qu'on en ait, l'opéra demeure encore aujourd'hui un bastion largement passéiste. La sauvegarde du répertoire (au sens où le mot ne désigne pas seulement un corpus d'œuvres lyriques, mais aussi leur mise en scène) y relève aussi bien d'un instinct conservateur que d'une vocation mémorielle. D'un côté, la réticence face aux renouvellements et aux innovations scéniques peut fonctionner comme un frein théâtral, un substitut créatif, et renforcer le préjugé d'un art de la voix plutôt que du geste, s'adressant à l'ouïe au détriment de la vue. Mais d'un autre côté, la conscience aiguë de la qualité artistique de certains spectacles prime sur leur existence éphémère, et elle les maintient ou les remet à l'affiche pour des raisons qui ne tiennent nullement à la paresse, à l'inertie ou au conformisme du goût, mais justement à leur importance historique. Ainsi, à l'opéra plus qu'au théâtre, le présent de la scène est hanté par des œuvres du passé et il n'est pas rare d'y assister à des spectacles de metteurs en scène décédés : en 2006, à l'Opéra de Paris, un double hommage est rendu à Wernicke, mort en 2002, avec la reprise du *Chevalier à la rose* (1995) et des *Troyens* (2000); après s'être attiré les foudres du public lors de la création en 1997, *La Traviata* de Klaus Michael Grüber, décédé en 2008, se joue triomphalement à l'Opéra de Lyon en 2009, comme si le passage du temps avait fait son œuvre; enfin, toujours en 2009 et même ensuite, la Staatsoper de Berlin reprogramme *Le barbier de Séville* de Ruth Berghaus décédée en 1996, dans les décors et avec la scénographie originale d'Achim Freyer (1968). Ces reprises, qui ressuscitent des spectacles et en honorent les créateurs, haussent à un degré de résistance l'idée de persistance inhérente au répertoire. Mieux : à un degré de renaissance. Le répertoire ne se situe pas seulement dans on ne sait trop quelle atemporalité, il existe aussi dans et par le retour.

Il n'en va guère autrement dans le domaine de la danse. Parallèlement à une effervescence créatrice, on fête, en 2007, les cent ans des Ballets russes en présentant *Le tricorne*, *Le spectre de la rose* et *L'après-midi d'un faune* dans les chorégraphies de Léonide Massine, Mikhaïl Fokine et Vaslav Nijinski respectivement. *Le lac des cygnes* de Marius Petipa a donné lieu

à d'innombrables « versions » lorsque l'ont repris Alexandre Gorski, Charles Jude, Vladimir Bourmeister ou Rudolf Noureev. Les ballets de Maurice Béjart, de Jerome Robbins, de William Forsythe, de Trisha Brown ou d'Anne Teresa De Keersmaecker circulent de structure en structure, de pays en pays, pour entrer sans autre forme d'apanage ou de prérogative au répertoire du Grand Théâtre de Genève, de l'Opéra de Paris ou de celui de Lyon. Loin de se cantonner aux classiques, le répertoire s'ouvre de plus en plus vite à la modernité. Mais peut-on imaginer pareille destinée pour l'un des nombreux *Hamlet* qui jalonnent l'histoire du théâtre, et qui se positionnent en premier lieu par rapport au texte de Shakespeare, puis se définissent éventuellement en regard les uns des autres? Que signifierait reprendre celui de Chéreau, de Craig, de Vitez, de Luginé-Poe autrement que par des allusions en forme d'hommage?

Si la question se pose autrement en danse, c'est peut-être parce que rien d'autre que la scène, précisément, ne saurait y tenir lieu de répertoire : rien d'autre que la scène, pas de texte, mais une scène qui se laisse toutefois mieux noter qu'au théâtre, malgré les livrets du XIX^e siècle, les cahiers de régie, les captations et les souvenirs⁶. Pourtant, dira-t-on, Brecht n'a-t-il pas instauré son fameux *Modellbuch* pour perpétuer une tradition scénique? Et ne semble-t-il pas que seule la scène puisse tenir lieu de répertoire à nombre de spectacles contemporains? Que l'on songe à l'œuvre de Kantor et aux premiers spectacles de Wilson ou de Lepage, que l'on considère les créations collectives de Mnouchkine, les productions de Jan Lauwers ou de Guy Cassiers : bien qu'aient été publiés les textes de *La classe morte*, d'*Une lettre pour la reine Victoria*, de *La trilogie des dragons*, de *1789*, de *La chambre d'Isabella* ou du *Triptyque du pouvoir*, ce ne sont là que des traces fragmentaires des spectacles, et non pas des embrayeurs d'autres mises en scène possibles : des après-coups dont la nature demeure indissociable de l'entour scénique original⁷.

6 La question du répertoire tарауде à ce point la danse que Boris Charmatz, qu'on ne saurait pourtant accuser de conservatisme, a d'emblée annoncé la création d'un Musée de la danse après avoir été nommé à la direction du Centre chorégraphique national de Rennes en 2009.

7 Notons toutefois que l'« écrivain de plateau » Rodrigo Garcia, comme le qualifie Bruno Tackels, est aussi considéré comme un auteur dramatique : ses pièces sont montées par d'autres metteurs en scène. Quant à Robert Wilson, ses spectacles musicaux ont donné lieu à d'autres « versions » scéniques, tantôt imitant sa propre esthétique visuelle (*The Black Rider* par Ron Jenkins en 2008), tantôt prenant leurs distances (*Woyzeck* par Joan Anton Rechi en 2010 ou, déjà, *Einstein on the Beach* par Achim Freyer en 1988). Mais lorsqu'une certaine Diane Cotnoir a monté en français *The Golden Windows* à l'Université de Montréal en janvier 1988 (traduction de Benoît Laplante, scénographie sous la direction de Mario Bouchard), elle confiait dans le programme : « il était clair que les aspects visuels et sonores, la précision et la rigueur des images de Wilson devaient être recherchés... ». Éloquence de ces propos qui confirment, non sans ironie, que le texte wilsonien ne se pouvait concevoir en dehors de son cadre visuel... Selon toute apparence, le projet visait plus à une émulation théâtrale qu'à une nouvelle interprétation du texte des *Golden Windows*, lequel ne saurait relever de quelque répertoire dramatique que ce soit. Le rejouer, c'était devoir le replacer dans sa partition scénique; le mettre en scène, c'était peu ou prou remettre en scène le spectacle dont il faisait partie, justement parce que Wilson n'était pas un écrivain à qui il arrivait de mettre en scène ses propres écrits, mais un créateur de spectacles incluant des textes.

Malgré quelques précédents déjà évoqués, tout se passe comme si le théâtre, peut-être parce qu'il a davantage partie liée à une politique du présent, rechignait davantage à sa pérennisation. Très rares sont les metteurs en scène dont les spectacles continuent à être présentés après eux ou sans eux – *a fortiori* lorsque ces spectacles sont élaborés depuis le plateau. Certes, on se souvient du tristement célèbre contre-exemple d'*Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* de Kantor, créé à Paris en janvier 1991 après le décès brutal de l'artiste pendant les répétitions le 8 décembre 1990. Mais, à l'issue de la tournée qui s'en est suivie, la troupe Cricot 2 s'est dispersée – non sans s'interroger ni se quereller, il est vrai, sur la poursuite du travail, le legs de Kantor, la survie de son « répertoire » (*La classe morte*, après tout, s'était jouée de 1975 à 1991). L'argument a néanmoins fini par prévaloir que rien de cet ordre n'avait de sens en l'absence de celui qui jouissait d'ordinaire d'une « présence illégale » sur la scène et ne pouvait donc, dès lors, y revêtir qu'une présence fantomatique, fût-ce par sa voix comme dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*. À l'opéra et en danse, dirait-on, le spectacle parvient plus facilement à faire fi du créateur, de sa présence vive.

Le cas de Cricot 2 est instructif, car à cette dispersion s'oppose l'attitude adoptée par les compagnies de Martha Graham, de Merce Cunningham tout récemment, ou encore de Dominique Bagouet. Après la mort du chorégraphe en 1993 ont été fondés les Carnets Bagouet, qui se sont donné pour objectif de préserver une pédagogie et une œuvre, de les « garder vivantes » par la transmission, la diffusion de certaines pièces (*So Schnell*, *Jours étranges*, *Meublé sommairement...*), ou encore par leur passation à d'autres structures. Préservation et transmission : c'est en effet d'héritage que traite le répertoire. Il ne vit que par ce qu'il subsiste et advient du passé.

Mais l'héritage soulève la question du dépositaire ou de l'exécuteur testamentaire : une fois que le chorégraphe ou le metteur en scène est décédé, ou même lorsqu'il ne se déplace pas comme Otto Schenck (qui n'avait pas vu « son » *Ring* « depuis vingt ans » (Machart, 2009 : 19) avant de régler les dernières représentations⁸), qui assure la direction de ces reprises grâce auxquelles le spectacle se constitue en répertoire scénique? Un assistant, un complice, un répétiteur qui aurait effectué un travail d'archiviste ou visionné des enregistrements, le chef d'orchestre le cas échéant, un acteur qui en est imprégné de l'intérieur ou au contraire « un regard extérieur », comme se qualifie François Berreur pour la reprise, en 2009, de *La cantatrice chauve* de Jean-Luc Lagarce (1992)? Qui donc, et sur quelle base? Le plus souvent, personne n'est proprement crédité. Voire : comme le suggérait Strehler à propos des *Noces de Figaro*, le metteur en scène peut ne pas être informé que tel de ses spectacles, entré au répertoire d'une maison, est à nouveau programmé. Du même Strehler, *Così fan tutte* représente un cas plus étrange encore.

8 Du même Otto Schenck, *Parsifal* (1991) a continué longtemps à se jouer, bien qu'en 2006, par exemple, ce soit Zoe Pappas qui ait été créditée de la mise en scène de cette production – et la distinction entre production et mise en scène est du reste loin d'être accessoire.

Dans ce spectacle testamentaire monté à titre posthume et encore régulièrement à l'affiche, l'état de la mise en scène est des plus incertains. Bien que ses collaborateurs aient scrupuleusement veillé au respect de ses notes et de ses intentions, Strehler se laissait en effet l'entière liberté de pouvoir tout modifier jusqu'à la fin, comme le rappelle son scénographe Ezio Frigerio : « on ne sait pas vraiment ce que Strehler voulait faire. Il est mort une dizaine de jours avant la première et il changeait tout au dernier moment. De nouvelles idées lui venaient sans cesse jusqu'à la générale. Le *Così* de Strehler reste donc un mystère ». Est-il de Strehler, même en ayant été laissé dans cet état de relatif inachèvement, ou est-il « à la manière » de Strehler? Ne correspond-il qu'à la conception ou à la vision générale qu'en avait Strehler, n'en reste-t-il guère que les costumes, les décors et peut-être les éclairages tels qu'il les avait imaginés? Maigres vestiges pour une mise en scène digne de ce nom. Mais il est vrai que, contrairement aux *Noces*, on parle de ce *Così* comme d'un spectacle de Giorgio Strehler mis en scène par Carlo Batistoni, et, quand il est rejoué en 2008, que ce soit à Milan ou ailleurs en Europe, dans une « reprise » de Gianpaolo Corti. Tout un processus en cascade, dont les termes mêmes sont significatifs : spectacle, mise en scène et reprise pour une vie artistique dépassant et défiant la vie humaine.

REPRISES ET VARIATIONS

Si la durée et la longévité sont constitutives d'une œuvre du répertoire, il n'est pas toujours aisé de discerner le statut de la reprise dans ce contexte, surtout lorsqu'elle s'effectue, comme il peut arriver, des années après la création. Du reste, il convient à tout le moins de distinguer la reprise d'une œuvre par un autre artiste que le créateur, et la reprise par le créateur lui-même. Ainsi, Robert Wilson a remonté *Einstein on the Beach* (1976) en 1984 et 1992⁹; Robert Lepage, *La trilogie des dragons* (1985) en 2003 (avant de lui ajouter *Le dragon bleu*); et le Living Theatre, *The Brig* de Kenneth Brown (1963) et *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) en 2007 et 2008. La volonté de donner à voir ces spectacles d'anthologie aux générations dites futures (ou de les donner à revoir aux générations qui ont assisté à la création, mais que l'on n'oserait pour autant dire anciennes...) est-elle sous-tendue par une forme de générosité tournée vers l'avenir? Répond-elle à un sentiment d'urgence? Obéit-elle à un réflexe de nostalgie? Toujours est-il que la re-présentation de ces moments légendaires ranime la mémoire et l'augmente dans le partage. On les remonte pour les remonter, et en les remontrant on remonte le cours de l'histoire. En les reprenant, on se cite, et en se citant on situe le présent dans le temps. Pourtant, ces spectacles qui ont fait date peuvent sembler datés des années ou des décennies plus tard; il se peut qu'ils

9 Par-dessus tout, il a recréé l'opéra en 2012 avec des interprètes différents et de très légères variations dues aux infléchissements de son esthétique. Cette recreation a fait le tour du monde ces dernières années.

aient pris des rides. Mais à ces rides on trouve, sinon forcément une beauté, du moins une valeur : une valeur historique ou même mythique, quand bien même la reprise pourrait avoir un effet précisément démystificateur. Le risque se fait jour, en effet, que l'extraction du contexte d'origine induise une forme de dévitalisation, en lieu et place de la reviviscence attendue, ou, pour reprendre encore une fois les termes et les thèses galvaudés de Benjamin, que « l'aura » pâtisse d'une « reproductibilité » suspecte dans les arts dits vivants. Tout se passe alors comme si pesait, sur le dynamisme du temps et de la création, la menace de la réification propre à la copie. Une tendance à la fétichisation guette tel ou tel spectacle iconique lorsqu'il est repris, et cette tendance est susceptible de changer sa force d'événement en simple forme de simulacre.

De la reprise, Christine Hamon-Siréjols a esquissé une belle typologie, en notant d'emblée que le terme désignait au départ une nouvelle mise en scène d'un texte, puis qu'il en est venu, au XX^e siècle, à revêtir différentes acceptions : copie (quand une production de Stanislavski est imitée à Prague ou à Paris), recreation (quand Peter Stein monte la « même » *Orestie* à Berlin en 1974, puis à Moscou en 1994, chaque fois dans la langue et avec des acteurs du pays d'accueil), démultiplication (quand Robert Wilson fait jouer *Orlando* par Jutta Lampe en Allemagne, Isabelle Huppert en France, Miranda Richardson en Angleterre, Wei Hai-Ming à Taïwan), ou retour à un même texte pour le visiter autrement (quand Roger Planchon monte deux *Tartuffe* ou Antoine Vitez trois *Électre*)¹⁰. Situé légèrement en marge de la reprise, mais néanmoins entre la copie et la démultiplication, un phénomène de « clonage » double la pratique traditionnelle de la tournée dans le contexte actuel de la mondialisation, suivant lequel un spectacle se joue quasiment à l'identique dans plusieurs pays en même temps : ainsi d'*Alegria* du Cirque du Soleil, du *Roi lion*, de *Stomp* et de tant d'autres comédies musicales, ou des spectacles du Blue Man Group qui essaime à New York, Boston, Chicago, Las Vegas, Orlando, ou encore à Berlin, Tokyo ou Bâle.

À ces différents types de reprise s'ajoutent les tentatives de reconstitution visant tantôt à remettre en scène un spectacle, tantôt à remettre à l'honneur des codes de jeu et de diction, voire des conditions de représentation. De la première catégorie relèvent par exemple les « exercices » de reconstruction du légendaire *Revizor* par Meyerhold (1926; Yale University, 1997), des non moins célèbres *Ballet triadique* et *Ballet mécanique* d'Oskar Schlemmer (1922 et 1927; 1985), ou encore des *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow (1959; 1988 par Allan Kaprow; 2006 et 2007 par André Lepecki) : on exhume pour ressusciter au plus près, on injecte de la vie au passé avec un coefficient de justesse et une marge de liberté plus ou moins variables, on pratique ce qui, aux États-Unis, a pris le nom d'« archivisme ». À la seconde catégorie appartiennent par exemple les réalisations du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, du nouveau Globe de Londres, de Jean-Marie Villégier pour les comédies-ballets du XVII^e siècle ou, plus près de nous, d'Eugène Green et de l'équipe formée par Benjamin Lazar et Vincent Dumestre. Il n'en va peut-

¹⁰ Voir Hamon-Siréjols, 2008 : 310-311.

être pas de la perpétuation du « répertoire scénique » de Shakespeare ou de Molière, mais du moins, dans une dimension culturelle doublant le geste théâtral, d'une quête d'un passé lointain, oscillant entre plongée archéologique et projection imaginaire, et provoquant une résurgence qui peut toutefois ne pas être exempte d'un certain folklore. C'est d'ailleurs cet artifice folklorique que persifle Thierry Baë dans son spectacle *Tout ceci (n')est (pas) vrai* (2009), en inventant de toutes pièces des archives et des figures prétendument historiques de la danse, en exhibant des documents apocryphes farfelus et en ridiculisant la prétention à retrouver dans leurs détails les plus minutieux des pièces comme *La danse de la sorcière* de Mary Wigman (1926).

Plus subtil, mais aussi plus fertile, est le dialogue qu'engagent des mises en scène contemporaines avec des spectacles légendaires, les haussant au rang de références, de modèles, ou même de ce qu'on pourrait nommer des hypotextes scéniques. En évoquant *Les trois sœurs* de Peter Stein (1984), Christine Hamon-Siréjols rappelle la parenté délibérée entre les décors de Karl-Ernst Herrmann et ceux de Simov lors de la création de la pièce au Théâtre d'art de Moscou, voire leur dépassement grâce aux progrès techniques réalisés depuis, l'identité de nombreux jeux de scène, dont certains, endiablés, remettent en cause l'image qu'on se fait du naturalisme, ou encore la réalisation de tel effet simplement rêvé, comme « le passage silencieux du train au deuxième acte, tel que l'avait imaginé Stanislavski sans l'avoir jamais concrétisé » (« the silent passage of the train in the second act, just as it had been imagined by Stanislavski without ever having been materialized », Hamon-Siréjols, 2008 : 310-315). De même, dans la plus récente *Cerisaie* d'Alain Françon (2009), la scénographie de Jacques Gabel reprend acte par acte la scénographie d'origine de 1904 en assumant explicitement ce choix : dans le programme distribué aux spectateurs sont reproduites quatre photos de la mise en scène de Stanislavski, une pour chaque acte. Et dans *L'inspecteur général* (1999), Matthias Langhoff multipliait quant à lui les clins d'œil en direction du *Revizor* de Meyerhold – de façon cependant moins exclusive, au milieu d'autres allusions et citations picturales ou photographiques¹¹. À différents degrés, la reprise le cède à une pratique de la dérivation dans ce type de démarche, à une poétique de la variation qui mêle connivence et hommage. Il ne s'agit plus de copier ou de reconstituer les spectacles-références du passé, mais de les considérer comme un fonds où puiser et d'où s'inspirer, comme un corps de motifs non pas mort mais inanimé, s'offrant à une déclinaison presque inépuisable. Ce ne sont pas seulement des traces, des jalons ou des repères dans l'histoire du théâtre; ou plutôt, s'ils peuvent passer pour des repères, c'est qu'ils en viennent à baliser un territoire, à former un répertoire à partir duquel il est loisible de construire du nouveau. Ainsi le Wooster Group a-t-il fondé sa création *Poor Theatre* (2004) sur l'entrelacement *a priori* incongru de scènes de Grotowski et de moments de ballets de Forsythe.

11 Voir Picon-Vallin, 2001 : 26.

Un courant analogue se dessine en danse, par exemple avec le Quatuor Albrecht Knust qui, non content de redanser, à l'aide de la Labanotation, des pièces oubliées de Doris Hymphrey et de Kurt Joss (1994) ou trois versions historiques de *L'après-midi d'un faune* de Nijinski (...*D'un faune [éclats]*, 2000), a proposé des « relectures » de *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton (1967) et de *Continuous Process Altered Daily* d'Yvonne Rainer (1970). Ce sont à de nouvelles interprétations que l'on assiste, tout comme lorsque Mikhaïl Barychnikov re-danse dans *PASTforward*, en les investissant de son corps et de sa technique classique, *Flat* (Steve Paxton, 1964), *Trio A* (Yvonne Rainer, 1965; reprise par la créatrice en 2000), *Carnation* (Lucinda Childs, 1964)¹². Ces reprises de chorégraphies de la Judson Church ou de la Grand Union témoignent non seulement d'une fascination très actuelle pour les années 1960-1970, mais elles ont aussi un impact sur la manière de percevoir l'histoire du spectacle comme un répertoire de formes et de pratiques : un recueil, qui est plus qu'un inventaire; un répertoire, qui est plus qu'un « répertoriage ». Jusqu'à ce que la citation, là encore, serve de tremplin à la création, comme le début de *Wandlung*, chorégraphié par Susanne Linke (1978), se déploie librement en associations dans *Le dernier spectacle* de Jérôme Bel (1998).

Reste enfin le cas de la performance, plus troublant et plus paradoxal, lorsqu'elle se voit elle-même reprise, à l'encontre de son économie sous-tendue par les impératifs de non-répétition et de production de présence (par opposition à la logique de la représentation dans tous les sens du terme). C'est ainsi qu'en 2004 Marina Abramovic fait appel à Michael Laub pour raconter sa vie et son œuvre dans un spectacle intitulé *Biography Remix* qui incorpore des documents de création : des extraits de performances passées projetés sous forme d'archives vidéo, ou bien rejoués par elle-même, par des élèves ou par le fils de son ancien partenaire, Ulay. Se produit alors, manifestement, un phénomène de transposition esthétique, mais surtout de dévoiement ontologique à mesure que sont reniées les propriétés de la performance – que ce soit son unicité, l'exploration des limites du corps de l'artiste, sa résistance physique et psychique, la proximité avec les spectateurs ou même la participation de ceux-ci. Désormais, les actions, gestes et extraits repris ont une finalité autre qu'eux-mêmes, ils s'inscrivent dans une forme mi-narrative mi-démonstrative et s'offrent au public sagement assis comme autant de numéros. Avec ce spectacle, Marina Abramovic dit avoir voulu faire « une pièce de théâtre complexe », à un moment où elle ressentait le besoin de se voir « en dehors de soi-même » (Abramovic, 2005). Et de fait, la radicalité du geste a sans doute consisté à demander à Michael Laub de la *mettre en scène*, et à former d'autres individus pour qu'ils *représentent* ses propres performances, quand elle seule s'y risquait dans le spectacle matrice intitulé *Biography* (1993). Agacée de voir certains artistes reprendre sauvagement ses œuvres¹³,

12 Pour davantage de précisions et de développements, voir Burt, 2006 : 186-201.

13 Notamment *Relation in Space* (1976), repris sous la forme d'un reportage photographique de Steven Meisel dans le numéro de *Vogue Italia* de novembre 1998. À cette série de clichés déplaçant le médium de la performance s'est ajoutée, dans un autre médium encore, et plus précisément dans le monde virtuel de Second Life, la reperformance « synthétique » d'*Imponderabilia* par Eva et Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG (1977; 2007). De la même manière, Eva et Franco Mattes ont choisi des avatars numériques pour recréer d'autres performances organiques, comme *Shoot* de Chris Burden (1971; 2007).

elle s'est chargée de transmettre à ses élèves ce qui relevait pourtant de son identité personnelle autant que de l'identité de la performance. Et c'est ainsi que la performance est devenue ce contre quoi elle se dressait à l'origine : un moment de théâtre.

En 2003, la même Marina Abramovic fonde l'International Performance Group (devenu depuis le Marina Abramovic Institute) en se donnant pour mission, *mutatis mutandis*, de remonter elle-même des performances historiques d'autrui. Au Guggenheim Museum à New York, en 2005, elle crée ainsi *Seven Easy Pieces*, où elle rejoue, re-présente – « *re-enacts* », comme il est désormais usage de dire – six performances des années 1960-1970, une par soirée : *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965), *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1969), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *The Conditioning* de Gina Pane (1973), *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974) et *Lips of Thomas* d'elle-même (1975). Ce faisant, elle expose des actes du passé – et à ce titre, il n'est sans doute pas fortuit que le lieu choisi pour la circonstance ait été un musée; mais aussi bien, c'est un passé qu'elle fait ressurgir en acte(s), ou son propre corps qu'elle transforme en musée vivant. Cependant, le changement du contexte culturel, le remplacement du *performer* d'origine (y compris dans la substitution du féminin au masculin) et le recouvrement du corps de l'autre permettent à la fois une historicisation de la performance et une autonomisation de sa dimension historique. Ces « re-performances » déplacent en effet leurs origines ou les relèguent au statut de traces. Elles en jouent au lieu de les rejouer à proprement parler. Marina Abramovic s'approprie, transpose, distord : elle allonge la performance de Gina Pane en l'effectuant en boucle ou immobilise celle de Valie Export en restant assise. Elle s'affranchit ainsi de la reproduction archivistique au profit de la citation ou de l'inspiration, elle se sert des documents « d'époque » comme d'embrayeurs à son imagination créatrice¹⁴. À mesure que l'ardente nécessité du vrai et de l'authentique se voit déjouée par la remise en jeu de ce qui, au départ, se voulait tout sauf un jeu, l'histoire est placée à distance et rapprochée en même temps. Ni figée dans un passé inaccessible ni ressuscitée à l'identique, elle apparaît troublée d'elle-même, prise entre la mémoire de ce qui fut et l'usage qui s'en peut tirer. Aussi bien, ce sont des performances émancipées que produit Marina Abramovic, presque au sens où Bernard Dort parlait de « représentation émancipée ». Comme les grands spectacles plus anciens, les performances des années 1960 et 1970 sont devenues un terreau à partir duquel inventer au présent. Autant qu'à une recreation de leur avènement, c'est à la création de leur avenir qu'elles fraient la voie – une voie insoupçonnée.

Ainsi abordé, et pour autant que l'expression paraisse désormais pertinente, le « répertoire scénique » entre en résonance avec un double mouvement. Il se partage entre la muséification planétaire de l'art dans un éternel présent et la survivance, la revenance, le prolongement d'œuvres passées dans un instant renouvelé. Il répond à la phobie de la perte, phobie exacerbée

14 Sur les liens entre performance, théâtre et document, voir Auslander, 2006, et Bégoc *et al.*, 2010.

par la tant et plus serinée accélération du monde actuel et, paradoxalement, par l'essor des technologies de l'information et de la communication. Les conditions de stockage sont réunies, mais elles risquent de masquer le stock. Et quand l'archive ne saurait être une fin en soi, force est de la remettre en circulation, c'est-à-dire de lui insuffler une nouvelle vie.

POST-SCRIPTUM

1. 2011

Du temps a passé depuis la rédaction de ce texte et, *a fortiori*, depuis la tenue du colloque à Montréal. Or, ce même temps a vu se multiplier les reprises, créations et variations, au premier rang desquelles figurent peut-être les performances « historiques » de Marina Abramovic (et Ulay), re-présentées dans la très médiatisée installation *The Artist Is Present* (New York, MOMA, 2010). Dans un autre registre, qu'il suffise de citer, à l'opéra, *Atys* de Jean-Baptiste Lully et Jean-Marie Villégier (1987; 2011) ou *Nixon in China* de John Adams et Peter Sellars (1987; 2011); en danse, *A Mary Wigman Dance Evening* de Fabian Barba (2010) ou *Parades and Changes* d'Anna Halprin, devenu *Parades and Changes, Replays* dans la reprise d'Anne Collod (1965; 2008-2011); au « théâtre », *Dionysus in 69* (Richard Schechner et le Performance Group, 1968; Rude Mechs, 2009); etc. On n'en finirait pas de recenser les exemples de recreation qui oscillent entre reconstitution et refaçonnage. Mais, sur le continuum de la fidélité et de la subversion, la performance est peut-être le mode d'expression qui reste le plus écartelé entre la littéralité du « reenactment » et le second degré de l'interprétation. Dernier exemple, le spectacle *Magical* d'Anne Juren et d'Annie Dorsen (2010) : y sont « revisités » *Cut Piece* de Yoko Ono (1965), *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975), *Freeing the Body* de Marina Abramovic (1976) et *Interior Scroll* de Carolee Schneemann (1975). On décèle à la fois une nostalgie à l'endroit des années 1960-1970 et, sans la moindre touche de pastiche ou de parodie, un détournement mi-respectueux mi-goguenard, une recontextualisation des origines qui se laissent percevoir en filigrane au moment même où leur trajectoire dévie et dérape sous contrôle. On est simultanément spectateurs de l'histoire et de sa mise en représentation, d'une mémoire et d'un discours sur cette mémoire. En littérature, les narratologues invoqueraient sans doute les catégories de l'hypertextualité et de la métatextualité; quant à nous, nous pourrions parler d'hyperthéâtralité, au double sens de la dérivation (un long ruban multicolore et une guirlande allumée remplacent le « parchemin » que Carolee Schneemann tirait de son vagin) et de l'exhibition des signes de l'illusion (un rideau de théâtre s'ouvre et se ferme, du faux sang coule après que la pointe des ciseaux de Yoko Ono a été plantée dans l'avant-bras de la performeuse, etc.). Le fétichisme de

l'archive le cède à la théâtralisation du document¹⁵. Par suite, le « répertoire scénique » en vient à fonctionner comme une base de données, presque comme un logiciel : c'est le nœud où l'histoire peut libéralement s'offrir à la fiction.

2. 2014-2015

Davantage de temps a passé avant la publication de ce texte. À peine retouché ici et là, il n'a pu cependant être remanié et actualisé, alors même que des démarches scéniques récentes ont confirmé son intuition, creusé et complexifié le sillon dessiné, et qu'ont paru nombre d'écrits sur la question. Des artistes continuent d'entretenir leur fonds de théâtre, comme on parle de fonds de commerce; *Arlequin, valet de deux maîtres* se joue toujours. D'autres artistes entreprennent de s'approprier et de recycler une matière qui n'attend qu'eux pour prouver qu'elle n'est pas inerte. Et des disparus nous hantent, tel Patrice Chéreau avec *De la maison des morts* de Janáček, encore à l'affiche, ou *Elektra* de Strauss, œuvre ultime qui n'avait pas vocation à être testamentaire. Revient alors en mémoire cette réplique de la tragédie de Sophocle : « Ils sont vivants, ceux qui gisent sous la terre ». Réplique du répertoire dramatique, certes, mais aussi réplique désignant le répertoire, tout répertoire, comme l'heureux symptôme d'un impossible consentement à la disparition. Le théâtre est ce deuil sans perte ni fin.

15 Qu'il me soit ici permis de renvoyer à un texte détaillant ce mécanisme : Maurin, 2012.

- ABRAMOVIC, Marina (2005), « Programme » de *Biography Remix*, Festival d'Avignon.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (1979), *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS éditions.
- AUSLANDER, Philip (2006), « The Performativity of Performance Documentation », *Performing Arts Journal*, n° 84, p. 1-10.
- BÉGOC, Janig, Nathalie BOULOUCHE et Elvan ZABUNYAN (dir.) (2010), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, PUR, « Archives de la critique ».
- BLANCHOT, Maurice (1985 [1955]), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- BURT, Ramsay (2006), *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, Londres et New York, Routledge.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine (2008), « The Revival of Plays: A Procedure Open to Question », trad. Roland Perron, *Theatre Research International*, vol. 33, n° 3, p. 307-317.
- LACOMBE, Hervé (2007), *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Fayard.
- MACHART, Renaud (2009), « Une réflexion nouvelle sur la place de l'opéra », entretien avec Peter Gelb, *Le Monde*, 24 avril, p. 19.
- MAURIN, Frédéric (2012), « Sous la cendre, les braises : actualité et usages des années 1960-1970 », *Théâtre/Public*, n° 203 (« États de la scène actuelle : 2009-2011 », Christophe Triau et Olivier Neveux [dir.]), p. 16-22.
- MILZOFF, Rebecca (2008), « Il divo », *New York Magazine*, 7 avril, <http://nymag.com/news/intelligencer/45797/>
- PICON-VALLIN, Béatrice (2001), « La mise en scène : vision et images », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 21, p. 11-31.
- STREHLER, Giorgio (1998), « Pourquoi Arlequin? », trad. Daniel Loayza, publication originale dans M. G. Gregori (dir.), *Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e di arte*, repris dans le programme du spectacle *Arlecchino, servitore di due padroni*, Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, s.p.
- TANANT, Myriam et Giorgio STREHLER (2007), *Giorgio Strehler*, trad. Myriam Tanant, Arles, Actes Sud; CNSAD, Paris, « Mettre en scène ».

La mémoire de la tradition spectaculaire dans le théâtre québécois

HERVÉ GUAY

Université du Québec
à Trois-Rivières

Le théâtre est peuplé de fantômes qui ne demandent qu'à être réveillés. J'espère que le lecteur me pardonnera de reprendre ici la première phrase de la critique que j'ai faite du spectacle franco-brésilien *The Seagull-Play* présenté au Festival TransAmériques en mai 2008 (Guay, 2008 : C7). Or, non seulement cette phrase décrit à merveille de quelle manière l'équipe de cette variation autour de *La mouette* de Tchekhov produisait un jeu de va-et-vient entre ce que la pièce a été pour l'histoire du théâtre et ce qu'elle peut signifier aujourd'hui, mais elle traduit plus généralement le lien puissant que l'art dramatique entretient avec la mémoire – en se chargeant notamment de garder bien vivant le souvenir de la tradition spectaculaire dans l'esprit du spectateur.

Cette activation de la mémoire au cœur de l'expérience théâtrale, Herbert Blau l'a bien mise en relief en parlant de la « fonction mémorielle » de l'art dramatique et en y allant de la formule-choc suivante : « Là où il y a théâtre, il y a mémoire » (Blau, 1990 : 382). Blau est d'ailleurs à l'origine de la notion de *ghosting*, phénomène que l'on pourrait rendre en français par « présence fantomatique¹ » et dont cette étude mettra en évidence la récurrence dans le théâtre québécois. L'armature théorique de cet article lui doit d'ailleurs beaucoup ainsi qu'à Marvin Carlson qui étendit à tous les aspects de l'expérience théâtrale le concept fécond de Blau dans son ouvrage, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*.

1 Il serait aussi possible de traduire *ghosting* en français par « fantomisme » si le poète Henri Michaux n'avait pas déjà usé du terme dans un autre sens, celui de double intérieur du sujet à peindre. Il écrit à ce propos : « Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles » (Michaux, 1998 : 859).

Marvin Carlson considère les théâtres comme des lieux de mémoire au fonctionnement bien particulier. Pour lui, le passé théâtral est une présence invisible dont l'art dramatique ne cesse de jouer avant, pendant et après la représentation, dans son rapport avec le public, dans le but d'influencer la réception du spectacle. Le *ghosting* fait, par exemple, en sorte que toute nouvelle mise en scène de *Hamlet* convoque inévitablement le spectre de celles qui l'ont précédée². Or, Marvin Carlson est d'avis que cette présence fantomatique des productions antérieures et des comédiens qui y ont pris part caractérise davantage la réception théâtrale que celle d'autres arts, notamment parce que le répertoire constitue une bonne partie des pièces qu'on présente sur les scènes théâtrales, mais surtout parce que la répétition d'expériences similaires est au cœur de la représentation théâtrale. Herbert Blau fait en conséquence valoir que le public de théâtre s'y rend, dans une grande mesure, pour « voir ce qu'il a déjà vu » (Blau, cité dans Carlson, 2003 : 1). Le spectateur vient au théâtre, en somme, pour voir des revenants. Selon Marvin Carlson, leur présence invisible est tout aussi indispensable au plaisir du spectateur que celle des comédiens en chair et en os et des objets bien concrets qui peuplent la scène. D'où, selon lui, la propension de tant de metteurs en scène à convier volontiers sur le plateau des fantômes de toutes provenances, mais dont beaucoup appartiennent à la tradition théâtrale. Cette tendance à recycler de vieux matériaux se manifeste à tous les niveaux de l'expérience théâtrale : qu'il s'agisse du texte, des acteurs, des éléments de la production ou du lieu lui-même. Pour peu qu'on les utilise à cette fin, tous ces éléments peuvent devenir porteurs de la mémoire culturelle en général et de la tradition spectaculaire en particulier. C'est principalement à la mémoire de la tradition spectaculaire, telle qu'activée au moment de la représentation, que je m'attacherai dans les paragraphes qui suivent, sans m'interdire de préciser quand des revenants d'autres provenances hantent la représentation théâtrale et ce qui l'entoure. Quant à l'aire géographique, pour l'essentiel, je m'en tiendrai au théâtre québécois d'expression française. Chemin faisant, il sera sans doute possible de mettre au jour quelques tendances esthétiques et idéologiques relatives à l'emploi du *ghosting* sur les scènes d'ici et de dégager certaines contraintes liées à l'usage de ce procédé dans le cadre culturel québécois.

On pourrait croire que le recyclage de matériau spécifique à l'art dramatique est moins répandu dans le théâtre québécois, étant donné le peu d'affinité de ses créateurs pour le répertoire et l'histoire relativement courte de cette tradition théâtrale. J'estime qu'il n'en est rien. On peut même émettre l'hypothèse que la tradition spectaculaire étrangère y prend sans doute une importance décuplée, justement parce que l'établissement d'un théâtre professionnel de langue française fut plus difficile au Québec qu'ailleurs. Les modèles et les citations culturelles ont longtemps dû venir d'ailleurs. Les exemples qui suivent, issus des principaux aspects de la représentation théâtrale, démontrent cependant hors de tout doute que les revenants abondent dans le théâtre québécois. Reste à savoir quel genre de revenants est privilégié.

2 Les effets du *ghosting* peuvent être aussi bien collectifs qu'individuels : certains « fantômes » sont connus de tous, de quelques-uns seulement ou hantent l'expérience de spectateur particulière à chacun.

PRÉDOMINANCE DE LA VEINE PARODIQUE DANS LES TEXTES

Commençons par la présence fantomatique des textes passés dans l'écriture dramatique elle-même. Elle est flagrante chez Gratien Gélinas : son souci de créer un théâtre populaire explique qu'il se soit abreuvé à deux genres très prisés du public au début du XX^e siècle : la revue et le mélodrame. Il en a même tiré deux types qui appartiennent maintenant en propre au théâtre québécois, Fridolin et Bousille. Le premier peut être vu comme une adaptation locale du gavroche parisien³ et le second, pauvre d'esprit directement issu du mélodrame, tire son pathétisme de son statut de victime sans défense. Tant et si bien que Fridolin et Bousille hantent désormais à leur tour nos auteurs dramatiques qui n'ont jamais cessé d'avoir une prédilection pour les demi-portions frondeuses et les innocents maltraités⁴.

Plus rares ont été les écrivains qui ont voulu égaler Euripide et Sophocle en s'emparant des sujets tragiques. Marcel Dubé est du nombre à qui l'on doit une *Médée* (1973) et *Au retour des oies blanches* (1966). De cette dernière pièce, Jean Basile a dit que son héroïne, Geneviève, « est en même temps Antigone et Électre » (Basile, 1966 : 8). D'autres y verront plus volontiers un double féminin d'Œdipe. Quoiqu'il en soit, Dubé est une figure isolée : le recyclage des tragiques dans une tonalité grave n'a guère connu de succès chez nous, l'entreprise étant le plus souvent jugée trop difficile à cette époque. Le public de Dubé a cependant bien réagi au pari d'*Au retour des oies blanches* qui fut l'un des plus grands succès de l'auteur et l'une de ses œuvres les plus étudiées dans les écoles québécoises.

En revanche, le traitement parodique et la politisation des classiques font partie intégrante de l'avènement de la modernité québécoise au théâtre. Ces procédés conviennent bien aux auteurs québécois de la fin des années 1960. Comme l'a fait Robert Gurik avec son *Hamlet*, ceux-ci voient tout le parti à tirer de l'emploi d'une histoire familière afin, paradoxalement, de montrer l'originalité de leur propre contribution. Or cette originalité, si elle se manifeste parfois à la faveur d'une transposition sociopolitique, fait vraiment sauter un verrou quand elle touche la langue. Le meilleur exemple en est *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme au sujet duquel Jean Cléo Godin écrit avec justesse : « Ducharme ne gauchit, ne vulgarise, n'enlaidit *Le Cid* que pour souligner une distance, se ménager un instrument » (Godin et Mailhot, 1988 : 350). Aussi lui et Mailhot retiennent-ils la farce de Ducharme comme une des pièces phares de notre dramaturgie dans *Théâtre québécois I* au même titre que *Les Belles-Sœurs* de Tremblay, drame dont il ne faut pas oublier que la réintroduction du chœur antique est un des principaux traits formels. Une fois de

3 Citant Gratien Gélinas qui dit de son héros qu'il est « l'homme en-dessous de la moyenne », Jean Cléo Godin ajoute : « Avec son air gavroche, son humeur changeante, mais aussi sa sensibilité toujours écorchée, Fridolin est un héros pathétique » (Godin et Mailhot, 1988 : 44-45).

4 Parmi les créations d'un personnage ayant des affinités avec Fridolin, pensons à *King Dave* (2005) d'Alexandre Goyette. Un avatar de Bousille apparaît dans *24 poses (portraits)* (2001) de Serge Boucher sous la forme de l'oncle pauvre d'esprit qui, négligé de tous, se pend à la fin de la pièce.

plus, il s'agit d'un emploi détourné des matériaux dramatiques classiques, jugés connus, que l'on utilise pour marquer une différence qui s'affirme davantage dès lors qu'elle s'exerce sur du familier. Ce travail de détournement du matériau classique se poursuit avec Ronfard qui porte la parodie et le pastiche à un niveau inégalé, au cours des années 1980, avec *Vie et mort du roi boiteux*, vaste théâtre du monde s'élevant d'une ruelle d'un quartier populaire sur lequel plane l'ombre funeste du vilain par excellence de Shakespeare, mais également celle de maints héros de la Grèce antique, de Racine, de Hugo, de Tremblay et de Ducharme, pour n'en nommer que quelques-uns⁵.

Il revient cependant à Normand Chaurette, au tournant des années 1980, de renouveler la relation des auteurs dramatiques québécois avec la tradition spectaculaire. Ce dernier y instaure le règne postmoderne de la citation dans nos textes dramatiques. Il n'hésite pas à faire écho à la naissance du théâtre américain dans *Provincetown Playhouse* (1981), à faire renaître les reines du *Richard III* de Shakespeare, à garder Verdi captif dans *Je vous écris du Caire* et à prolonger la vie de l'inquiétante Comtesse Von Geschwitz de Wedekind dans *Ce qui meurt en dernier*. Dans ce dernier cas, c'est celle-là même qui avait marqué le rôle au TNM en 1996, Christiane Pasquier, qui a hérité de l'héroïne allemande au moment de la création. Les pièces de cet auteur féru d'intertextualité sont pleines de renvois et de personnages issus de l'histoire culturelle, dont il redessine les contours sans jamais que nous oublions d'où proviennent ces revenants, revêtus de nouveaux oripeaux et pourvus de fables nouvelles. Dominic Champagne s'est peut-être souvenu de l'habileté de Chaurette à recycler des personnages connus en écrivant sa pièce *La répétition* (1989), texte sur lequel plane à la fois le spectre de Beckett et le fantôme de Tchekhov. La propension de Chaurette à multiplier les citations est imitée, semble-t-il, dans une pièce comme *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008) de Larry Tremblay, voire dans *Téléroman* (2003), où Larry Tremblay renvoie cette fois à la mémoire télévisuelle du spectateur.

Une dernière tendance se fait jour à la fin des années 1990 qui traduit bien la relation particulière qu'entretient le théâtre québécois avec les chefs-d'œuvre. Il ne faut pas se les approprier et les relire, il faut les découvrir, car le public ne les connaît pas encore assez. La directrice du TNM, Lorraine Pintal, est à l'origine de ce mouvement qui commande des adaptations de *L'Illiade* (2007), de *L'Odyssée* (1999), de *Tristan et Yseult* (2003) et de *Don Quichotte* (1997). Faut-il y voir la résurgence du complexe d'infériorité des Québécois face à la grande culture que le théâtre parodique des années 1960 avait combattu ou un retour à l'esprit de la démocratisation de la culture qui prévalait dans les décennies précédentes quand Radio-Canada s'était donné comme mission de présenter les classiques au grand public en les mettant en ondes à la radio ou en diffusant des télé-théâtres au petit écran? Chose certaine, au TNM, c'est la révérence envers la

5 Le 21 août 2009, au moment de donner les consignes aux spectateurs assistant à la reprise de *Vie et mort du roi boiteux* à l'Espace Libre, le metteur en scène Frédéric Dubois plaçait clairement la représentation sous la protection tutélaire de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel censés « être avec nous » pour s'assurer que la Nature collabore au bon déroulement du spectacle en grande partie présenté à l'extérieur.

culture classique qui prévaut à l'exception peut-être de *L'Illiade* où perce l'ironie caractéristique d'Alexis Martin. Dans ce sillage se situe *L'Énéide* (2007) d'Olivier Kemeid, alors que ce dernier cherche à transmettre un message politique sur l'immigration par le biais de son Virgile. La fidélité à l'œuvre n'empêche pas ici la fidélité que l'auteur se doit à lui-même et une volonté de se différencier de l'œuvre matricielle. En marge de ce mouvement « téennémien », d'autres comme Antoine Laprise du Théâtre du Sous-marin jaune renouent avec la veine parodique de la fin des années 1960 avec des spectacles de marionnettes comme *Candide* (1995), *La Bible* (2000) ou *Le discours de la méthode* (2005). Ces adaptations très libres de classiques ultra-connus s'accompagnent d'une critique sociale originale relativement à ces œuvres et à leur influence dans la culture occidentale.

PÉRIL DE LA SPÉCIALISATION ET DE LA SUREXPOSITION POUR LES ACTEURS

Le théâtre offre naturellement la possibilité de recycler le corps des acteurs en vue d'une autre interprétation, ce qui, invariablement, a un effet sur l'horizon d'attente des spectateurs et la réception du spectacle⁶. De ce point de vue, le corps des acteurs québécois est tout aussi hanté – et peut-être même un peu plus qu'ailleurs en raison du mode rapide de production qui est le nôtre – par les rôles antérieurement tenus par ces acteurs. Deux tendances se font jour : soit un acteur excelle dans un type de rôle auquel il est dès lors confiné, soit il est capable de rompre, même momentanément, avec l'emploi auquel on l'associe habituellement. Comme le marché est petit, beaucoup d'acteurs québécois doivent s'habituer à passer en douceur d'un emploi à l'autre, voire du dramatique au comique, même quand ils ont une réputation établie dans un genre ou un type bien défini. Sylvie Drapeau en est un bon exemple. Même si elle doit sa réputation aux rôles dramatiques qu'elle a tenus au début de sa carrière, *La Locandiera* a relancé celle-ci en révélant son talent comique. Au cours de la saison 2008-2009, par exemple, elle a enchaîné *Marie Stuart* de Schiller et *Lucrezia* dans *L'imprésario de Smyrne*, deux héroïnes ayant en commun d'être rusées et superficielles. Aussi a-t-elle étonné le spectateur qui l'a vue employer une gestuelle versatile et des ruptures de ton fréquentes dans les deux rôles, mais à des fins dramatiques dans le Schiller et comiques dans le Goldoni. On peut aussi penser à Benoit Brière, spécialisé dans les valets comiques, à qui Serge Denoncourt a demandé d'incarner *Hosanna* (1972) de Michel Tremblay en 2006. Son passé d'acteur comique l'a cependant partiellement décrédibilisé dans ce rôle. Mentionnons au passage que la pièce elle-même joue sur la présence fantomatique de Liz Taylor interprétant Cléopâtre, la comparaison entre les trois « femmes » (Cléopâtre, Elizabeth Taylor et celle derrière laquelle se cache le travesti) devenant pratiquement un des ressorts dramatiques de la pièce.

6 Voir le chapitre « The Haunted Body » dans Carlson, 2003 : 53-95.

Par ailleurs, certains acteurs sont tellement associés au travail d'un metteur en scène qu'ils en deviennent des citations vivantes. Imaginer un spectacle de tel metteur en scène sans tel acteur devient alors terriblement difficile. Le couple Anne-Marie Cadieux et Brigitte Haentjens vient automatiquement à l'esprit du public montréalais qui les a suivies de Heiner Müller en 1996 à Feydeau en 2003⁷. Il a fallu d'ailleurs un certain temps à Haentjens pour trouver une actrice susceptible de chausser les souliers de la Cadieux quand elles se sont séparées⁸. Mais Haentjens a fini par la trouver en Céline Bonnier avec qui elle a fait *La cloche de verre* (2004), *Tout comme elle* (2005) et *Vivre* (2006). Avec cette actrice, la metteuse en scène a misé sur un autre niveau de *ghosting* en la faisant jouer *Blasté* (2008) de Sarah Kane aux côtés de l'acteur Roy Dupuis avec lequel la comédienne partageait alors sa vie. Le couple le plus célèbre du théâtre québécois contemporain est cependant un ménage à trois composé d'une actrice, d'un metteur en scène et d'un auteur. Tout le monde aura reconnu Rita Lafontaine, André Brassard et Michel Tremblay que le public a suivis d'un théâtre à l'autre de 1968 jusqu'au début des années 2000, trio sur lequel Brassard a tablé au moment de la création d'*Encore une fois, si vous le permettez* (1998) de Michel Tremblay en s'attribuant le rôle du fils de Nana. Il faut dire que Tremblay lui-même donnait dans cette pièce un merveilleux exemple de « présence fantomatique », alors qu'il présente son héroïne comme littéralement visitée par le spectre de la comédienne Huguette Oligny dont Nana a si souvent admiré l'élégance à la télévision.

Parfois, les prestations passées d'un acteur hantent à jamais un rôle. C'est tout particulièrement vrai quand l'acteur le reprend à plusieurs reprises. Ce fut le cas de Willie Loman dans *La mort d'un commis voyageur* (1949) pour Jean Duceppe qu'a tout de même repris Michel Dumont. De même, qui osera reprendre *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995) après l'interprétation géniale qu'en a livrée Jean-Louis Millette? Ceci explique peut-être pourquoi Claude Poissant s'est résolu à en présenter une version scénique à cinq acteurs au FTA en 2010. En 2000, Luc Chapdelaine, le débutant à qui l'on confia le rôle du jeune prostitué de *Being at Home with Claude* (1985), ne parvint jamais à effacer la marque vive qu'avaient laissée sur le rôle tant Lothaire Bluteau que Marc Bélant au moment de la création et de la première reprise. Le même sort frappa Francine Ruel quand elle eut à reprendre le rôle colossal de Germaine dans *Les Belles-Sœurs* (1968) immortalisée tour à tour par Denise Proulx et Germaine Giroux. Même les gens comme moi qui n'ont pas assisté à la création ont l'impression d'avoir vu ces comédiennes à l'œuvre, tant leur apport fut déterminant pour le théâtre québécois. Pour le grand public, cependant, la pratique qui modifie de la manière la plus décisive la réception théâtrale aujourd'hui ne vient pas des

7 Les deux artistes ont fait successivement *Quartett* de Heiner Müller (1996), *Combat de nègre et de chiens* de Koltès (1997), *Marie Stuart* de Dacia Maraini (1999), *Électre* de Sophocle (2000), *Mademoiselle Julie* de Strindberg (2001), *Malina* d'après Ingeborg Bachman (2001) et *Farces conjugales* de Feydeau (2003). Après une pause de cinq ans, Cadieux devient, à nouveau, la protagoniste d'une création de Brigitte Haentjens, *Douleur exquise* inspirée de Sophie Caille (2009), puis de *Molly Bloom* d'après *Ulysse* de James Joyce (2014).

8 Séparation relative puisque les deux femmes viennent de retravailler ensemble à deux reprises, comme la note précédente le précise.

fantômes issus de la scène, mais des continuités télévisées auxquelles prennent part beaucoup d'acteurs, souvent affublés d'un rôle qui leur colle à la peau. Aussi le public a-t-il souvent de la difficulté à croire aux personnages qu'ils campent sur scène, dès lors que se surimpose à ce rôle celui qu'ils occupent dans un téléroman. Par exemple, Nicole Leblanc était encore tellement associée au rôle de Rose-Anna dans le téléroman *Le temps d'une paix* quand André Brassard lui confia le rôle de Germaine dans *Les Belles-Sœurs* en 1993 que personne ne put y croire. Son accent du terroir ramenait inévitablement le public aux paysages de Charlevoix plutôt que de le transporter dans l'est de Montréal. De même, chaque fois que je l'ai vue au théâtre, la comédienne Kim Yaroshevskaya avait immédiatement pour concurrente la Fanfreluche de mon enfance, ce qui m'éloignait inévitablement de la pièce qu'elle interprétait. Au Nouveau théâtre expérimental, un comédien comme Jacques L'Heureux est néanmoins parvenu à faire oublier le spectre de Passe-Montagne, héros de la populaire série jeune public *Passe-Partout*, mais c'est pour mieux être hanté par le fantôme de Robert Gravel, dont il a repris notamment le rôle du père dans *Matroni et moi* après la mort du cofondateur du NTE.

Le *ghosting* tel qu'il se décline dans le théâtre québécois met en lumière quelques-uns des problèmes qu'il pose aux acteurs dans un marché étroit soumis à un mode de production accéléré où il est presque indispensable de faire carrière en parallèle à la télévision et au cinéma si un comédien veut joindre les deux bouts. La spécialisation de l'acteur dans certains emplois ou dans un registre unique s'y révèle passablement périlleuse : si elle fonctionne bien, l'acteur peut lasser plus rapidement⁹ ou manquer de travail si son type est peu en vogue. La polyvalence extrême peut mener quant à elle à la « surexposition », si l'on me pardonne ce barbarisme. Bref, la gestion de carrière pour les acteurs et l'établissement des distributions par les metteurs en scène et les directions artistiques se révèlent d'autant plus délicats que le théâtre ainsi que le petit et le grand écran se partagent un même bassin d'acteurs. Le théâtre payant moins bien ses acteurs que la télé ou que le cinéma, l'art dramatique sert souvent de tremplin pour les artistes en début de carrière qui le délaissent ensuite pour obtenir de meilleurs cachets et davantage de notoriété. En outre, le prestige du théâtre peut encore, dans certains cas, relancer une carrière vacillante, en particulier si l'acteur est confronté à un grand rôle¹⁰ ou s'offre un spectacle solo¹¹. Comme machine mémorielle, le théâtre possède, en somme, le pouvoir de ramener à l'avant-scène tant ceux qui en ont disparu pour de bon que ceux qui subissent une éclipse temporaire.

9 Béatrice Picard est un exemple d'actrice confinée à un registre étroit, essentiellement la « vieille fille pimbèche » et ses variantes, mais qui a su admirablement en tirer parti. Il est vrai que le répertoire compte quantité de rôles de ce genre, mais Picard a incarné ce type tant dans le comique que le dramatique et lui a apporté tant de nuances qu'il l'a menée en fin de carrière à des rôles plus substantiels, comme la grande bourgeoise de *Trois femmes grandes* d'Edward Albee (2004).

10 On peut citer le cas d'Albert Millaire dont la carrière subit une certaine éclipse au début des années 2000 et se remit sur pied en 2003 avec une série de rôles au théâtre dont celui de James Tyrone dans *Long Day's Journey Into Night* au Centaur et le rôle-titre d'*Œdipe à Colone* à l'Espace Go.

11 Voir à ce sujet l'article d'Alan Filewod, 1987.

CITATION ET AUTOCITATION DANS LES PRODUCTIONS : LA NOTORIÉTÉ EXHIBÉE

Des mises en scène anciennes, voire une tradition performative, viennent à l'occasion hanter une pièce ou ses reprises : on le remarque soit parce que la nouvelle mise en scène rompt radicalement avec une plus marquante, soit parce qu'elle en reprend des éléments ou intègre une tradition disparue. La seconde situation est cependant beaucoup plus rare que la première. Il y en a tout de même quelques exemples fameux dans le théâtre québécois. En 2009, Frédéric Dubois reprenait *Vie et mort du roi boiteux* (1980) de Jean-Pierre Ronfard dans une ruelle en réinventant la tradition performative préconisée par l'auteur¹². L'exemple le plus célèbre demeure cependant la mise en scène d'*En attendant Godot* (1952) d'André Brassard en 1992 où ce dernier a rendu hommage aux acteurs du burlesque en conférant du même coup au chef-d'œuvre de Beckett une dimension métathéâtrale. À son tour, Martin Faucher a rendu hommage à la mise en scène d'André Brassard de *Britannicus* réalisée en 1982. En fait, Faucher a cité l'élément clé de la mise en scène de la même tragédie par Brassard, à savoir, le fracassement du buste de Claude sur lequel s'ouvrait le *Britannicus* de Brassard, lequel insistait justement sur l'importance du passé familial dans la création du monstre que devient Néron. Chez Faucher, plutôt que de venir d'en haut et d'être en quelque sorte orchestré par les dieux, le buste, miniature et non gigantesque, était projeté contre un mur par le Néron névrosé incarné par Benoit McGinnis. Dans *Le paradis à la fin de vos jours* (2008), le metteur en scène Frédéric Blanchette termine, pour sa part, l'opus le plus récent de Michel Tremblay sur la même pluie de timbres (ou à ce qui y ressemble) que Brassard avait fait tomber à la fin des *Belles-Sœurs*¹³ conférant par le fait même à celle-ci un sens différent de l'intention originale : à l'échec de Germaine répond la réussite de Nana à qui, laisse-t-on entendre, apparaîtra le Créateur.

Le metteur en scène Denis Marleau s'est plu, quant à lui, à se citer lui-même en recyclant, transformant et complexifiant certains procédés qu'il avait mis au point dans des productions antérieures, comme la projection de visages sur des formes sculptées. Ce procédé est apparu dans son *Pessoa* (1997). Il est revenu furtivement dans *Urfaust* (1999) avant d'être poussé à son degré de perfection en 2002 dans *Les aveugles* (1890) et d'être employé autrement dans *Comédie* (1963) de Beckett et *Dors, mon petit enfant* (2000) de Jon Fosse en 2004, puis dans *Une fête pour Boris* (1970) au FTA en 2009. Il n'est pas indifférent à cet égard que ce procédé crée précisément un effet de présence fantomatique auquel peut difficilement rester insensible le public de théâtre. Les citations culturelles ne manquent pas non plus dans les mises en scène de Marleau : en 2002, tant l'allusion à l'alcoolisme de Beckett dans *La dernière bande* (1960) que les

12 « Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, anarchiques, barbares, éloignés autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral – et qui l'étouffent » (Ronfard, 1982 : 36).

13 Cette pluie de timbres, bien qu'aujourd'hui constitutive du texte, est une invention de Brassard. Voir à ce sujet Guay, 2001 : 182.

images tirées des films de Perrault qui encadraient la scénographie d'*Au cœur de la rose* (1963), unique pièce de théâtre du cinéaste de *Pour la suite du monde* (1963), instaurent une présence des auteurs dans la représentation de leurs œuvres.

Citons en terminant une scène célèbre du répertoire à laquelle Robert Lepage a conféré une poésie inhabituelle en modifiant sensiblement sa forme canonique : il s'agit de la scène du balcon de *Roméo et Juliette* qu'il a fait jouer à Céline Bonnier (Juliette) juchée sur le toit d'un *pick-up*, alors que son Roméo lui faisait la cour au pied du camion immobilisé sur un bout de route de campagne qui servait de décor à la pièce. Il est aussi possible de voir dans la scène d'*Eonnagata* (2009) où les trois performeurs dansent avec des tables un renvoi de ce spectacle auquel prend part Lepage à la scène onirique du *Dortoir* (1989) de Gilles Maheu au cours de laquelle les acteurs pirouettent au-dessus des lits.

Les exemples de citations d'éléments empruntés à des productions antérieures ou la transformation inédite de scènes canoniques du répertoire tendent à montrer que ces emprunts ou ces modifications ne peuvent fonctionner que dans la mesure où l'un et l'autre font appel à des moments marquants d'une pratique ou de la tradition. À bien des égards, ce sont des hommages à ceux qui les ont inventés ou encore à la longévité de la formule scénique retenue. Il n'est donc pas étonnant que ce *ghosting* élaboré à partir d'éléments de productions antérieures rappelle avant tout le travail de ceux qui sont perçus comme les plus grands (André Brassard). Le procédé paraît aussi favoriser ceux dont la pratique dénote une originalité exceptionnelle (Denis Marleau, Robert Lepage, Gilles Maheu). La persistance dans la mémoire collective d'une tradition performative peut aussi tenir au rôle que celle-ci a joué dans l'évolution de cette pratique (ce serait le cas de figure du burlesque et de la célébration festive à la Ronfard) ou encore au fait que la formule scénique soit inséparable d'un phénomène culturel dont l'influence perdure encore aujourd'hui. Par exemple, l'amour courtois trouve dans la scène du balcon une forme archétypale que le théâtre – mais pas seulement – contribue sans cesse à perpétuer. Le repérage du phénomène dépend évidemment de l'expérience du spectateur ou de celle de la critique et peut survenir instantanément ou à retardement. La critique joue alors un rôle crucial de transmission d'éléments clés du passé théâtral d'une génération à l'autre, d'où l'importance pour une tradition de pouvoir compter sur des critiques d'expérience, retenus dans la profession par des conditions favorables, situation à peu près disparue aujourd'hui dans les médias québécois¹⁴. Faute de tels professionnels, il va sans dire que la capacité du théâtre d'agir comme machine mémorielle est limitée à un cercle de plus en plus restreint d'individus.

14 Jean Saint-Hilaire du *Soleil* de Québec constituait une exception, mais il a pris sa retraite en juillet 2009. La critique universitaire peut parfois prendre le relais, mais les individus qui la composent voient rarement autant de spectacles que les journalistes qui couvrent le théâtre au jour le jour.

DES LIEUX PAISIBLEMENT HANTÉS

Les lieux théâtraux s'avèrent des dépositaires de la mémoire culturelle au même titre que les bibliothèques, les musées et les universités (Carlson, 2003 : 131-164). Certains comme le Rideau Vert, la compagnie Jean-Duceppe ou le TNM affichent leur histoire dans leur hall en accrochant des photos d'acteurs et de productions plus ou moins notables de la troupe. De plus, presque tous la disséminent à présent sur leur site Internet. La dénomination même de ces espaces ou des salles de répétitions qu'ils abritent perpétue la mémoire d'interprètes et de metteurs en scène et marque la filiation dans laquelle on désire se situer. Denise Pelletier, Fred Barry, Jean Duceppe, André Mathieu et Jean Grimaldi prêtent ainsi leur nom à des compagnies, à des salles ou à des auditoriums, tandis que Jean-Louis Millette et Jean-Jacqui Boutet voient le leur coiffer respectivement la salle de répétition du Théâtre d'Aujourd'hui et celle de la Bordée. Sans être écrits en toutes lettres dans la désignation du théâtre, ceux d'Yvette Brind'amour et de Mercedes Palomino demeurent indissociables de l'aventure du Rideau Vert et figurent en bonne place dans le site Internet de la compagnie. En outre, l'Espace Libre évoque le souvenir du premier théâtre d'André Antoine, lui aussi voué à l'expérimentation; Ubu, le célèbre personnage d'Alfred Jarry, sert d'étendard au travail de Denis Marleau, tandis que le Théâtre de Quat'Sous s'est placé sous le patronage de Brecht – qui y a somme toute peu été joué – tout en se réclamant d'un certain artisanat théâtral¹⁵. À l'opposé, Lepage n'a pas craint d'associer sa compagnie à la technologie en jetant son dévolu sur l'expression latine *ex machina* pour la désigner.

La vie antérieure des théâtres ne manque pas non plus de resurgir et de leur conférer un charme particulier. Il en est ainsi du TNM qu'hantent tant les numéros de l'effeuilleuse Lily Saint-Cyr que les créations de la Comédie canadienne dirigée par Gratien Gélinas. De son côté, le Rideau Vert a repris la salle autrefois occupée par le Stella et a tenté d'y attirer un public tout aussi bourgeois. Le Théâtre Denise-Pelletier et le Théâtre d'Aujourd'hui qui ont investi le Granada et le cinéma pornographique du Carré Saint-Louis ont, au contraire, dû cibler un public différent de celui qui fréquentait l'endroit autrefois. D'autres lieux portent le poids historique de l'endroit où ils se sont installés. Tel est le cas du Centaur qui a élu domicile dans l'ancienne bourse de Montréal, mais aussi de l'Opsis qui avait temporairement transporté ses pénates dans la bibliothèque des anciennes HEC. Certains amateurs de théâtre disent familièrement qu'ils vont à « la caserne¹⁶ »

15 Beaucoup de compagnies de théâtre québécoises ont inscrit dans leur nom une volonté de desservir un public populaire, ouvrier ou, en tous cas, d'employer des moyens tout aussi artisanaux que le simple travailleur. Mentionnons le Théâtre les gens d'en bas, le Théâtre de la Manufacture, le Groupe forestier du théâtre et le Théâtre de Quartier parmi bien d'autres.

16 Au Québec, comme ailleurs en Occident, de nombreux lieux industriels, mais aussi des granges, ont été recyclés en théâtre. Les bâtiments gouvernementaux et municipaux, tels les casernes, les bains publics, les écoles, les bureaux de poste et même les châteaux d'eau, ont aussi été mis à contribution. Dans la catégorie du patrimoine industriel recyclé, nous retrouvons le Théâtre de la Vieille Pulperie à Chicoutimi, l'Usine C – qui abritait auparavant une fabrique de confitures – située dans l'est de la métropole de même que les Deux Mondes qui ont transformé des locaux industriels attenants à une boulangerie. La grange-théâtre du Bic, comme son nom l'indique, offre un exemple parmi d'autres de ferme rénovée à des fins théâtrales.

ou se rendent « à l'usine » soulignant ainsi à quel point les fonctions anciennes et nouvelles d'un lieu sont parvenues à bien cohabiter ensemble.

Dans bien des cas, les édifices théâtraux laissent des traces des occupations précédentes dans l'architecture, la décoration ou la disposition des lieux qu'ils choisissent, les salles prestigieuses ou très anciennes – elles ne sont pas légion au Québec – ayant naturellement tendance à favoriser une rénovation à l'identique ou peu s'en faut. Le Théâtre Corona situé dans le sud-ouest de Montréal qui, au début, fut à l'enseigne du Family un *one-dime theatre*¹⁷ puis un cinéma populaire a favorisé une rénovation de style « Bouffes du Nord » où les vestiges du passé demeurent apparents. De son côté, le Quat'Sous complètement reconstruit sous la direction artistique d'Éric Jean a gardé intacts non seulement la disposition des sièges du parterre du petit théâtre qui logeait auparavant dans une ancienne synagogue, mais aussi les sièges eux-mêmes, quoique remis à neuf, procurant ainsi à ses abonnés le sentiment de s'asseoir là où ils se sont déjà assis. Le Monument-National, premier édifice à vocation théâtrale érigé par des Canadiens français (1894), s'avère sans doute le seul exemple québécois de rénovation récente d'une salle de théâtre quasiment à l'identique. Le Théâtre National de Julien Daoust n'a pas eu droit à cet honneur, pas plus que le Théâtre des Variétés de l'avenue Papineau, jugés d'une importance symbolique moindre¹⁸, associés qu'ils étaient à des genres moins nobles : le mélodrame pour le premier et le burlesque à la québécoise pour le second. Même si elles ne servent plus qu'occasionnellement à des représentations théâtrales – le National étant loué pour des enregistrements d'émissions télévisuelles et les Variétés ayant été transformées en cabaret (La Tulipe) –, ces salles continuent, d'une certaine manière, à témoigner du passé théâtral de la ville : l'une par la fosse d'orchestre toujours apparente aujourd'hui et une plaque commémorative rappelant l'*actor-manager* à l'origine de sa fondation; l'autre par son exubérante marquise et son balcon en forme de fer à cheval caractéristique des théâtres cinématographiques des années 1910¹⁹.

En matière de bâtiments civils, citons la caserne Dalhousie où s'est installé Robert Lepage, Infinithéâtre, qui offre la plupart de ses productions au Bain Saint-Michel, le Théâtre La Chapelle qui a élu domicile dans une ancienne école, la Station C dont Postes Canada s'est départi – qui a pendant quelques années fait office de salle de spectacles à Montréal – et le Théâtre de l'Île aménagé dans un ancien château d'eau à Gatineau. Les églises catholiques, dont plusieurs ont pourtant été mises en vente ces dernières années, constituent une curieuse exception, puisqu'elles abritent peu de théâtres, alors que des temples servent à présent de salles de spectacles : parmi les plus fréquentées, mentionnons l'Anglicane à Lévis et le Vieux Clocher de Magog. Il y a au moins deux exceptions à la règle : l'église du Gesù à Montréal, avec sa salle de spectacles au sous-sol, et le Vieux Clocher de Sherbrooke. Ce dernier, en dépit de son nom adopté pour faire écho à celui de Magog, est installé dans un bâtiment datant de 1941.

17 Voir à ce sujet Larrue, 1988.

18 L'ancien Théâtre des Variétés est cependant reconnu comme monument historique en vertu de la Loi sur les biens culturels du Québec, tout comme le Corona. Mais le Théâtre National ne l'est pas.

19 Comme l'indique le site Internet conjoint de La Tulipe et du National, l'édifice qui abrite aujourd'hui La Tulipe a été construit en 1913 et abrite d'abord le Dominion. Il fut utilisé tant pour des représentations théâtrales que cinématographiques. De son côté, le National est fondé en 1900 et est surtout consacré au mélodrame avant la Première Guerre mondiale. Il accueille ensuite la compagnie de burlesque dirigée par Rose Ouellette dans l'entre-deux-guerres. Le National est par la suite transformé en cinéma d'abord destiné à la communauté chinoise, puis gay. Ces informations proviennent de Larrue et Sirois, 2000 : <http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/clic/clic39.htm>.

UN THÉÂTRE DONT LA DEVISE EST JE M'OUBLIE²⁰?

Au cours des pages qui précèdent, j'ai insisté sur les renvois à la tradition spectaculaire que l'on retrouve dans le théâtre québécois. Le tableau que j'ai brossé dépeint une infime partie des innombrables interactions entre passé et présent auxquelles donne lieu le contact avec la scène à Montréal et dans toutes les villes du Québec dotées d'activités théâtrales. À tous les niveaux, administrateurs et créateurs jouent de la présence indélébile du passé entourant nos scènes pour tisser ce que Marvin Carlson appelle une « tapisserie fantomatique²¹ » (Carlson, 2003 : 165). Ce faisant, ils mettent à contribution tous les aspects de la représentation et plusieurs dimensions d'une tradition qui, pour être jeune, concourt néanmoins à l'« effort de fécondation du présent par le passé²² » (Godin, 1988 : 375), pour paraphraser Jean Cléo Godin, passé auquel l'art millénaire qu'est le théâtre semble indissociablement lié. Cela étant, le théâtre est aussi une machine mémorielle qui déborde de beaucoup les cadres de la tradition dramatique pour transmettre une mémoire culturelle plus vaste que les artisans de la scène se plaisent à réactiver avec plus ou moins d'envergure ou de succès selon les productions. J'ajouterais que les théâtres le font également au gré des discours qu'ils diffusent et des activités qu'ils organisent à l'intérieur et à l'extérieur de leurs murs.

Au fil de l'histoire, les créateurs québécois ont oscillé entre une attitude de continuité et de rupture relativement au passé théâtral²³. La difficulté à s'approprier les genres nobles (et sa contrepartie, la valorisation – parfois excessive – des formes populaires) peut être vue comme un trait marquant de la dramaturgie québécoise. Sur le plan performatif, la mise en place d'un *star-system* québécois a, dans l'ensemble, bénéficié à la reconnaissance de cette pratique et à

20 Rendons à Jean-Claude Germain ce qui lui revient. Cet intertitre paraphrase le titre-choc d'une de ses pièces les plus connues (Germain, 1976).

21 Marvin Carlson écrit judicieusement : « [T]oute production théâtrale tisse une tapisserie fantomatique pour son public, jouant sur plusieurs niveaux et combinaisons variées avec la mémoire collective et individuelle des spectateurs entourant cette pièce, ce metteur en scène, ces acteurs, cette fable, cet espace théâtral et même, à l'occasion, avec ces décors, ces costumes et ces accessoires ». C'est ma traduction du passage suivant : « [A]ny theatrical production weaves a ghostly tapestry for its audience, playing in various degrees and combinations with the audience's collective and individual memories of previous experience with this play, this director, these actors, this story, this theatrical space, even, on occasion, with this scenery, these costumes, these properties » (Carlson, 2003 : 165).

22 Jean Cléo Godin paraphrase lui aussi Ernest Gagnon qui écrivait : « La seule fécondité du passé est dans le présent qu'elle éclaire et pousse vers l'avenir » (Gagnon, cité dans Godin, 1988 : 375).

23 Comme je suis concentré sur le poids de la mémoire dans le théâtre québécois, j'ai peu parlé du culte de l'originalité, du nouveau et de l'immédiateté qui s'y déploie avec férocité. Les divers recommencements auxquels a donné lieu l'histoire du théâtre au Québec expliquent cependant, en partie, que quantité de théâtres aient inscrit sur leur marquee leur désir de se vouer au nouveau : du Théâtre des Nouveautés (1902) au Théâtre du Nouveau Monde (1952) en passant par la Nouvelle Compagnie théâtrale (1964) et le Théâtre d'Aujourd'hui (1968). D'autres compagnies ont préféré le spécifier dans leur mandat ou leur charte. Vaste question qui devrait assurément faire l'objet de plus ample réflexion.

la perpétuation sous diverses formes du travail des plus grands ou des plus aimés. Cependant, ce système jumelé à un mode de production accéléré a parfois nui à la carrière de certains acteurs trop associés à un type ou pourvus de registres étroits et épuisés prématurément des artistes talentueux. De plus, les lieux théâtraux ont joué un rôle considérable dans le recyclage du patrimoine civil et industriel tout en usant de divers moyens à leur disposition pour perpétuer la mémoire de la tradition dramatique d'ici et d'ailleurs. Dans ce dernier cas, cela s'est fait tant sur les murs des bâtiments, dans les pages de ses publications que par des choix d'appellations revendiquant des filiations ou rappelant le souvenir d'interprètes ou de metteurs en scène marquants. En matière de recyclage d'édifices, la fibre ouvrière ou citoyenne l'a emporté sur la dimension sacrée du lieu. Pour ce qui est des dénominations choisies, ce sont surtout des acteurs qui ont été retenus au détriment des directeurs artistiques, metteurs en scène, décorateurs, auteurs dramatiques et pédagogues qui ont, il est vrai, imprimé leur marque plus tardivement sur notre tradition scénique²⁴.

Désir de rupture ou de continuité, les deux attitudes témoignent néanmoins d'une conscience aiguë de la tradition spectaculaire, absolument nécessaire pour que le théâtre fonctionne comme machine mémorielle. Non seulement le *ghosting* est fréquent sur nos scènes, mais il n'épargne aucune dimension de l'art dramatique et ce, même si les spécialistes qui le répercutent et les spectateurs et les spectatrices qu'il touche demeurent généralement peu nombreux. Si l'on ne peut pas parler pour la mémoire de la tradition spectaculaire d'une surconscience, comme l'a fait Lise Gauvin pour la question de la langue, les traces de cette tradition spectaculaire et celles de la mémoire culturelle paraissent assez nombreuses dans le théâtre québécois pour qu'on qualifie cette présence fantomatique d'aspect essentiel des pratiques scéniques et dramaturgiques québécoises. Preuve qu'au théâtre, les revenants ne rechignent pas à venir hanter les traditions plus jeunes, histoire de partager avec elles un peu de leur aura.

24 Il existe bien sûr des directeurs artistiques et des auteurs dramatiques dont la mémoire est perpétuée, comme en témoignent le prix Michel-Tremblay, le prix Gratien-Gélinas décernés par le Centre des auteurs dramatiques et les prix Gascon-Roux remis par le TNM, mais ce sont encore, en quelque sorte, des honneurs « maison ». Parmi les pédagogues honorés hors des murs d'un établissement d'enseignement, citons le Péricope dans la Vieille-Capitale qui a accolé le nom de Marc Doré, professeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec, à son studio. Par ailleurs, deux chercheurs émérites ont été honorés en voyant leur nom associé à des prix ou à des bourses. D'une part, une bourse Jean Cléo Godin est décernée aux étudiants de maîtrise de l'Université de Montréal qui optent pour un sujet théâtral et un prix du même nom est remis au meilleur article en études théâtrales par l'Association de la recherche théâtrale au Canada. La Société québécoise d'études théâtrales remettait, d'autre part, par le biais d'un concours, le prix André G. Bourassa au meilleur article inédit qui lui était soumis.

- BASILE, Jean (1966), « *Au retour des oies blanches de Marcel Dubé* », *Le Devoir*, 24 octobre, p. 8.
- BLAU, Herbert (1990), *The Audience*, Baltimore, Presses universitaires John Hopkins.
- CARLSON, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Presses universitaires du Michigan.
- FILEWOD, Alan (1987), « Actors Acting Not-Acting: Autoperformance in Canadian Theatre », dans Marta Dvorak, *La création biographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 51-58.
- GERMAIN, Jean-Claude (1976), *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois*, Montréal, BQ, vol. 1.
- GUAY, Hervé (2008), « Mouette d'hier et de demain », *Le Devoir*, 31 mai, p. C7.
- GUAY, Hervé (2001), « André Brassard et la grimace du théâtre », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 181-197.
- LARRUE, Jean-Marc et Jean-Pierre SIROIS (2000), « Cinémas, théâtres et restes urbains : le théâtre et le cinéma à Montréal entre 1895 et 1915 », *Bulletin du Centre d'histoire de Montréal*, n° 39, <http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/clic/clic39.htm>
- LARRUE, Jean-Marc (1988), « Entrée en scène des professionnels 1825-1930 », dans Renée Legris et al. (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, p. 25-61.
- MICHAUX, Henri (1998), « En pensant au phénomène de la peinture », dans Raymond Bellour et Ysé Tran (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 857-865.
- RONFARD, Jean-Pierre (1982), *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac.

KATIA ARFARA

Centre d'histoire et de théorie des arts,
École des hautes études en
sciences sociales (Paris)

Le naturalisme détourné : le Wooster Group face au répertoire classique

Dès sa première création *Sakonnet Point* en 1975, le Wooster Group a investi des espaces hybrides qui oscillent entre l'ici et maintenant de la performance et le temps (*sur-réel* ou *hors-du-réel*) des écrans. Chaque fois, c'est par la condensation du temps à l'intérieur d'un cadre bien délimité que le groupe new-yorkais habite ses espaces scéniques. Elizabeth LeCompte travaille sur le plateau comme sur une toile dans une approche à la fois macroscopique et microscopique de la représentation qui conduit le spectateur à une contemplation détachée et par conséquent non psychologique de l'action dramatique. Ce traitement spécifique de la façon d'être sur la scène devient particulièrement intéressant quand il s'agit d'un travail sur des pièces de répertoire. L'enjeu est alors clair : dépouiller les « classiques » de la longue tradition du théâtre naturaliste. Dominant le théâtre occidental depuis le début du XX^e siècle, cette tradition est devenue canonique aux États-Unis après la Première Guerre mondiale, avec l'*Actors Studio*, le fameux laboratoire dirigé par Lee Strasberg à la manière de Stanislavski.

Étant formée au milieu de l'art contemporain avec un intérêt particulier pour la peinture et l'architecture¹, Elizabeth LeCompte utilise différentes stratégies de réappropriation des « classiques ». Tout « en gardant intacte la vie émotionnelle et intellectuelle du texte »

1 LeCompte a étudié les Beaux-Arts au Skidmore College à Saratoga Springs (New York). Sur sa première implication au théâtre, voir Champagne, 1981.

(Van Kerkhoven, 1994 : 193), elle altère les données spatiotemporelles du drame. Pour que ce dernier puisse coexister avec le langage scénique du Wooster Group, le temps et l'espace doivent être réinventés en matières dociles, susceptibles d'être transformées. Il s'agit d'une conception spatiale du temps scénique qui déplace l'action dans un univers hybride, à la fois réaliste et anti-réaliste, concret et abstrait, vrai et faux. Ralenti ou accéléré, syncopé ou arrêté, ce temps scénique sera matérialisé dans les espaces woosteriens par une mise en forme rigoureuse.

Afin d'examiner les déclinaisons de cette réorganisation anti-naturaliste du temps scénique, notre réflexion sera focalisée sur deux performances emblématiques du travail du Wooster Group sur le répertoire. Il s'agit tout d'abord de *Brace up!*, spectacle présenté dans une première version en 1991 au Performing Garage à New York d'après *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov². C'est la première fois qu'Elizabeth LeCompte fait du texte d'un seul auteur sa matière première non pas pour livrer une nouvelle interprétation de ce texte mais pour le retravailler de l'intérieur, à travers les clichés du « système Stanislavski » dans lequel celui-ci a été figé.

Devenu emblématique du Théâtre d'art de Moscou au tournant du XX^e siècle, le drame de Tchekhov est approché par le Wooster Group à travers le langage visuel du cinéma japonais. Ses codes constituent l'arrière-plan de cette performance avec une focalisation toute particulière sur le film *Histoire d'herbes flottantes* (1934) de Yasujiro Ozu, chef-d'œuvre du cinéma muet. Centré sur la vie d'une troupe itinérante de kabuki et de son directeur Kihachi Ichikawa, le film marque le retour de Yasujiro Ozu sur le conflit familial et les problèmes de la communication entre les personnes âgées et les jeunes. Plus spécifiquement, le cinéaste japonais s'intéresse au rapport entre Ichikawa et son fils, longtemps non reconnu. Imprégné des symboles zen mais aussi de l'ancienne tradition théâtrale, le film marque aussi le déplacement du cinéaste de l'espace urbain de Tokyo (privilégié jusqu'alors dans son langage filmique) à la zone rurale et aux paysages vides d'un village.

Le deuxième spectacle de notre analyse sera le *Hamlet* présenté dans une première version en 2006 au Festival grec de Barcelone. Elizabeth LeCompte se met face, cette fois-ci, aux « classiques » par l'intermédiaire d'un spectacle devenu canonique dans l'imaginaire collectif américain. Il s'agit du *Hamlet* de Richard Burton, produit à Broadway en 1964 sous la direction de John Gielgud, peu de temps après la mise en scène des *Trois sœurs* de Lee Strasberg d'après la version originale de Stanislavski. La production de Broadway fut enregistrée avec dix-sept caméras afin d'être diffusée en direct pendant deux jours, dans deux mille cinémas à travers les États-Unis. L'idée était de proposer une expérience théâtrale à des milliers de spectateurs, simultanément dans différentes villes. Le film était destiné à être détruit juste après sa diffusion en suivant la nature éphémère de toute représentation théâtrale. Le *Hamlet* du Wooster Group

2 Pour une description détaillée de la mise en scène, voir Arratia, 1992 : 121-142.

« reproduit » sur scène l'événement filmique de 1964 d'après une copie récemment retrouvée. Plus qu'une réappropriation anodine qui réduirait la reconstitution à un exercice esthétique, le jeu woosterien vise encore une fois la déstructuration de la tradition naturaliste qui a dominé tout au long du XX^e siècle la longue histoire scénique et cinématographique de la tragédie shakespearienne. Suivant le réalisme psychologique de l'*Actors Studio*, *Hamlet* s'est réduit à un drame familial dans une approche pédagogique et moraliste, bref limitative.

LA TOPOGRAPHIE DU PLATEAU

À l'encontre du « théâtre-temple » revendiqué par Stanislavski, le plateau woosterien, brechtien, incorpore les éléments architecturaux de l'espace où la performance se produit ainsi que son équipement technique. Dans *Brace up!*, le dispositif scénique reprend partiellement la structure architecturale du nô, le plus ancien des trois genres classiques du théâtre japonais, réservé du XVI^e au XIX^e siècle à l'aristocratie militaire mais destiné auparavant à un public très large³. Tout comme dans la scène nô, jadis élevée en plein air, le plateau est surélevé d'un mètre environ au-dessus du sol⁴. Il se compose d'une zone centrale clairement délimitée par deux couloirs à droite et à gauche. Une grande table posée au fond de la scène constitue un autre espace à l'extrémité du public. Dans le nô, l'espace au fond de la scène, derrière l'orchestre, était réservé aux « surveillants » qui veillaient au bon déroulement du spectacle tandis que tout acteur qui était assis là devait rester invisible pour le public. Dans *Brace up!*, tout en assumant la fonction des coulisses, l'espace placé en fond de scène est intégré à l'action grâce aux moniteurs qui filment en direct les performeurs assis dos au public.

La structure dominante de *Hamlet* est un grand écran installé au milieu de la scène qui est censé projeter le *Hamlet* de Richard Burton. Quant à la partie cour de la scène, elle est dominée par un plateau surélevé, presque rectangulaire, qui reproduit le plancher du Théâtre de Broadway. Une paroi, mobile et semi-transparente, est installée sur ce plateau : elle fait à la fois référence au plateau de *Brace up!* et à la construction architecturale du nô⁵. Cette paroi rythme les entrées et les sorties des performeurs tout en contribuant, grâce à son opacité, au « jeu » d'ombres et de reflets qui domine l'espace scénique. Le vestiaire, à gauche et à droite de la scène, reste visible tout au long du spectacle.

3 René Sieffert définit le nô ainsi : « long poème chanté et mimé, avec accompagnement orchestral, généralement coupé par une ou plusieurs danses qui peuvent n'avoir aucun rapport avec le sujet » (Zeami, 1960 : 15). Les interludes étaient exécutés par les *kyôgen*, acteurs comiques qui venaient détendre l'atmosphère après chaque nô en jouant une farce qui faisait appel au comique le plus grossier. Les *kyôgen* intervenaient aussi à l'intérieur des nô, pour donner aux acteurs le temps de changer de costume (voir Zeami, 1960 : 13-58).

4 Dans son entretien avec Josette Féral, Elizabeth LeCompte insiste sur son intérêt pour la surface des choses : « Comme nous n'avons pas l'intention de devenir des artistes orientaux, je n'irais donc jamais étudier en profondeur les arts d'Orient, mais j'y prête attention pour en imiter la surface » (Féral, 2001 : 157-158).

5 Dans un entretien accordé à Andrew Quick à New York le 12 juillet 2006, Elizabeth LeCompte revient sur le rapport explicite de *Brace Up!* avec l'architecture spatiale du nô. Voir Quick, 2007 : 106-107.

Elizabeth LeCompte opère toujours dans une approche radicalement physique (voire physiologique) du théâtre, l'espace étant la seule chose qui préexiste au travail avec les performeurs. Elle fait de la scénographie la matière première du spectacle, en rupture totale avec tout parti pris illustratif qui la chargerait d'une valeur expressive, autrement dit, d'une *théâtralité*. C'est exactement dans ce travail plastique sur la topographie de la performance que réside la première mise à distance avec les espaces tchekhoviens, censés refléter le psychisme des personnages⁶. Les mondes bien encadrés du Wooster Group ne participent pas des *états d'âme* tchekhoviens. Elizabeth LeCompte travaille à l'intérieur de cette structure rigoureuse en mettant en tension les contraires, à savoir le vrai et le faux, le creux et le compact, le plat et le relief. Le « paysage » de la scène demeure ainsi en suspension, à la fois plein et (trop) vide. Dans les spectacles du Wooster Group, tout comme dans le cinéma atypique de Yasujiro Ozu, la scène demeure essentiellement vide et explicitement décentrée – ce qui active la vision périphérique du spectateur et multiplie les niveaux de perception : le regard du public est centré non seulement sur ce qui advient à l'intérieur du cadre mais aussi sur le hors-champ.

LES PORTRAITS DES CHOSES

Les choses renforcent par leur matérialité ce vide du paysage scénique. Le trop-plein des objets intervient sur le trop-vide du plateau : deux façons de penser de manière picturale l'espace se retrouvent. Pour Elizabeth LeCompte et pour Yasujiro Ozu, la présence scénique est exactement cette manière d'être trop dense. Chaque spectacle doit « s'enliser » dans sa matérialité afin de pouvoir dépasser les apparences et devenir *comme une chose*.

Les accessoires de *Brace up!* sont mobiles, en continu déplacement : trois téléviseurs, trois microphones, une cafetière, deux chaises roulantes, deux lampadaires, une horloge, un flacon de parfum, des lunettes de soleil. Les seuls éléments immobiles de la scénographie sont deux tréteaux lumineux qui marquent les limites du plateau à gauche de la scène. De même, les objets scéniques de *Hamlet* sont « pauvres » et explicitement mouvants : une table roulante au bout de laquelle est attachée de temps en temps une des chaises roulantes utilisées auparavant dans *Brace up!* sont les seuls éléments scéniques à occuper la partie gauche du plateau.

Les déplacements incessants des choses génèrent un certain « flottement » dans l'espace qui brouille la géométrie de la scène tout en déclenchant un effet optique apparenté au travail du rêve : tout est à la fois concret et abstrait, réel et imaginaire. La scène woosterienne rejoint ainsi une des principales caractéristiques de l'espace japonais. Selon Roland Barthes, dans *L'empire des signes* :

6 Sur l'articulation des réseaux thématiques autour des « noyaux de l'espace » dans le théâtre de Tchekhov, voir Banu, 1978 : 59-78.

l'objet déjoue d'une manière à la fois inattendue et réfléchie l'espace dans lequel il est toujours situé. Par exemple : la chambre garde des limites écrites, ce sont les nattes du sol, les fenêtres plates, les parois tendues de baguettes (image pure de la surface), dont on ne distingue pas les portes à glissières; tout ici est *trait*, comme si la chambre était écrite d'un seul coup de pinceau. Cependant, par une disposition seconde, cette rigueur est à son tour déjouée : les parois sont fragiles, crevables, les murs glissent, les meubles sont escamotables, en sorte qu'on retrouve dans la pièce japonaise cette « fantaisie » (d'habillement, notamment), grâce à laquelle tout Japonais déjoue – sans se donner la peine ou le théâtre de le subvertir – le conformisme de son cadre (Barthes, 2007 [1970] : 62).

Outre leur fonction de déjouer la rigidité du cadre scénique, les choses jouent un rôle bien précis dans les performances du Wooster Group; c'est pour cela qu'elles doivent avoir une histoire pour être utilisées. Dans *Brace up!*, les objets préservent la mémoire de spectacles précédents tout comme, dans le cinéma d'Ozu, ils véhiculent la mémoire de ses films. Pour Elizabeth LeCompte, tout comme pour Yasujiro Ozu, les accessoires ne sont jamais utilisés comme des éléments d'illustration ou de décoration, bien au contraire. Il s'agit de portraits de choses qui révèlent le caractère autobiographique de chaque performance. Cependant, ceux-ci ne sont pas dramatisés comme dans le théâtre de Tchekhov. Tout comme les espaces, les objets ne livrent pas des émotions, il ne s'agit pas de portraits psychologiques qui rendent explicite le caractère de celui qui les possède ou qui les offre. Ce sont plutôt des réceptacles d'émotion, des natures mortes qui assument différentes fonctions : ils servent de transition d'une situation à une autre, d'un dedans à un dehors, d'une époque à une autre. Les natures mortes, écrit Deleuze au sujet de *l'Histoire d'herbes flottantes*, sont des images pures et directes du temps car elles rendent sensible le temps qui passe. La nature morte est ce qui change dans le temps, une tranche bien définie de la réalité, mais le temps ne change pas lui-même, « c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement » (Deleuze, 1985 : 28). Dans la scène bien délimitée du Wooster Group, la concentration intense sur les choses nous rend conscients de ce « présent continu », ce présent direct qui maintient les choses et les faits dans un état de *presque*, c'est-à-dire en devenir.

DE L'ÉCONOMIE DES GESTES

Dans *Brace up!*, « être la matière » se traduit par une économie non seulement des objets mais aussi des gestes qui maintiennent l'ensemble de la mise en scène à l'échelle humaine au sein d'un quotidien modeste et banal, proprement anti-héroïque et manifestement anti-dramatique. L'intimité liant les gestes aux objets déjoue le système stanislavskien qui veut l'acteur propagateur de la vérité du personnage. Dans ce théâtre, tout comme dans le cinéma de Yasujiro Ozu, le

drame, entendu comme une série d'actions qui mènent à une crise, est exclu : les personnages de Yasujiro Ozu « subissent », ils n'agissent pas, la clé de leur existence n'étant pas ce qu'ils font mais ce qu'ils vivent⁷, pas ce qui leur arrive mais ce qui ne leur arrive pas.

Yasujiro Ozu et Elizabeth LeCompte rencontrent Tchekhov dans ce presque rien qui maintient ces « tranches de vie » ensemble. Prises dans un déroulement monotone et répétitif des sentiments et des comportements, les trois sœurs de la pièce du même nom sont étouffées dans le quotidien de leur ville d'adoption qui absorbe tout : leur désir de voyage, leurs valeurs, leurs savoirs, leur rêve de retourner à Moscou, leur ville natale. Dans *Brace up!*, aucune dramatisation, aucune intention, juste une extrême précision : se lever et faire quelques pas, lire une lettre, regarder la caméra, traverser le couloir, déplacer des accessoires, exécuter une danse. Faire des choses simples qui sont nécessaires et qui entraînent des comportements ne veut pas dire s'arrêter à leur symbolique, bien au contraire. Il s'agit de briser la symbolique, d'aller au-delà des axiomes du réalisme psychologique par l'expérience de la quotidienneté. C'est un lieu commun chez le Wooster Group que de travailler sur la condensation, la limitation, la tension, pour que le spectateur puisse atteindre le maximum de concentration.

La modulation des performeurs à partir d'un soi réel évoque certes la *nonmatrixed performance*, c'est-à-dire (pour reprendre la définition du terme introduit par Michael Kirby) la pure exécution d'une action simple qui maintient le performeur dans le temps présent (Kirby, 1995b [1965] : 31). Auteur et performeur, jadis collaborateur du Wooster Group, Michael Kirby parle d'un « nouveau théâtre » apparu dans les années 1950 et 1960 dans le milieu des arts plastiques à l'encontre de la tradition naturaliste dominante. C'était un théâtre qui mettait l'accent sur l'utilisation concrète des couleurs, des formes et des objets demeurant attachés au monde expérientiel de la vie de tous les jours (« to the experiential world of everyday life », Kirby, 1995a [1965] : 10) sans qu'ils puissent devenir des symboles d'une réalité de l'au-delà. Elizabeth LeCompte travaille dès le début à partir des *task movements* qui ont marqué ce « nouveau théâtre » afin d'éviter toute personnalisation qui pourrait déclencher une identification quelconque avec les performeurs. Face au répertoire, la metteuse en scène choisit de travailler d'une façon résolument postbrechtienne dans le but de dissoudre le principe d'identification, fondement du théâtre naturaliste. Dans ses réflexions « sur le théâtre expérimental », Bertolt Brecht optait pour la dissolution du principe de l'identification fondé « sur la suggestion » afin de permettre à l'art de « construire son monde à lui sans avoir besoin de le faire coïncider avec le monde réel » (Brecht, 1999a : 124). Il ne s'agit pas de la mort du personnage annoncée par les postconstructivistes à l'intérieur de la crise de la représentation, mais de la mise en vue d'un personnage en train d'être. « Le personnage est une accumulation de fragments dont le

7 Sur l'absence du drame dans le cinéma de Yasujiro Ozu, voir Micciché, 1979 : 38-40.

performeur est l'initiateur⁸ », précise Elizabeth LeCompte qui s'inscrit ici dans la lignée de la critique de l'identification du spectateur au milieu représenté (Brecht, 1999a : 73).

Dans l'objectif d'empêcher les spectateurs de croire à l'action scénique, Elisabeth LeCompte radicalise ses processus de fragmentation. Elle isole les discours des conversations personnelles en déformant les pauses et les silences dans lesquels réside, selon les « naturalistes », le sens tchekhovien. Sans préjugés ni stéréotypes, elle installe ainsi un nouveau rapport non seulement entre les performeurs eux-mêmes mais aussi entre la scène et la salle. Chaque performeur agit à l'intérieur de son propre cadre, à la fois isolé et en contact avec les autres. Citons encore Elizabeth LeCompte :

Lorsque dans *Brace up!*, Ron Vawter se trouve au micro en tant que Verchinine et adresse son texte directement au public, il l'adresse également aux autres personnages : ils sont tous présents dans l'espace avec lui et ils écoutent, ils savent à qui il parle; seulement, ils ne le regardent pas. Je pense que c'est très moderne. Notre monde est rempli de conversations « unilatérales » dont les protagonistes sont en connexion à l'aide de moyens électroniques [...]. Stanislavski pensait – c'était une idée naturaliste d'avant le cinéma – que pour jouer vraiment le théâtre, il faut regarder la personne à qui l'on parle. Aujourd'hui, il arrive rarement que nous soyons dans la même pièce que la personne à laquelle nous parlons. Le nouveau naturalisme est électronique et cinématographique (Van Kerkhoven, 1994 : 203-205).

À l'intérieur de ce « nouveau naturalisme », le sens est communiqué par l'association des choses fragmentées qui se trouvent rarement dans le même cadre. C'est cette simultanéité éclatée qui constitue le réalisme moderne du Wooster Group et défait la linéarité du théâtre naturaliste.

Hamlet poursuit le démantèlement des conventions véhiculées par l'*Actors Studio*, héritier « légitime » de la méthode Stanislavski. Dans leur majorité, les adaptations filmiques et théâtrales de *Hamlet* tout au long du XX^e siècle se sont imprégnées, d'une façon ou d'une autre, de la tradition naturaliste largement fondée sur l'approche psychanalytique. D'après Freud et son analyse du conflit œdipien, « Hamlet peut tout sauf accomplir la vengeance sur l'homme qui a éliminé son père et pris sa place auprès de sa mère, cet homme qui lui montre la réalisation de ses souhaits d'enfance refoulés » (Freud, 2004 [1899-1900] : 306). Richard Burton tout comme Laurence Olivier dans sa production populaire de 1948 (Olivier fait également une « courte apparition » dans l'*Hamlet* woosterien) se retrouvent dans la même interprétation hautement psychologique du mythe d'Hamlet qui vise à rendre perceptible ce qui demeure « inconscient dans l'âme du héros » (Freud, 2004 [1899-1900] : 306).

8 Extrait d'un texte intitulé « Notes on Form » publié par le Wiener Festwochen pour la première mondiale de *Fish Story* du Wooster Group le 16 mai 1993, n.p. (Ce texte a été repris dans *Felix: A Journal of Media Arts and Communication*, vol. 1, n° 3, 1993; pour une version électronique, voir www.efelix.org/issue3/Lecompte.html.) *Fish Story* reprenait le fil de *Brace up!* en se focalisant sur le quatrième acte des *Trois sœurs* dans une mise en parallèle avec un documentaire sur la vie de la troupe japonaise de Ichikawa Sentaro.

Cette décomposition de la tragédie shakespearienne apparaît simple dans un premier temps puisque, contrairement à *Brace up!*, elle se déploie à l'intérieur du même cadre : les performeurs du Wooster Group imitent les acteurs de Broadway qu'on voit sur le grand écran et copient fidèlement leurs mouvements et leurs gestes. Or, cette imitation servile ne se déroule pas dans un temps naturel mais dans un rythme accéléré. Le film de Broadway a été remonté numériquement par Elizabeth LeCompte afin de supprimer les transitions d'une action à l'autre, d'un état psychique à un autre. L'accélération du temps scénique trouble la linéarité du récit et contredit le principe du retardement qui régit la tragédie shakespearienne. C'est un lieu commun, Hamlet est un homme « qui hésite à accomplir la vengeance dont la tâche lui est impartie » (Freud, 2004 [1899-1900] : 305). Une fois la surcharge émotionnelle qui pesait sur Hamlet évacuée, notre attention se concentre sur l'action dramatique, autrement dit sur les faits. Privés de la possibilité de nous plonger dans l'action scénique, nous devenons observateurs conscients du jeu scénique dans une mise à distance résolument critique.

LA FIGURE DU NARRATEUR

Renforcer l'attention du spectateur tout en l'entravant par la suspension de la continuité narrative, telle est la visée des mises en scène des classiques par Elizabeth LeCompte. La tension entre *acting* et *non-acting* trouve sa meilleure illustration dans le narrateur, présence-clé dans l'ensemble des productions woosteriennes. Une fois le narrateur présent sur scène, la performance rompt radicalement avec la linéarité du théâtre naturaliste. Selon Peter Szondi et sa *Théorie du drame moderne*, le meneur de jeu affirme à la fois l'unité de la forme et la crise du concept classique de la dramaturgie en substituant à l'action dramatique la narration scénique. Dans le théâtre brechtien, le narrateur acquiert le statut d'un personnage interne à la construction dramatique qui transmet aux spectateurs les faits d'une expérience vécue (Szondi, 1983 : 117-122).

Évitant tout discours théorique, Elizabeth LeCompte explique pour *Brace up!* :

Il y a un narrateur parce que j'aime le texte dans son intégralité. Je voulais « faire » toute la pièce. Mais comme je ne pouvais pas gérer la grande distribution que cela nécessiterait, le narrateur « jette un pont » en l'absence de quelqu'un ou de quelque chose (Van Kerkhoven, 1994 : 193).

Kate Valk en tant que narratrice dans *Brace up!* accomplit, dans un premier temps, des tâches dramaturgiques. Tout en se mêlant occasionnellement à l'action, Kate Valk est autorisée à

s'adresser directement au public, aux techniciens et aux autres performeurs en assumant d'une certaine manière le rôle de *Benshi*, le bonimenteur de films muets japonais qui racontait l'histoire tout en la commentant. Kate Valk est le véritable maître du jeu : elle nous informe sur chaque scène, introduit les performeurs tout en les remplaçant quand il est nécessaire, sert de lien entre les personnages extérieurs à la pièce (comme la dramaturge Marianne Weems ou le traducteur de la pièce en anglais Paul Schmidt) et les techniciens, résume le quatrième acte en quelques lignes et une chanson d'adieu. En même temps, elle est responsable du montage scénique, car elle déplace constamment les objets ou bien les performeurs sur leur chaise roulante. À la fois réaliste et stylisée dans son « jeu », Kate Valk rythme la performance en alternant de manière subtile son rapport avec ce qui se passe sur le plateau et dans la salle.

Dans *Hamlet*, le rôle du narrateur est assumé par l'ensemble des performeurs. Leur tâche n'est pas d'interpréter *Hamlet* mais de montrer aux spectateurs l'événement théâtre-filmique dont ils furent les témoins en tant que (télé)spectateurs. Au lieu de s'identifier aux personnages, ils les citent tout en restant observateurs de l'action. *Hamlet* apparaît ainsi comme une tragédie qui se raconte devant nous, à la troisième personne. Nous retrouvons ici Brecht et son insistance sur l'impossibilité de représenter Shakespeare de façon à le rendre clair. Tout comme le théâtre asiatique, le théâtre élisabéthain est, selon Brecht, plein d'effets de distanciation au sein d'un désordre qui contredit l'esthétique naturaliste et qui renvoie au spectateur la responsabilité de (re)construire et de donner une cohérence à l'histoire (Brecht, 1999a : 21).

Une fois le(s) narrateur(s) présent(s) sur la scène, l'ici et maintenant de la performance est remis en cause : celui qui raconte est une figure liée par définition au passé puisqu'il est censé raconter des choses qui ont déjà eu lieu. Dans un souci de subvertir tout traitement conventionnel du temps, Elizabeth LeCompte complique davantage les temporalités scéniques de *Brace up!*. Comme l'âge réel des performeurs le rend explicite, la metteuse en scène déplace *Les trois sœurs* dans le futur, plusieurs années après le départ de la batterie et de ses officiers de leur petite ville de province, quand elles sont dépouillées d'illusions (comme c'est bien le cas dans le quatrième acte du drame). Il ne s'agit pas d'une pièce sur le futur mais d'une réflexion sur le passage irréversible du temps par des performeurs de l'à *présent*. Pathétiques et indifférentes, les trois sœurs sont désormais vieilles, immobilisées dans les souvenirs de leur jeunesse et du bonheur perdu, enfermées dans l'impossibilité physique de travailler plus ou de recommencer une nouvelle vie; leur fin est déjà pressentie. Cette transposition dans le futur ne se contente pas d'un simple « jeu » esthétique mais constitue une allusion directe au fond obscur de Tchekhov, c'est-à-dire à la conscience ontologique du temps. *Brace up!* oscille entre l'à *présent* et le *souvenir* dans un espace-temps élargi, à la fois familier et distant.

LES ACCIDENTS CONTRÔLÉS

Certes, tout récit est une chose du passé qui correspond à l'organisation des événements en une histoire, c'est-à-dire autour d'une idée qui ne fait que reprendre en sous-main les principaux traits d'un développement continu (Brecht, 1999a : 502). Afin d'éviter le piège de la linéarité, Elizabeth LeCompte incorpore dans la structure générale de ses performances toute forme d'accident scénique ou technique. Elle les récrée en les intégrant comme sous-texte dans la trame dramaturgique. Il s'agit des accidents qui génèrent du vrai en faisant appel à ce que, dans le zen, on nomme « accident contrôlé » (Watts, 2003 [1960] : 239). Dans *Hamlet*, les rappels explicites au temps actuel s'inscrivent dans ce cadre du hasard maîtrisé. L'instant présent fait irruption sur scène presque brutalement en interrompant le rythme accéléré de la performance. Travesti en accident technique, il se manifeste soit par un message électronique qui apparaît sur l'écran du fond (« *unrendered* ») soit par l'adresse directe des performeurs aux techniciens pour qu'ils fassent rouler plus vite le film. Plus que de simples effets de familiarisation, ces ruptures autorisent les performeurs à manipuler le temps scénique, autrement dit, elles leur donnent la liberté d'avancer ou de reculer à l'intérieur des règles du jeu, supposées rigides. On pourrait le comparer au « naturel » qui renforce, selon Brecht, les effets de distanciation dans l'art asiatique :

Il est tout aussi évident que la distanciation ne suppose en aucune façon un jeu dénué de naturel. Que l'on n'évoque surtout pas ici la stylisation de jeu traditionnelle. Au contraire, le déclenchement de l'effet de distanciation dépend de la légèreté et du naturel de l'interprétation. Simplement, pour contrôler la vérité de sa composition (opération nécessaire que Stanislavski a bien du mal à intégrer dans son système), le comédien n'est pas réduit à faire appel à sa seule « sensibilité naturelle » (Brecht, 1999b : 53-54)⁹.

La mise en scène brechtienne conjugue la description naturaliste et la stylisation sur le plan de la construction des personnages. Les coupures temporelles dans *Hamlet* déclenchent une impression d'immédiateté à l'intérieur d'un jeu hautement stylisé. En même temps, ces « accidents contrôlés » fonctionnent comme des points de fuite puisqu'ils autorisent non seulement le mouvement à l'intérieur de l'œuvre mais aussi son ouverture sur des possibilités extérieures à sa structure. Ils sont des intervalles, des trous dans le temps et l'espace de la scène qui brisent l'unité apparente de la composition scénique tout comme les écrans s'apparentent à des trous dans le regard.

9 Sur l'intensification du naturel par la stylisation, voir aussi Dort, 1971 : 12.

LA NATURE FANTOMATIQUE DES ÉCRANS

Dans *Brace up!*, les téléviseurs diffusent des gros plans des performeurs préenregistrés ou en direct qui jouent à la manière des *soap operas*. Outre des indices autobiographiques, ces gros plans emboîtent les visages et font éclater l'identité des personnages. La dispersion de l'identité est renforcée par un jeu constant entre présence et absence, entre l'être ici, sur le plateau, et l'être là-bas, sur le moniteur. La limite entre le réel et l'imaginaire devient ainsi imperceptible tout comme la transposition de l'action du présent au passé ou au futur. Cette tension entre l'image actuelle et l'image virtuelle répond à des circonstances vraies dans le cas d'Anfissa (Josephine Buscemi), la vieille nourrice qui n'apparaît que sur les écrans car son âge réel ne lui permet pas d'être sur scène. Cette utilisation pragmatique de la caméra s'accorde par ailleurs parfaitement avec le déplacement temporel que suggère Elizabeth LeCompte en transposant l'action à un temps futur, postérieur au temps tchekhovien; deux ou trois décennies après le départ de la brigade de la ville, la vieille servante sera logiquement morte. L'écran préserve alors le souvenir de sa performance dans le temps, ce qui reste d'une présence désormais fantomatique.

La nature fantomatique de l'écran sera exploitée d'une manière encore plus radicale dans *Hamlet*. Le moment de l'apparition du fantôme du roi assassiné, qui exige de son fils la vengeance de son meurtre (un des rares passages qui se déroule en temps « réel », sans accélération), est magnifié par le système optique du Wooster Group et fait de *Hamlet* un vrai piège à fantasmes : du point de vue du spectateur, l'écran horizontal diffuse une image préenregistrée du roi (Ari Fliakos), l'écran de gauche est focalisé sur la main du performeur tandis que l'écran de droite diffuse en direct son visage en gros plan en train d'énoncer ses répliques dans la demi-obscurité. L'image intégrale du spectre ressort de la synthèse (mentale) de ces quatre éléments. Jouant le rôle de catalyseur, l'apparition du fantôme, figure archétypale de la mortalité qui appartient à la fois au monde physique et métaphysique, soulève de façon emblématique la force symbolique du mythe de Hamlet : tout n'est qu'apparence.

Dans *Brace up!*, la diffusion des gros plans se complexifie davantage quand il s'agit de transmissions en direct. C'est le cas de Paul Schmidt qui assumait le double rôle de son vrai soi en tant que traducteur de la pièce ainsi qu'en tant que Tchekboutykine, le médecin militaire. Assis dos au public et face à une caméra située au fond de la scène, celui-ci n'apparaît aux spectateurs que sur le moniteur. La caméra se focalise sur son visage ou bien sur ses gestes qui paraissent agrandis comme à la loupe¹⁰. Ce dédoublement de la présence du performeur devient explicite dans des scènes affectives comme celles entre le Touzenbach de Jeff Webster et l'Irina de Beatrice Roth, ou bien entre le Verchinine de Ron Vawter et l'Olga de Peyton Smith qui joue dans la plus grande partie du spectacle derrière une caméra. La caméra déjoue toute émotion de

10 Pour la description de cette expérience par Paul Schmidt, voir Schmidt, 1992 : 154-157.

la scène de la même façon que le changement soudain du temps cinématographique interrompt, chez Yasujiro Ozu, les scènes émotionnellement tendues¹¹.

LA RÉAPPROPRIATION DES « CLASSIQUES »

Le caractère opératoire des écrans est renforcé par leur position dans l'espace scénique de *Brace up!*. Tout comme Yasujiro Ozu, Elisabeth LeCompte privilégie les relations diagonales des performeurs aux écrans tout en découpant le plateau en zones de haute et de basse énergie. Dans *Brace up!*, de même que dans *Hamlet*, Elisabeth LeCompte ne procède que par des relations, une chose se mettant à côté de l'autre, mieux encore, une chose au-dessus de l'autre ou une chose informant constamment l'autre, sans jamais converger vers un sens unique ou une vision restreinte des « classiques » qui diviserait le plateau entre le réel et l'imaginaire, l'authentique et l'inauthentique, la profondeur et la surface.

Ce qui nous est suggéré à travers les approches intermédiaires de Tchekhov et de Shakespeare par le Wooster Group est une perception élargie du théâtre et du répertoire qui nous situe dans un espace intermédiaire, en perpétuel mouvement entre la longue tradition d'interprétation des « classiques » et l'histoire personnelle du groupe. Altérer l'angle de la conception afin de transformer la perception, tel est le projet d'appropriation du répertoire par le Wooster Group. Cela ne signifie pas de faire *tabula rasa* des postures canoniques et des stéréotypes qui hantent cet héritage scénique mais, bien au contraire, de renouer avec ses codes de représentation afin de restaurer un regard critique sur les esthétiques dominantes. Le drame n'étant jamais important en tant que tel, les « classiques » deviennent pour le Wooster Group (encore) un moyen de maintenir la composition scénique ouverte à d'innombrables possibilités.

11 Sur la sensibilité d'Ozu aux variations atmosphériques, voir Richie, 1980 [1974] : 56-57.

ARRATIA, Euridice (1992), « Island Hopping: Rehearsing the Wooster Group's *Brace up!* », *The Drama Review*, vol. 36, n° 4, p. 121-142.

BANU, Georges (1978), « Ruptures dans l'espace de *La mouette* », dans Bernard Dort et Anne Ubersfeld (dir.), *Le texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur*, Abbeville, Paillart, p. 59-78.

BARTHES, Roland (2007 [1970]), *L'empire des signes*, Paris, Seuil, « Points ».

BRECHT, Bertolt (1999a), « Thèses sur le rôle de l'identification dans les arts de la scène », *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin (éd.), trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, Paris, L'Arche, p. 72-74.

BRECHT, Bertolt (1999b), « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », *L'art du comédien : écrits sur le théâtre*, Louis Besson (éd.), trad. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, p. 48-59.

CHAMPAGNE, Lenora (1981), « Always Starting New: Elizabeth LeCompte », *The Drama Review*, vol. 25, n° 3, p. 19-28.

DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Minuit, « Critique ».

DORT, Bernard (1971), *Théâtre réel : essais de critique (1967-1970)*, Paris, Seuil.

FÉRAL, Josette (2001), « Dire non à Stanislavski », entretien avec Elizabeth LeCompte et Kate Valk, dans Josette Féral (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : le corps en scène*, Montréal, Éditions Jeu/Lansman, vol. 2, p. 149-158.

FREUD, Sigmund (2004 [1899-1900]), *Œuvres complètes : l'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, vol. 4.

KIRBY, Michael (1995a [1965]), *Happenings*, New York, E. P. Dutton; repris dans Mariellen Sandford R. (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres et New York, Routledge, p. 1-28.

KIRBY, Michael (1995b [1965]), « The New Theatre », *TDR: Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, t. 30; repris dans Mariellen Sandford R. (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres et New York, Routledge, p. 29-47.

MICCICHÈ, Lino (1979), « À propos de Yasujiro Ozu », dans Jean-Pierre Brossard (dir.), *Introduction à Yasujiro Ozu*, Locarno, Cinédiff, p. 38-40.

QUICK, Andrew (2007), *The Wooster Group Work Book*, New York et Londres, Routledge.

RICHE, Donald (1980 [1974]), *Ozu*, trad. Pierre Maillard, Genève, Lettre du blanc.

SCHMIDT, Paul (1992), « The Sounds of *Brace up!*: Translating the Music of Chekhov », *The Drama Review*, vol. 36, n° 4, p. 154-157.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Théâtre/Recherche ».

VAN KERKHOVEN, Marianne (1994), « Une bibliothèque de détritiques culturels », entretien avec Elizabeth LeCompte, *Theaterschrift*, n° spécial 5-6 (« À propos de dramaturgie »), p. 193-209.

WATTS W., Alan (2003 [1960]), *Le bouddhisme zen*, trad. P. Berlot, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

ZEAMI (1960), *La tradition secrète du nô suivi de Une journée de nô*, trad. René Sieffert, Paris, Gallimard/Unesco, « Connaissance de l'Orient ».

Denis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le « contre-répertoire » d'UBU*

Ce n'est qu'au cours des siècles qu'*Othello* a gagné ses galons de classique. Les Lumières lui reprochent l'interminable mort de Desdémone; en juillet 1822, les spectateurs qui assistent aux représentations de la tragédie à la Porte-Saint-Martin par une troupe anglaise lui réservent des jets d'œufs et de pommes. Depuis, la tragédie d'*Othello* n'en a pas moins rejoint les piliers du grand répertoire occidental : au même titre que ses *Sonnets*, elle constitue désormais un « monument¹ » incontournable de l'œuvre de Shakespeare. La pléthore de commentaires et de mises en scène dont elle a déjà fait l'objet a consacré son caractère incontournable mais l'a aussi statufiée en l'érigant à un rang de classique avec lequel chaque metteur en scène doit se débattre pour parvenir à travailler la substance du texte plutôt que les couches d'exégèse qui se sont sédimentées à sa surface. Au même titre qu'*Hamlet* ou *Le roi Lear*, *Othello* exerce, pour ce motif, sur tout metteur en scène une étrange emprise; un peu à la manière de Méduse, l'œuvre exige de n'être pas trop regardée, au risque que son visiteur ne reste pétrifié par la tradition dont celle-ci est l'emblème. Aussi le défi qui attend le metteur en scène d'*Othello*, comme de l'ensemble du répertoire shakespearien, est-il le suivant : être le meilleur Persée possible, c'est-

* Le présent texte a été écrit en 2008, année à partir de laquelle Denis Marleau développe un intérêt croissant pour les œuvres du répertoire théâtral (*Agamemnon* de Sénèque, 2011; l'histoire du *Roi Lear* de Shakespeare, 2012; *Les femmes savantes*, 2012).

1 Nous reprenons ici une métaphore que Shakespeare utilise lui-même à propos du quatre-vingt unième de ses sonnets : « Ce noble et doux poème sera le monument / Que reliront des yeux non encore créés » (Shakespeare, 2003 [1609] : 841).

à-dire approcher l'œuvre par l'entremise des reflets de son bouclier, pour y voir l'œuvre telle qu'en elle-même mais sans la médiation paralysante des regards qui se sont déjà déposés sur elle.

C'est un défi de cet ordre qui s'est posé à l'artiste québécois Denis Marleau. Réputé pour son exploration des avant-gardes historiques, ses adaptations de récits ou son goût pour les créations, celui-ci n'avait encore jamais abordé un auteur aussi fréquenté que Shakespeare. Il le fit pour la première fois en montant *Othello* au Centre national des Arts d'Ottawa puis à l'Usine C de Montréal à l'automne 2007. Insolite, cette rencontre a finalement débouché sur un processus de « mise à nu² » dont l'objectif a été de renouer le dialogue avec le texte shakespearien, par-delà le déjà-dit ou le déjà-montré. Confrontation d'une œuvre canonique avec un répertoire iconoclaste, elle a également mis en tension deux acceptions de la notion de répertoire telles qu'elles ont été formulées dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin : le répertoire en tant qu'il désigne « l'ensemble des chefs-d'œuvre de la littérature française³ et étrangère qui sont couramment joués » (Corvin [dir.], 1991 : 1386) et le répertoire en tant qu'« œuvre d'un metteur en scène et / ou d'une compagnie » (Corvin [dir.], 1991 : 1386).

C'est de cette tension que nous aurons ici à traiter : il sera en effet question de mesurer les conséquences de l'intégration d'une œuvre du répertoire à un répertoire individuel à l'originalité particulièrement marquée. Loin de ne consister qu'en une analyse extérieure du spectacle, notre propos tâchera de se nourrir de l'expérience particulière qui a été la nôtre sur cette production : celle de stagiaire à la mise en scène de Denis Marleau⁴. Partisan d'une expérience au long cours, nous avons assisté au processus de création (du 6 août au 23 octobre 2007), convaincu, comme Georges Banu, que témoigner des répétitions d'un spectacle commande une immersion totale et intensive :

La répétition est un processus et elle ne peut être comprise par prélèvement : il faut suivre l'intégralité du mouvement qui va du début jusqu'à la maturation finale. Cela seulement permet de saisir les protocoles explicites et les stratégies secrètes, les avancées et les crises, les rapports de force et les relations amoureuses.

2 L'expression est de Denis Marleau lui-même.

3 Cette spécification n'est naturellement pas pertinente pour notre propos.

4 Pour cette production d'*Othello*, le site de la compagnie de Denis Marleau (www.ubucc.ca) mentionne les crédits suivants : Ruddy Sylaire (*Othello*), Pierre Lebeau (*Iago*), Éliane Préfontaine (*Desdémone*), Christiane Pasquier (*Emilia*), Denis Gravereaux (*Brabantio*, *Montano*), Bruno Marcil (*Roderigo*), Vincent-Guillaume Otis (*Cassio*), Jean-François Blanchard (*le Doge*, *Lodovico*), Annik Hamel (*Bianca*). Collaboration artistique et conception vidéo : Stéphanie Jasmin; costumes : Daniel Fortin; design sonore : Nancy Tobin; design et montage vidéo : Pierre Laniel; éclairages : Nicolas Descôteaux; musique originale : Nicolas Bernier, Jacques Poulin-Denis; maquillages et coiffures : Angelo Barsetti; assistance à la mise en scène : Nadia Bélanger; stagiaire à la mise en scène : Florent Siaud; assistance au décor et aux accessoires : Stéphane Longpré.

La répétition est une expérience de groupe dans le temps. Sa compréhension exige l'expérience directe prolongée, car la répétition, pour être saisie dans sa spécificité, réclame l'imprégnation (Banu, 2005 [1997] : 40).

Des premières lectures à la table jusqu'à la première du spectacle, depuis les hypothèses des débuts aux choix définitifs, en passant par les hésitations, il s'agira ici de prendre appui sur les pensées orales⁵ que constituent les prises de parole du metteur en scène pour décrire la façon dont Marleau a apprivoisé une œuvre du répertoire en menant ses troupes vers « l'enfance de l'art⁶ ».

UNE MÉTÉORITE ÉLISABÉTHAINE DANS UNE PLANÈTE ICONOCLASTE : UN CONTRE-RÉPERTOIRE

Avant de s'intéresser à *Othello*, Marleau avait certes incorporé quelques classiques à son répertoire, mais à chaque fois par le biais d'un détour. Ainsi, lorsqu'en 1997 il ouvre le festival d'Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, c'est en mettant en scène *Nathan le sage*, un classique allemand de la plume de Lessing avec lequel le public français est peu familier, à moins d'avoir assisté à la production de Bernard Sobel présentée dix ans auparavant. Dans ce cas de figure, Marleau n'est donc pas confronté à une mémoire de la représentation de l'œuvre qu'il monte. On observe la même ambiguïté lorsqu'il s'attaque à *Faust*, en recourant à une stratégie du détour. Loin de concevoir un spectacle fondé sur le seul texte de Goethe, il élabore un palimpseste faisant résonner conjointement les voix de Goethe, de Pessoa (*Urfaust*, *tragédie subjective*, *L'heure du diable*) mais aussi de Wittgenstein.

Comportant peu de classiques à proprement parler, le répertoire d'Ubu consiste en ce qu'on pourrait appeler un « contre-répertoire », majoritairement constitué d'« écritures » que Marleau qualifie lui-même de « récalcitrantes au théâtre » et dont il a « forcé, pour ainsi dire, le passage à la rampe » (Féral, 2001 : 118). Pendant la première période de son activité théâtrale⁷, ce tropisme pour les textes « non destinés originellement pour la scène » (Lach et Marleau, 1988 : 15) le conduit à puiser des « écrits impossibles et dangereux » (Lach et Marleau, 1988 : 15) au sein d'une littérature avant-gardiste englobant les plumes de Picasso (*Le désir attrapé par la queue* :

5 À propos de la parole du metteur en scène en répétitions, Georges Banu écrit : « Le metteur en scène, à son tour, parle. Plus ou moins, mais il parle toujours. "Répéter, c'est penser à haute voix", aime dire Brook en paraphrasant sans le savoir une phrase de Tristan Tzara : "il faut penser par la bouche". L'oralité – voilà le destin du metteur en scène. Elle peut se déverser à flots, en submergeant le comédien, ou se faire parcimonieuse, réduite à quelques phrases, elle peut envahir ou presque s'absenter, mais il n'y a pas de répétition sans cette parole-là, préalable à tout échange » (Banu [dir.], 2005 [1997] : 129-130).

6 Pendant les répétitions d'*Othello*, Denis Marleau emploie régulièrement cette expression, sans nécessairement faire référence aux théoriciens qui ont pu la mobiliser (voir, par exemple, Kofman, 1970).

7 Nous désignons par là sa période collagiste et expérimentale, allant approximativement de 1982 (année de la fondation de la compagnie) à 1993 (année de transition où Marleau laisse peu à peu les montages de textes).

Picasso-Théâtre, 1985), Schwitters (*Merz Opéra* en 1987 et *Merz Variétés* en 1995), Maïakovski et des futuristes russes (*Luna Park*, 1992). Dans la seconde période⁸ de son activité, cette tendance se déporte plus nettement vers une attraction pour les adaptations scéniques de récits, telles que *Maîtres anciens* (d'après Bernhard, 1995), *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (d'après Tabucchi, 1997) ou *Le moine noir* (d'après Tchekhov, 2004). Au-delà de ces transpositions génériques, le « contre-répertoire » d'Ubu intègre certes en son sein des pièces expressément écrites pour la représentation théâtrale, mais il s'agit alors le plus souvent de créations (ainsi *Catoblépas* de Gaëtan Soucy en 2001 et *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette à l'hiver 2008) ou d'œuvres relativement peu jouées, comme *Les aveugles*, pièce de Maeterlinck réputée irreprésentable. Dépourvue d'expérience scénique ou à peu près, la majorité des textes retenus par Marleau se distingue en somme par une étrangeté à l'égard du répertoire courant : dans un entretien publié en 1988, l'artiste concède ainsi que le désir de mettre en scène les écrits de Tzara, Marinetti, Maïakovski ou Schwitters a correspondu à « une sorte de bizarrerie, une spéculation hasardeuse en regard du répertoire dramaturgique institutionnel » (Lach et Marleau, 1988 : 154). À travers ces paroles recueillies en plein milieu de sa période collagiste, l'enjeu est déjà clairement posé : imaginer un répertoire dans les marges du répertoire officiel.

DE L'INUTILITÉ DU THÉÂTRE AU THÉÂTRE

Aussi, que Marleau aborde de front l'une des pièces les plus emblématiques du théâtre institutionnel en a étonné certains, plus habitués à le voir défricher les territoires vierges qu'à honorer les monuments du répertoire. Lorsqu'il se décide à ajouter *Othello* à sa théatrogaphie iconoclaste, le metteur en scène québécois a certes déjà fréquenté Shakespeare, mais au filtre de l'écriture de Normand Chaurette, dont *Les reines* sont notamment hantées par *Richard III* : « Il y a longtemps que je souhaitais aborder l'univers de Shakespeare. Jusqu'ici, je ne l'avais fait que de façon détournée avec *Les reines* de Normand Chaurette, qui s'inspire de personnages tirés de ses pièces » (Bélair, 2007 : E3).

Initialement, il pensait d'ailleurs approcher *Othello* selon le même principe du détournement : il entendait en effet travailler l'œuvre au prisme des adaptations qu'en a proposées l'Italien Carmelo Bene. C'est en réalisant que, pour être parfaitement comprise, cette libre réécriture du chef-d'œuvre shakespearien nécessitait un travail approfondi sur le texte-source, que Marleau se résout à mettre préalablement en scène la tragédie de Shakespeare : le projet est alors de monter l'hypotexte pour mieux saisir l'hypertexte, l'un procédant de la déconstruction méticuleuse de l'autre. Par la suite, le dessein de monter Bene est finalement abandonné au profit du seul

8 Cette période commence selon nous au cours des années 1993-1994, alors qu'il aborde ses premières pièces de théâtre à proprement parler : *Roberto Zucco* de Koltès et *Woyzeck* de Büchner.

texte shakespearien, que Marleau se décide à servir en faisant fi de la tradition d'interprétation du théâtre shakespearien. Tout en la tenant en estime, il fait de celle-ci un contre-modèle à proscrire : « D'emblée, je ne me situe pas dans une culture de la représentation shakespearienne. Je me sens loin de cette tradition théâtrale, bien que je la respecte et l'admire » (Siaud, 2008).

Ce contre-modèle, il le désigne de façon malicieuse pendant toutes les répétitions, en utilisant le mot « théâtre ». Rarement employé pour lui-même, ce mot relève chez Marleau d'une modalisation autonymique : à travers « théâtre », l'artiste ne désigne pas tant un référent qu'un signe et la façon dont certains se l'approprient et le remplissent de signifié. C'est en ce sens qu'il faut entendre cette remarque faussement paradoxale, qu'il lance à des acteurs médusés : « le plus grand danger qui nous guette, c'est le théâtre⁹ ». Dans ce « théâtre » sur lequel Marleau fait peser le soupçon, ce sont les schèmes interprétatifs prédéfinis qui sont en cause. Le 15 août 2007, alors que nous répétons la première scène de l'acte I, où Brabantio découvre que sa fille a quitté sa chambre pour s'ébattre avec Othello, le metteur en scène québécois invite l'acteur Denis Gravereaux à « briser les codes du théâtre¹⁰ » pour laisser poindre l'humanité du personnage.

Cette méfiance réitérée à l'égard d'une certaine conception du théâtre montre combien la compagnie s'inscrit dans les pas d'Alfred Jarry, à qui elle doit son nom. On sait en effet que celui-ci avait fait accompagner la création d'*Ubu roi* de la publication d'un texte dans le *Mercure de France*, précisément intitulé : « De l'inutilité du théâtre au théâtre »¹¹. En perpétuant l'anathème que jetait son aîné sur le théâtre, Denis Marleau n'identifie pas clairement son contre-modèle. On devine qu'il s'agit de la tradition d'interprétation établie à Stratford, la ville natale de Shakespeare, et dans le Théâtre du Globe de Londres, qui propose encore aujourd'hui des productions classiques des pièces du dramaturge élisabéthain. Dans la sphère du théâtre canadien, on suppose qu'il vise la façon dont Shakespeare est monté à Stratford en Ontario, mais aussi au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal. Reste que l'enjeu est ici moins de savoir à qui renvoie cette méfiance que ce qu'elle conteste : au premier chef, une déclamation du vers de type mélodique. Le 6 août 2007, jour de la première lecture à la table, Denis Marleau donne ainsi cette indication générale à l'équipe : « il ne faut pas faire de la belle versification, du beau vers¹² ». Deux jours plus tard, il va jusqu'à inviter les acteurs à « casser le vers bien dit¹³ ». La mise en page versifiée de la traduction de Normand Chaurette le dérange d'ailleurs ostensiblement. Il manifeste son mécontentement lorsque, dans la lecture des acteurs, il entend artificiellement mourir le vers en fin de ligne. Il résout définitivement l'écueil en réalisant sur son ordinateur personnel, le 13 septembre 2007, une version en prose de laquelle ont été effacés

9 Propos recueillis en répétitions, le 15 août 2007.

10 *Idem*.

11 Jarry y explicite son souhait d'un décor qui ne soit « ni naturel ni artificiel », d'un acteur affublé d'un masque, d'une lumière susceptible de créer des jeux d'ombres (Jarry, 1972 [1896] : 405-410).

12 Propos recueillis en répétitions, le 6 août 2007.

13 Propos recueillis en répétitions, le 8 août 2007.

tous les retours à la ligne propres aux vers. À travers cette reconfiguration formelle, c'est en fait à la déclamation même des comédiens qu'il s'attaque, au nom d'une préoccupation qui restera permanente jusqu'à la première du spectacle. Le 28 août, il invite explicitement ses troupes à ne pas « entrer dans des maniérismes, dans des effets de stylisation¹⁴ ». Cela implique de son point de vue que les acteurs évitent de « jouer en porte-voix¹⁵ ». Lors d'une séance de travail en petit comité, il demande à l'acteur chargé du rôle-titre de ne pas « abuser des contre-uts » afin de ne pas tomber dans ce qu'il appelle « le mélodrame verdien¹⁶ ». Il rejoint en cela une préoccupation chère au metteur en scène allemand Matthias Langhoff¹⁷, qui s'insurge contre les « acteurs qui parlent phrase par phrase » et dont les « phrases ont des mélodies » (Matthias Langhoff, cité dans Banu [dir.], 2005 [1997] : 280).

Goûtant peu la tradition déclamatoire du théâtre shakespearien, il est tout aussi réticent devant l'aspect spectaculaire qui en est le corollaire. Le 10 août, il encourage son équipe de concepteurs à éviter l'aspect « cape et d'épée¹⁸ », en résistant à toute « dimension épique¹⁹ », sur le plan du décor comme sur celui des costumes. Dans un entretien paru dans *Le Devoir*, il prend ainsi clairement ses distances avec tout spectaculaire historicisant : « Je voulais éviter de tomber dans le piège du décoratif, de la dentelle pour la dentelle, de l'historicisme pour l'historicisme » (Proulx, 2007 : 37).

UNE APPROCHE PARTIELLEMENT LUDIQUE

En érigeant le déjà-fait en contre-modèle, Denis Marleau entend sans doute échapper à cette définition du théâtre :

Le théâtre, c'est l'art du re-faire. Quand il se limite à cette définition, il produit un langage stéréotypé, langage facile à reproduire : il n'y a rien de plus commode à re-faire que le cliché. Il dispose d'une expression déjà élaborée dont la reprise reste fonction de la seule volonté de l'interprète. Ce qui se reproduit indéfiniment suppose une faible participation créative du comédien : c'est la conviction de l'homme de théâtre occidental dépourvu d'une tradition de langage, dans le sens élevé du terme comme en Orient (Banu [dir.], 2005 [1997] : 31).

14 Propos recueillis en répétitions, le 28 août 2007.

15 *Idem*.

16 Propos recueillis en répétitions, le 6 août 2007.

17 Il rejoint plus largement une tendance contemporaine que Georges Banu identifie en ces termes : « Au théâtre, de plus en plus, la vérité de la voix l'emporte sur sa beauté. À la beauté si recherchée jadis succède l'effet de réel; la voix doit témoigner d'une expérience, désigner un mode de vie, affirmer une vérité de l'être. La voix de l'acteur est un véritable sceau d'identité. L'oralité des comédiens et metteurs en scène confondus se rattache aussi bien à la révélation de leurs acquis qu'à cette expression indiscutable de l'être qu'est la voix. Ils constituent ensemble un tissu fondé sur l'échange vocal » (Banu [dir.], 2005 [1997] : 129).

18 Propos recueillis en répétitions, le 10 août 2007.

19 *Idem*. Telle que l'emploie Marleau, cette expression n'est pas liée à la théorie brechtienne du théâtre épique.

On aurait pu attendre de Denis Marleau qu'il se prémunisse contre l'écueil de cet « art du re-faire » en adoptant l'approche ludique qui a souvent été la sienne au fil des ans. Sans prédominer, les traces de cette approche sont perceptibles dans la façon dont il coupe le texte à plusieurs reprises (et notamment tout un rôle : celui du clown), fond les répliques de cinq personnages en un monologue (ainsi le monologue de Montano pendant la première scène de l'acte II), déplace des pans de scènes entières ou remplace la première scène de l'acte V par une forme de télé-théâtre, substituant des projections de théâtre aux batailles de rues mentionnées par le texte. Dans le droit fil des expérimentations langagières dont il est coutumier, Marleau condense par ailleurs le texte de Shakespeare en ménageant des superpositions de voix : à l'acte IV, certaines répliques de Iago, Emilia et Desdémone sont énoncées simultanément, conférant à l'ensemble un caractère polyphonique qui caractérisait déjà les *Maîtres anciens* adaptés en 1995 du roman de Thomas Bernhard. Clin d'œil fait à son propre travail, la scène d'inoculation du doute par Iago dans l'esprit d'Othello devient une scène de rasage clairement empruntée à *Woyzeck*, mis en scène en 1994. Quant aux saluts, ils devaient initialement désamorcer le tragique de l'acte V : sur les murs, il était en effet prévu que soient projetées toutes les images tournées puis abandonnées au cours des répétitions, idée du 9 octobre censée « casser le côté solennel²⁰ » de la cérémonie de la représentation. L'idée ne se concrétisera pas, Denis Marleau décidant d'assumer l'aspect tragique de la pièce l'après-midi même de la première au Centre national des Arts d'Ottawa, le 23 octobre 2007. Quoique décidé à la dernière minute, ce rejet nous montre combien l'approche ludique n'aura finalement pas été centrale dans cette appropriation d'*Othello* par la compagnie Ubu.

SHAKESPEARE MIS À NU : OUBLIER SHAKESPEARE

Loin de s'être soldé par une proposition incongrue, le travail que Denis Marleau a mené autour d'*Othello* a finalement consisté en une entreprise de décantation. Attaché à l'idée qu'*Othello* n'avait rien d'une tragédie à dépoussiérer, il s'est appliqué à en clarifier les situations pour que celles-ci nous donnent le sentiment de n'avoir été écrites que pour nous. À cet égard, sa mise en scène semble avoir célébré, à travers la pièce de Shakespeare, un classique au sens où l'entend le philosophe Hans-Georg Gadamer :

Est classique, en définitive, [...] ce qui, donc, parle de telle manière qu'il ne se réduit pas à une simple déclaration sur quelque chose de disparu, ou à un simple témoignage sur quelque chose qui reste à interpréter; c'est, au contraire, ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui (Gadamer, 1996 : 311).

Si Denis Marleau s'est évertué, comme il le dit lui-même, à « monter Shakespeare comme un auteur contemporain » (Proulx, 2007 : 37), ce n'est pas par amour forcené de la modernisation, par souci de rendre accessible à tous un objet qui serait – par la force de l'âge – devenu désuet ou, pire, par désir de nier l'historicité dans laquelle toute pièce est irrémédiablement saisie : c'est assurément avec le dessein de faire dire à notre présent « quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui ». Semblant tomber sous le sens, cet objectif aura pourtant été difficile à atteindre, ne serait-ce que parce qu'au-delà de sa capacité à dialoguer avec le présent, le classique se distingue aussi par la somme des commentaires qu'il a suscités : « Les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les cultures qu'ils ont traversées » (Calvino, 1999 [1984] : 105-106).

Italo Calvino fait certes plutôt référence à l'herméneutique littéraire mais, une mise en scène constituant une lecture au même titre qu'un essai, rien ne nous interdit d'élargir le concept de lecture au domaine de la mise en scène. De fait, la mise en scène d'*Othello* a supposé une confrontation à une pléthore de commentaires ou de mises en scène antérieures que Denis Marleau s'est attaché à assimiler mais surtout à oublier. En permanence, le travail de répétition qui s'est déroulé autour de cette œuvre aura procédé de l'idée qu'il fallait formuler un rêve de virginité pour mieux parvenir à écouter le texte en dehors de ses lectures et se prémunir contre toute chute dans cet art du « re-faire » dont parle Georges Banu : « j'ai senti le besoin de me détacher de la tradition, de me livrer à une sorte de grand nettoyage. D'aborder ce grand texte du répertoire mondial en remettant en question les conventions théâtrales » (Bélair, 2007 : E3).

Au cours des répétitions, Denis Marleau semble être parti en quête d'une forme d'amnésie méthodologique, chimère nécessaire pour parvenir à laisser les situations du texte se déployer dans la plus simple évidence. Parmi les consignes récurrentes données aux acteurs, il y a ainsi cette invitation à « ne pas entrer dans des moules prévus d'avance » et à « travailler à déconstruire ce qui nous conduit à nous faire une image d'un personnage trop vite²¹ ». En formulant ces directives, Denis Marleau entend faire abstraction des clichés propres au jeu de l'acteur shakespearien, ou du moins de l'image que l'on s'en fait. Il rejoint en cela la démarche de Peter Brook qui se demandait dans une conférence sur Shakespeare : « Que peut-on dire à un jeune comédien qui s'essaie à un de ces grands rôles ? Oubliez Shakespeare. Oubliez qu'il y a jamais eu un homme de ce nom » (Brook, 1998 : 17).

À travers ce conseil aux allures de boutade, Peter Brook n'invite certes pas à s'enfoncer dans l'ignorance mais à faire de l'oubli une étape propédeutique à la redécouverte de la théâtralité shakespearienne. Il se rapproche à cet égard de la force énergétique de l'oubli telle que la décrit Nietzsche dans *La généalogie de la morale*, où l'on trouve ce passage célèbre :

21 Propos recueillis en répétitions, le 28 août 2007.

L'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels; c'est bien plutôt un pouvoir actif, une faculté d'enrayement dans le vrai sens du mot [...]. Faire silence, un peu, faire table rase dans notre conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour les choses nouvelles, [...] voilà, je le répète, le rôle de la faculté active d'oubli (Nietzsche, 1966 : 76-77).

Appliquant cette théorie énergétique de l'oubli à la culture de la représentation shakespearienne, Denis Marleau invite sa troupe à « mettre à nu » (Bélair, 2007 : E3) *Othello*, utilisant ainsi une métaphore qui allait revenir en leitmotiv pendant toutes les répétitions, au point d'aller jusqu'à caractériser le dispositif scénique et sonore de la production. Le 14 septembre, il résume significativement son projet scénique et dramaturgique par cette suite de phrases nominales : « 3 murs / des projections / du jeu / un espace sonore²² ».

Marleau souhaite ainsi réduire Shakespeare à ce qu'il appelle « l'essentiel », mot qui n'aura pas cessé de hanter les répétitions et qu'il reprend dans un entretien pour le journal *Le Droit* : « J'avais envie de travailler dans un processus de décantation, de ne garder que l'essentiel. C'est un bonheur de revenir ainsi aux choses essentielles » (Turcot, 2007 : A2). Cet adjectif prend place dans une constellation sémantique au sein de laquelle il est lié à d'autres termes qui portent la trace d'une même recherche de dénuement : il faut « travailler dans une recherche d'économie » parce que « ce qui compte, c'est la justesse du texte²³ ».

OTHELLO RENDU À SHAKESPEARE

Pendant les préparatifs du spectacle, cette volonté de mettre à nu le monument shakespearien s'est particulièrement manifestée dans la direction d'acteur, comme l'a par exemple montré le travail opéré autour du père de Desdémone : dès le 6 août, Denis Marleau se débat contre une certaine conception de Brabantio qu'il s'attache à distinguer de la tradition d'interprétation dont jouit le personnage du père dans *Roméo et Juliette*. Dans la scène d'exposition, Brabantio est réveillé en pleine nuit par Iago pour être averti des ébats de sa fille avec le Maure. Le sénateur réduit au simple appareil d'une robe de nuit, celui-ci se répand depuis son balcon en protestations qui menacent de tomber dans le burlesque. C'est là une voie que Marleau ne souhaite pas explorer en avançant cet argument à Denis Gravereaux : « Brabantio n'a ici rien du vieux Barbon²⁴ ».

22 Propos recueillis en répétitions, le 14 septembre 2007.

23 Propos recueillis en répétitions, le 12 octobre 2007.

24 Propos recueillis en répétitions, le 7 août 2007.

Au-delà du caractère colérique, c'est l'abysse de la folie que Marleau devine en lui. Dans la même répétition, il donne en effet cette indication à l'acteur : « C'est une vraie humanité qui s'exprime ici, au bord de la folie²⁵ ».

Denis Marleau invite Denis Graveraux à baisser le ton de sa voix pour ne pas sombrer dans le « porte-voix », qui donnerait l'impression que l'acteur reconduit le modèle classique du « barbon ». Le 8 août, il métaphorise cette indication en lui conseillant de jouer « piano » : « Brabantio ne doit pas se jeter dans la colère. Il doit commencer piano : il est en train de se réveiller » ; « Il ne doit pas sombrer dans l'affect²⁶ ».

Il propose en cela de ne pas concevoir l'*Othello* de Shakespeare à l'aune de ce qu'en fit Verdi et, en somme, d'aller à contre-courant de la définition qu'en donnait Bernard Shaw, voyant dans la tragédie shakespearienne un opéra verdien avant la lettre : « Ce n'est pas tant que l'*Otello* de Verdi soit un opéra italien écrit à la manière de Shakespeare, c'est *Othello* de Shakespeare lui-même qui est écrit à la manière d'un opéra italien » (Shaw, 1901, cité dans Tadié, 2006 : 419).

Jugeant que le comique du personnage découle de sa position dans l'espace, Denis Marleau supprime l'apparition de Brabantio au balcon et demande à l'acteur de simplement se lever depuis sa chaise entreposée côté cour. Le ton du comédien, désormais placé dans la coulisse, s'en trouve métamorphosé : il parle à égalité de voix avec les autres et n'a plus rien du ridicule vieillard qui ne voit rien et parle fort pour se faire entendre de ceux qui le narguent depuis l'obscurité de la rue où il habite.

L'opération de mise à nu s'est étendue au jeu de Iago qu'il a fallu libérer de l'emprise de son double verdien. Inconsciemment influencé par la façon dont Verdi et son librettiste Boito ont diabolisé la figure de l'enseigne en lui faisant chanter une profession de foi (« Je crois en un Dieu cruel qui semblable à lui me créa » [Boito, 1983 (1887) : 53]) que n'aurait pas reniée le Méphistophélès de Goethe, l'acteur Pierre Lebeau pense d'abord avoir prise sur son personnage en favorisant les graves de sa voix rocailleuse. Jugeant cette piste trop prévisible, Marleau l'encourage au contraire à cultiver un jeu modéré et un registre plus aigu, afin de donner à Iago le visage du plus honnête des serveurs : « Iago doit vraiment nous faire croire qu'il est honnête, qu'il agit par pure honnêteté²⁷ » ; il s'agit surtout de « ne pas tomber dans les poncifs de la fourberie²⁸ » ou du « personnage rusé²⁹ » ; « Il faut que Iago développe en nous une sympathie extraordinaire³⁰ ».

25 *Idem.*

26 Propos recueillis en répétitions, le 8 août 2007.

27 Propos recueillis en répétitions, le 9 août 2007.

28 *Idem.*

29 *Idem.*

30 *Idem.*



Othello de Shakespeare, mise en scène de Denis Marleau. Photographie de Ruddy Sylaire (Othello) et de Pierre Lebeau (Iago) prise par Marlène Gélinau Payette au Centre national des Arts d'Ottawa en 2007.

Pour ce faire, il invite Pierre Lebeau à adopter « un débit glacial, droit³¹ », accompagné d'une douceur dans le ton, puisque comme il le répète à l'envi, « moins c'est grave, plus c'est efficace³² ».

Particulièrement perceptible à travers l'approche des personnages de Brabantio et de Iago, cette opération de mise à nu dans la direction d'acteur s'est accompagnée d'une reconsidération de la mise en scène de la mort dans le théâtre shakespearien. Le processus de décantation enclenché par Denis Marleau s'est ainsi appliqué à la dernière scène d'*Othello*, qui se clôt sur un enchaînement de quatre décès (Roderigo, Desdémone, Emilia, Othello) dans un délai très court. Les premières répétitions de cette scène ne satisfont ni Denis Marleau ni le reste de l'équipe, qui

31 Propos recueillis en répétitions, le 14 août 2007.

32 Propos recueillis en répétitions, le 6 août 2007.

Othello de Shakespeare,
mise en scène de Denis
Marleau. Photographie de
Ruddy Sylaire (Othello) et de
Éliane Préfontaine (Desdémone)
prise par Marlène Gélinau
Payette au Centre national des Arts
d'Ottawa en 2007.



ne peut s'empêcher de rire à cette succession de trépas pléthoriques : la mort de Desdémone semble conduire automatiquement à celle d'Emilia et d'Othello, donnant – pour reprendre la célèbre formule de Bergson à propos du comique – le sentiment d'un « mécanique plaqué sur du vivant » (Bergson, 1940 : 29). L'enchaînement causal des morts peine à imposer sa logique. Mais c'est aussi la modalité des mises à mort qui pose problème. Celles-ci s'effectuent en effet à grand renfort d'éclats de voix et de fracas d'armes, suscitant un vacarme dont l'équipe prédit qu'il ne suscitera aucune émotion chez le public tant il sonne artificiellement : Denis Marleau souligne l'aspect « presque risible de cette succession de meurtres » tandis que son traducteur, Normand Chaurette, affirme de façon aussi simple qu'efficace qu'« on retombe dans le théâtre³³ ». Considérant qu'une mise en scène spectaculaire de la mort n'est qu'une « fausse piste », Denis Marleau avance au contraire que « quand il y a un mort, se produit une aphasie, un silence³⁴ ». Il invite alors ses acteurs à éprouver une « tristesse immense », seule à même d'échapper à ce que Philippe Ariès appelle « la belle mort » (Ariès, 1975), celle qui, rituelle, vient mettre un point final par convention à la représentation, avant que le rideau ne tombe. Pour se prémunir contre les travers d'une représentation de la mort tentée par les clichés du spectaculaire, il énonce le

³³ Propos recueillis en répétitions, le 12 octobre 2007.

³⁴ *Idem*.

12 octobre deux indications aussi lumineuses que laconiques : « il ne faut pas jouer la tragédie mais le tragique³⁵ », « il faut presque beckettiser cette scène³⁶ », au motif que « quand on est confronté à la mort, on ne bouge pas, on attend, on est dans une difficulté d'être là³⁷ ». À partir de ce constat, il évacue dans un premier temps l'hypothèse de la clameur et invite les acteurs à procéder à des « détimbrements³⁸ » avant de leur demander de crier comme des bêtes écorchées à l'extrême fin de la pièce.

UN ANTI-DÉCOR

Au-delà du jeu, ce mouvement de mise à nu s'est élargi à l'échelle du décor. Supprimant le rideau de scène comme les pendrillons, le dispositif scénographique ouvre tout au spectateur : ni les coulisses ni les cintres ne se dérobent plus à son regard. Les acteurs qui ne jouent pas attendent assis sur des chaises disposées au fond, côté cour ou côté jardin. Le spectateur peut observer à loisir l'acteur se transformer en Iago ou en Othello, sitôt qu'il se lève de sa chaise pour investir le sol de la scène. Le champ autant que le hors-champ participent dès lors du spectacle. Surtout, ne subsistent sur scène plus que trois murs praticables et mobiles que les acteurs manipulent à loisir pour dessiner schématiquement les espaces induits par chaque scène. Denis Marleau refuse ainsi de tomber dans ce qu'il appelle le « décoratif ». À la façon d'un Peter Brook, il dessine une forme d'« espace vide », propice aussi bien à la stimulation de l'imagination du spectateur qu'au jeu de l'acteur : le décor étant minimal, l'acteur est conduit à densifier l'attention qu'il porte à ses gestes et à rechercher la justesse de chacun de ses mouvements. Ainsi réduit à trois murs modulables neutres, le décor contribue à donner le sentiment qu'on est en répétition, prolongeant du côté de la réception le parti qui était à l'origine du projet dramaturgique de Denis Marleau :

Curieusement, c'est en abordant un classique comme *Othello* que s'est développée cette réflexion sur la problématique du passage de l'œuvre de la répétition à la représentation. C'est-à-dire que j'aimerais bien voir, autant que possible, se dissoudre la frontière entre ces deux états, et c'est aussi avec cette préoccupation en tête que j'ai conçu un dispositif scénique mobile et souple, à géométrie variable (Siaud, 2008).

35 *Idem.*

36 *Idem.*

37 *Idem.*

38 *Idem.*

Loin de procéder d'une conception spéculaire du théâtre³⁹ dans le théâtre ou d'une distanciation de type brechtienne (Siaud, 2008), son dispositif est né d'une volonté de scruter ce moment nodal où l'acteur n'a pour seule obsession que la justesse de son intention. À cet égard, Denis Marleau aurait pu dire à l'instar de Vitez : « Ce qui est intéressant à ce moment-là [des répétitions sans le décor définitif], c'est d'établir des actions, des mouvements qui soient justes, en intention et en direction » (Vitez, cité dans Banu [dir.], 2005 [1997] : 153).

UN MONUMENT DANS L'ENFANCE DE L'ART

Si Denis Marleau procède apparemment en sens inverse en manifestant un désir de retourner à une sorte de primitivité rêvée, c'est pour mieux construire une démarche affranchie du déjà-dit. La quête de l'essence propre à Denis Marleau procède d'un désir de parvenir à un état de nature de l'art de la mise en scène, étape utopique mais conceptuellement nécessaire pour remettre en question les couches qui se sont sédimentées sur les monuments du répertoire. Le cheminement imposé par Denis Marleau se rapproche à cet égard de la démarche préconisée par Peter Brook, selon qui « ce n'est qu'en oubliant Shakespeare que nous pouvons commencer à le trouver » (Brook, 1998 : 21). Relevant de cet oubli méthodologique, la décantation a permis à Denis Marleau de ne pas voir dans le théâtre de répertoire un lieu d'aliénation mais un lieu de retrouvailles avec le théâtre.

Ces retrouvailles se sont scellées en premier lieu sur le plan du langage. Denis Marleau s'est en effet attaché à faire entendre moins la langue que le sens que celle-ci produit au travers de mots ici dotés d'une présence et d'une transparence contredisant l'idée que les classiques shakespeariens offriraient d'inaccessibles raffinements lexicaux. Ayant été invités à aller au-delà de la courbe du vers, les comédiens se sont astreints à mettre en œuvre une parole à nu. L'absence de décor majestueux recentre l'attention du spectateur sur le lieu où se noue la tragédie : les bouches, et particulièrement celle de Iago, virtuose dans son art de reconfigurer le monde dans l'ordre du langage. Au cours des répétitions, Denis Marleau aura d'ailleurs répété sans discontinuer qu'*Othello* était fondamentalement une tragédie sur le pouvoir des mots :

Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment ces mots voyagent d'un personnage à l'autre, leur matérialité; de saisir aussi comment leur sens se développe jusqu'à devenir une obsession. Il y a beaucoup de pensée magique dans ce texte. À l'époque où Shakespeare

39 « Sous l'influence de l'époque, la répétition se voit valorisée en tant que preuve du travail théâtral, titre d'ailleurs d'une importante revue de l'époque. Et, chose symptomatique, si les classiques avaient fait de la répétition un motif privilégié du théâtre dans le théâtre, maintenant ce sont les metteurs en scène qui s'en chargent : les spectacles, soit partent de la prémisse qu'un groupe d'acteurs jouent un spectacle, donc nous assistons implicitement à une répétition, soit intègrent des scènes de répétitions dans le courant même de la représentation. Il s'agit chaque fois de dénoncer l'illusion et de montrer le travail théâtral dont la répétition atteste la portée » (Banu [dir.], 2005 [1997] : 37).

écrivait, les mots avaient encore une présence réelle, mais comment faire entendre cela dans l'échange de répliques? (Bélair, 2007 : E3)

Le spectaculaire à qui il ne donne droit de cité ni dans les décors ni dans les costumes est intériorisé dans ce que Denis Marleau appelle des « collisions langagières » (Bélair, 2007 : E3). Ce ne sont plus ici des épées qui s'entrechoquent, mais des logiques de pensées qui s'affrontent insidieusement, à travers des mots qui rayonnent dans l'espace à travers la bouche des acteurs ou, de façon littérale, des projections vidéographiques : « Tout passe par le langage, par des mots rayonnants qui se promènent » (Proulx, 2007 : 37).

Cette obsession aura été redevable au travail de traduction opéré par l'écrivain québécois Normand Chaurette, dont c'était là le quatorzième Shakespeare. Compagnon de route de longue date de Denis Marleau⁴⁰, celui-ci s'est attaché à « trahir le texte pour rendre l'esprit » (Gareau, 2007 : 54) dans une langue fluide, condensant par des images remarquablement synthétiques les méandres d'une langue qui, traduite littéralement en français, paraît toujours très chargée et peu propice à la représentation⁴¹. Cette traduction s'est inscrite dans la lignée du travail de « recherche de transparence de la langue » (Marleau, 1997 : 10) effectué pour le *Nathan le sage* présenté dans la Cour du Palais des Papes à Avignon en 1997.

À travers *Othello*, Denis Marleau a ainsi renoué avec la quête langagière qui est la sienne depuis son exploration des avant-gardes historiques dans les années 1980. L'exploration de cette œuvre de répertoire lui a permis de redéfinir son art de metteur en scène en ce qu'elle l'a conduit à « interroger le processus de création en posant des questions simples [...] sur des réflexes qui sont devenus habituels » (Bélair, 2007 : E3). En a découlé une réflexion d'ordre métaréflexif sur les fondements de l'art théâtral lui-même. À travers cette œuvre du répertoire, c'est tout simplement sur le théâtre que Denis Marleau a eu le sentiment de s'interroger : « comme souvent chez Shakespeare, *Othello* est aussi un texte qui pose des questions fondamentales sur le théâtre » (Bélair, 2007 : E3).

L'épreuve du classique a soulevé des interrogations élémentaires qui l'ont incité à reconsidérer les prémisses de la représentation théâtrale comme du jeu d'acteur :

Je touchais une des œuvres les plus colossales du théâtre universel. Quand on aborde un classique, on peut le faire sans se poser de questions, mais pourquoi ne pas le faire? Pourquoi ne pas redéfinir les prémisses du jeu? (Proulx, 2007 : 37)

40 Depuis *Le passage de l'Indiana* en 1996, les deux artistes ont collaboré pour *Le petit Kôchel* (2000), *Les reines* (2005) et *Ce qui meurt en dernier* (2008).

41 Peter Brook écrit précisément à ce sujet : « Le traducteur français doit [...] faire des choix et simplifier le vers pour en redécouvrir la pureté, en sacrifiant ce qui fait en anglais une partie de sa vraie valeur » (Brook, 1998 : 36-37).

La voix ou le ton que prend, par exemple, l'acteur pour marquer son départ ou son entrée. Qu'est-ce qu'une entrée ou une sortie de scène? Le champ et le hors-champ? Comment s'articule le rapport de l'acteur au texte? (Bélair, 2007 : E3)

En somme, cette mise en scène d'une œuvre de répertoire a permis à Denis Marleau de retomber « dans l'enfance de l'art avec Shakespeare » (Proulx, 2007 : 37).

Caractéristique de l'approche d'*Othello* par Denis Marleau, cette chute dans l'enfance de l'art a eu des incidences du côté du spectateur. Dans cette aventure théâtrale, le public n'est plus le dehors de la scène. La mise à nu scénographique voulue par Denis Marleau ainsi que les lumières – tout le début du spectacle plonge scène et salle dans un bleu identique – génèrent un espace englobant qui inscrit acteurs et spectateurs dans une même communauté. En abolissant la frontière qui sépare plateau et salle, Denis Marleau entend « accentuer la relation au public⁴² », dessein favorisé par l'occultation du rideau de scène qui est par définition, comme le rappelle Georges Banu, « fêlure du monde » :

Le rideau brise l'unité et donne à voir autant qu'il camoufle. Il divise les êtres en acteurs et spectateurs [...] et par sa présence même, introduit une rupture. Il rappelle la division du monde. Le rideau est anti-essentialiste, il relativise, il ne cesse de rappeler que tout est fendu et qu'il n'y a pas d'unité absolue. Sur la scène du monde dont le tableau ou la plateau se fait l'écho, il y a toujours un rideau dont la vocation principale consiste à rappeler l'existence d'un autre côté qu'il se charge de faire apparaître ou disparaître (Banu, 1997 : 7).

Le supprimer, c'était dès lors conjurer cette séparation qui répartit invariablement les spectateurs et les acteurs des deux côtés d'une démarcation formelle. Ainsi présentée dans l'espace d'un théâtre ayant délibérément effacé la frontière rituelle qui distribue habituellement le monde de la fable et le monde du réel de part et d'autre du rideau, l'œuvre de répertoire ne s'en est que mieux offerte au spectateur. Au carrefour de la fable et du réel du spectateur, les représentations ont permis la constitution de ce que le metteur en scène Matthias Langhoff a appelé « le temps du spectacle » :

Le vrai temps du théâtre, c'est le temps du spectacle, de ce moment partagé par un groupe de gens et le public, qui n'est pas un temps abstrait [...]. Le temps du théâtre vit toujours entre l'histoire et le moment actuel, les époques se mêlent, au théâtre et en nous (Langhoff, 1989 : 151).

En somme, l'intégration d'*Othello* au corpus iconoclaste de la compagnie Ubu a conduit Denis Marleau à renouveler l'approche d'un classique shakespearien par la mise en œuvre d'un processus de décantation. Loin d'avoir mis ses pas dans ceux d'une tradition d'interprétation

42 Propos recueillis en répétitions, le 14 septembre 2007.

ayant toujours cours, il s'est attaché à montrer « l'inutilité du théâtre au théâtre ». Reprenant une nouvelle fois à son propre compte les conceptions novatrices de son modèle Jarry, le metteur en scène québécois est parti en quête d'une amnésie volontaire, qui l'a amené à mettre à nu tous les aspects caractéristiques de la représentation : le jeu, la déclamation et la scénographie. En rompant ainsi avec les codes de la tragédie, la démarche de Denis Marleau a éprouvé la solidité de cet axiome de Peter Brook : « Ce n'est qu'en oubliant Shakespeare que nous pouvons commencer à le trouver » (Brook, 1998 : 21).

La sublimation des rites de la cérémonie théâtrale par la force énergétique de l'oubli ne s'est pourtant pas soldée par une aporie : elle a paradoxalement scellé pour Denis Marleau la redécouverte des fondements du théâtre. Loin d'avoir consisté en un reniement de la mémoire, la chute dans l'enfance de l'art qui a résulté du processus des répétitions a permis des retrouvailles avec soi : dans l'entreprise de mise à nu, ce sont les textes de son propre parcours qui semblent être apparus à Denis Marleau. Ce dernier s'est ainsi rendu compte que Desdémone nourrissait à l'endroit des exploits guerriers une passion aussi trouble que l'héroïne de *La fin de Casanova* de Marina Tsvetaïeva, à laquelle il s'était intéressé en 2006; à travers le noir Othello, c'est toute la problématique du rapport à l'autre telle qu'il l'a explorée dans *Nous étions assis sur le rivage du monde* de José Pliya (en 2005, avec le même acteur principal : Ruddy Sylaire) qui ressurgit à ses yeux; en regardant le dénuement de Desdémone avant sa mise à mort, c'est le déshabillage de Gretchen dans l'attente de Méphisto qui lui revient à l'esprit (*Urfaust, tragédie subjective*, 1999⁴³). L'exercice de l'oubli n'a donc pas seulement servi à renouer avec les fondamentaux de la dramaturgie shakespearienne et du théâtre; il a fait naître chez Denis Marleau des réminiscences de ses propres spectacles, signe que la mémoire d'une œuvre de répertoire gît aussi hors d'elle-même : dans les entrailles des répertoires individuels.

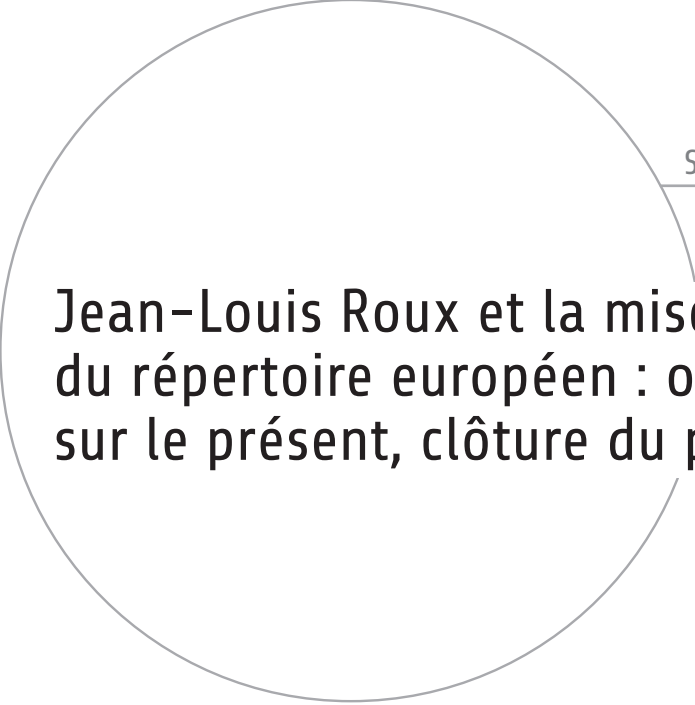
43 Certaines des réminiscences qui ont fleuri au cours de l'opération de mise à nu ont parfois donné lieu à des solutions de mise en scène, finalement retenues – comme la scène de rasage empruntée au *Woyzeck* présenté en 1994 – ou abandonnées. Ainsi pour les scènes de bataille nocturne du début de l'acte V, Marleau envisageait-il le 21 septembre de travailler dans le noir absolu et de n'éclairer que les visages des acteurs pour créer une version mobile de ses *Aveugles* de Maeterlinck. De même, pour souligner la « beckettisation » à laquelle il entend soumettre l'ultime scène de la tragédie, le metteur en scène imagine-t-il une chaise roulante pour marquer le retour de Cassio. En dernier ressort, cette analogie avec *Fin de partie* n'est pas maintenue.

- ARIÈS, Philippe (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Points histoire ».
- BANU, Georges (dir.) (2005 [1997]), *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud.
- BANU, Georges (1997), *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro.
- BÉLAIR, Michel (2007), « Une tragédie sur le pouvoir des mots », *Le Devoir*, 20-21 octobre, p. E3.
- BERGSON, Henri (1940), *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOITO, Arrigo (1983 [1887]), « Livret » de Giuseppe Verdi, *Otello*, trad. Camille du Locle et Arrigo Boito, Gilles de Van (éd.), Paris, G. Billaudot, « Opéra de Paris ».
- BROOK, Peter (1998), « Oublier Shakespeare », dans *Avec Shakespeare*, trad. Jean-Claude Carrière, Arles, Actes Sud, p. 17.
- CALVINO, Italo (1999 [1984]), *La machine littérature*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la littérature : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées ».
- CORVIN, Michel (dir.) (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2 vol.
- FÉRAL, Josette (2001), « Une approche ludique et poétique », entretien avec Denis Marleau, dans Josette Féral (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Éditions Jeu/Lansman, vol. 2, p. 101-120.
- GADAMER, Hans-Georg (1996), *Vérité et méthode*, trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil.
- GAREAU, Maude (2007), « Entretien avec Denis Marleau », *Ici*, 1^{er} au 7 novembre, p. 54.
- JARRY, Alfred (1972 [1896]), « De l'inutilité du théâtre au théâtre », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, p. 405-410.
- KOFMAN, Sarah (1970), *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot.
- LACH, Friedhelm et Denis MARLEAU (dir.) (1988), *Merz Opéra : théâtre collage*, Montréal, VLB éditeur.
- LANGHOFF, Matthias (1989), « Le théâtre, une activité concrète », entretien avec Georges Banu, Bernard Dort et Jean-Pierre Thibaudat, *art press*, n° spécial (« Le théâtre, art du passé, art du présent »), p. 148-155.
- MARLEAU, Denis (1997), « Avant-propos » à Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan le sage*, Arles, Actes Sud, p. 10.
- NIETZSCHE, Friedrich (1966), *La généalogie de la morale*, trad. Henri Albert, Paris, Gallimard.
- PROULX, Mélissa (2007), « La noirceur », *Voir*, 1^{er} novembre, p. 37.
- SHAKESPEARE, William (2003 [1609]), « Sonnet n° 81 », dans *Tragicomédies et poésies : œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins ».
- SIAUD, Florent (2008), « Shakespeare à nu », *Agôn*, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=549>
- TADIÉ, Alexis (2006), « D'Othello à Otello : les avatars du Maure », *Études épistémè*, n° 9, p. 409-427.
- TURCOT, Geneviève (2007), « Othello et rien qu'Othello », *Le Droit*, 20 et 21 octobre, p. A2.



The image features three concentric circles. The outermost circle is a thick, light gray band. Inside it is a thin, light gray line. The innermost circle is a thin, dark gray line. The text is centered within the innermost circle.

LES RÉPERTOIRES EN CONCURRENCE



SYLVAIN SCHRYBURT

Université d'Ottawa

Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen : ouverture sur le présent, clôture du passé

Quels qu'en soient les résultats, la création d'une pièce canadienne est toujours un événement important. [I]mportant, le plus souvent, parce qu'il représente un nouvel effort dans le travail laborieux et patient que nécessite l'implantation d'une dramaturgie autochtone. Les créations de pièces canadiennes sont tellement rares qu'on se demande s'il ne faut pas succomber à l'euphorie générale qui prévaut les soirs de première et jouer de l'encensoir plutôt que du goupillon.

Martial Dassylva, « Un spectacle décevant », *La Presse*

Publié à l'occasion de la création de *La dalle-des-morts* de Félix-Antoine Savard au Théâtre du Nouveau Monde, ce compte rendu signé Martial Dassylva illustre combien la production d'une pièce québécoise passait encore pour exceptionnelle au milieu de la décennie 1960, le critique de *La Presse* ayant même jonglé avec l'idée de suspendre son jugement de crainte de tuer dans l'œuf des efforts rarissimes, souvent insuffisants. C'est précisément ce caractère d'exception de la dramaturgie canadienne-française, fréquemment reçue avec bienveillance par une critique

quelque peu paternaliste, qui disparaît subitement dans la foulée des *Belles-Sœurs* (août 1968) de Michel Tremblay et de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (septembre 1969), première création collective du Grand Cirque Ordinaire (1969-1977, 1985), le visage le plus connu du mouvement multiforme du Jeune Théâtre québécois. En l'espace de quelques années à peine, l'exception est rapidement devenue la norme, la dramaturgie nationale représentant, bon an mal an, 46% des œuvres jouées sur les scènes de la province entre les saisons 1968-1969 et 1978-1979 (Brisset, 1996 : 51)¹.

Durant cette période charnière, la question du répertoire constitue la ligne de partage entre ce que l'on a appelé le « nouveau théâtre² », lié à la création nationale³ et sa contre-partie, « l'ancien théâtre⁴ », attaché au répertoire international. Cette distinction, on l'aura compris, se cristallise autour de la provenance du répertoire joué et fait de la dramaturgie étrangère comme du théâtre « ancien » un « rempart que le théâtre québécois se doit de franchir avant d'être reconnu officiellement » (Bélair, 1973 : 21). À trop insister sur la provenance des œuvres, on passait volontiers sous silence la manière même dont ce répertoire international pouvait être monté dans le Québec de la période. De fait, certaines propositions de mises en scène de l'époque entrent directement en dialogue avec la société et la culture québécoises, voire avec son histoire récente ou lointaine, rejoignant en cela un cheval de bataille idéologique sinon esthétique de ce « nouveau théâtre québécois » naissant et bientôt triomphant.

En situant l'analyse du côté des vaincus, mon propos vise moins à réhabiliter certains acteurs et compagnies qu'à enrichir notre compréhension de cette période en mettant en lumière un usage particulier du répertoire international en sol québécois qui fut éclipsé par les défenseurs d'une québécoïté tous azimuts et, à leur suite, par une doxa tenace qui a repris l'essentiel de leurs arguments. Suivant cette dernière, les compagnies montréalaises fortement institutionnalisées qui proposaient majoritairement le répertoire de la tradition occidentale, à commencer par son représentant le plus prestigieux, le Théâtre du Nouveau Monde (TNM, 1951-) des années 1960 et suivantes, tenaient le rôle d'opposants au devenir théâtral québécois.

C'est ce versant de l'histoire théâtrale occulté par l'arrivée fulgurante du « nouveau théâtre québécois » que je me propose d'explorer, en m'attardant à quelques spectacles choisis dans le répertoire international présenté au TNM, soit *Pygmalion* de George Bernard Shaw et *Le Tartuffe* de Molière, tous deux mis en scène par Jean-Louis Roux, alors directeur artistique de la compagnie⁵. Le choix de ces productions n'est évidemment pas fortuit. Alors que l'institution

1 Ce chiffre ne tient pas compte de l'abondante production du Jeune Théâtre québécois qui privilégie une parole collective, parfois issue d'improvisations, et propose de ce fait d'autres modèles dramaturgiques où l'auteur singulier est plus ou moins en retrait.

2 Aussi dit « québécois » et, plus rarement, « populaire ».

3 Voir Bélair, 1973 : 21-35.

4 Aussi dit « canadien-français » ou « culturel », parfois même « officiel ».

5 Jean-Louis Roux est directeur artistique du TNM de 1966 à 1982.

montréalaise incarnait la défense d'une tradition exogène, le « rempart » à abattre, suivant l'expression militaire de Bélair, ces deux pièces, respectivement jouées en janvier et en novembre 1968 – quelques mois, donc, en aval et en amont de la production des *Belles-Sœurs* – sont concomitantes d'une modernité théâtrale définie comme *québécoise*. Par l'antériorité de la première, ces productions ne sauraient être lues comme une réaction aux *Belles-Sœurs*, mais au contraire comme une avenue parallèle explorée par le TNM afin de se départir de l'image « ancienne » de la compagnie et de faire écho, à sa manière, aux débats chauds qui animent alors l'espace public. Le travail de Roux se fait ainsi l'écho des enjeux sociaux qui traversent la dramaturgie de la période en dénonçant l'emprise de l'Église ou en abordant de front la question du joual. Il le fait cependant par une stratégie originale de mise en scène, en s'appropriant un répertoire étranger qu'il adapte aux nécessités du contexte québécois de l'époque. Envisagée comme un projet d'ensemble, cette démarche apparaît par ailleurs comme une stratégie de réparation mémorielle, puisque le choix des productions se pose en écho, parfois symbolique, d'une certaine histoire des pratiques scéniques et de la vie théâtrale du Québec : une histoire de ratages, d'événements qui n'ont jamais eu lieu, bref, une histoire en creux. Constituée de projets oubliés, avortés ou mal reçus, cette dernière se donne à lire telle une succession de rendez-vous manqués et demeurait, de ce fait, ouverte, inachevée, tronquée : en attente de résolution. C'est en venant combler les « trous » de la mémoire théâtrale canadienne-française que Roux entend faire accéder le théâtre québécois à la maturité, en évitant ainsi le terrain politique – et polémique – de la revendication identitaire. Avant de passer à l'analyse de ces spectacles, il importe cependant de clarifier le sens même des expressions « ancien » et « nouveau » théâtre, si ce n'est que pour mettre à nu les enjeux sous-jacents de ce débat pour la délimitation d'un espace théâtral national.

LE « CANADIEN-FRANÇAIS » ET LE « QUÉBÉCOIS », L'« ANCIEN » ET LE « NOUVEAU »

Le passage de l'adjectif « canadien-français » à « québécois » (synonymes ici d'« ancien » et de « nouveau ») a été analysé par Nicole Fortin à partir du discours des revues savantes fondées dans les universités montréalaises à la même époque. Dans *Une littérature inventée*, elle établit la distinction entre les deux appellations identitaires en termes d'instauration d'un rapport particulier au temps et à l'histoire. Le sujet canadien-français aurait considéré le passé comme un ensemble de « règles qui déterminent la spécificité de la nation et trace[nt] un mode d'existence catholique et français, à respecter et à perpétuer » (Fortin, 1994 : 63).

Pour sa part, le sujet québécois se distinguerait par une attitude de réévaluation « non du passé mais des rapports à entretenir entre le passé et le présent » (Fortin, 1994 : 64). C'est en ce sens que Fortin peut affirmer que le « label québécois vient définir une nouvelle attitude devant la réalité nationale » (Fortin, 1994 : 40) : une attitude critique de reconfiguration de l'identité qui constituerait, par le choix de nouvelles filiations ou par la réinterprétation d'événements anciens, un véritable geste de *fondation*. Le terme « québécois » exprimerait donc moins l'état de ce qui *est* qu'un *devenir*, soit un projet national emblématisé par le motif du « pays » qu'annonce et appelle la production artistique de ces années. Dans le contexte de l'époque, ajoute Fortin, la « conscience de la réalité doit souvent précéder l'existence réelle », le « “vouloir être” rend possible l’“être” » (Fortin, 1994 : 41). La « québécity » relèverait ainsi plus spécifiquement d'une « démarche de sémantisation du réel », d'un « mode de prédication » (Fortin, 1994 : 43) où nommer et montrer le Québec contemporain serait perçu comme un moyen de le faire advenir, d'assurer son passage du symbolique au réel.

En transposant ce discours identitaire à la création théâtrale de la période, on comprend pourquoi ce « nouveau théâtre », tout en étant profondément ancré dans le temps présent, serait également tourné vers le projet de sa propre existence, de sa propre mise au monde. Pour paraphraser le titre d'un important essai de Gilles Marcotte publié en 1962, il serait en somme un théâtre « qui se fait » et qui a conscience de se faire. En tant que *topos* de fondation, la revendication de la québécity théâtrale s'accompagne elle aussi du refus d'accepter d'emblée comme sien l'héritage de la culture canadienne-française, c'est-à-dire, dans le cas qui nous concerne, des pratiques largement empruntées à la tradition théâtrale française. Cette lecture de la québécity comme critique de la prégnance du passé dans le présent, fondatrice d'un devenir en attente de réalisation et expression d'une affirmation nationale, représente une clé des plus pertinentes pour lire les bouleversements multiformes que connaît alors le théâtre. Le maître mot est ici celui de « critique » qui, à partir de la fin des années 1960, trouve à s'incarner d'innombrables manières dans des œuvres qui semblent s'acharner à miner l'héritage comme les bases de l'identité et de la tradition culturelle du Canada français.

Pour s'en tenir à l'abondante production des années charnières de 1968 et de 1969, on peut établir deux formes principales de réévaluation critique dans la pratique de la dramaturgie. D'abord, certains auteurs fournissent des exemples particulièrement frappants d'une réinterprétation du passé qui reconfigure l'héritage mémoriel, ou encore d'une remise en question des valeurs jusque-là associées à la collectivité. Pensons à une pièce comme *Les grands soleils* de Jacques Ferron (TNM, avril 1968), qui transforme la défaite du patriote Chénier en victoire par un va-et-vient entre passé et présent où l'histoire se voit réinterprétée à l'aune du Québec contemporain. Mieux connu est certainement le *Hamlet, prince du Québec* (Théâtre de l'Escale, janvier 1968)

dans lequel Robert Gurik détourne le classique de Shakespeare dans le but de démasquer les « personnages qui conduisent [l]a destinée » (Gurik, 1968 : 5) du Québec. On peut aussi ajouter la critique des trois pouvoirs présentés comme responsables de l'asservissement des Québécois francophones (l'« Envahisseur » anglais, l'« Église » catholique et la « Justice » officielle) dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire (septembre 1969) ou encore, dans un tout autre registre, le cabaret iconoclaste *Osstidcho*, créé au Théâtre de Quat'Sous en mai 1968.

D'autres productions s'attaquent plus spécifiquement à la tradition théâtrale locale en rejetant en bloc les pratiques des trois décennies précédentes pendant lesquelles les compagnies théâtrales les plus en vue du Québec s'étaient diversement réclamées, dans leur offre de répertoire comme dans leur manière plus ou moins commune de concevoir leur action sociale, de la lignée française du théâtre populaire qui va de Copeau jusqu'à Vilar. Pour les tenants de la québécoïté, qui considèrent l'adjectif même de « québécois » comme synonyme d'une nouvelle culture à fonder, cette tradition empruntée est perçue au mieux comme paternaliste, au pire comme le symbole d'un colonialisme culturel. Elle ne peut donc faire écho aux préoccupations de la société québécoise contemporaine puisque sa présence même endigue son expression. Au carrefour entre critique sociale et critique de la tradition culturelle, *Les Belles-Sœurs* (Théâtre du Rideau Vert, août 1968) de Michel Tremblay, par exemple, jette un regard acerbe sur l'aliénation des classes populaires tout en subvertissant la forme noble de la tragédie en la mettant au service d'une langue vernaculaire : le joual. Dans *Le Cid maghané* (Festival de Ste-Agathe, juin 1968), Réjean Ducharme parodie le chef-d'œuvre de Corneille et ridiculise, par la même occasion, le français international que l'on entendait alors sur scène⁶. L'enseignement prodigué dans les écoles de formation de l'acteur est par ailleurs attaqué dans *Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, septembre 1969), une création des Enfants de Chénier, la troupe de Jean-Claude Germain, qui tourne aussi en ridicule le répertoire français que l'on proposait, notamment, au TNM⁷.

Qu'il s'agisse du choix d'un registre de langue, de modèles dramaturgiques et scéniques d'origine européenne, de l'enseignement du théâtre ou encore de l'histoire du Canada français ou des valeurs sociales ambiantes, une large part de la dramaturgie québécoise de ces années refuse, par le rire ou par l'exemple, l'héritage d'un passé canadien-français trop peu lointain pour qu'on puisse y être indifférent.

6 Dans la didascalie d'ouverture, par exemple, on lit : « Ce qui est *souligné* se prononce à la française, avec pompe. Ce qui n'est pas souligné se prononce à la québécoise (moi : moié; il : i; envoie : enwoueil; je te : j'te; c'est : c'é...) ». Un tapuscrit de cette pièce non publiée est disponible au Centre des auteurs dramatiques ainsi qu'à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

7 Est-il besoin de souligner que le nom même de la compagnie future de Germain (le Théâtre du Même Nom ou TMN) se lit telle une attaque en règle du prestigieux Nouveau Monde et de la haute culture qu'on le dit représenter et défendre?

L'« ANCIEN » THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE OU LA « TRADITION » SELON JEAN-LOUIS ROUX

Dès 1966, au moment où il accède à la direction artistique du Théâtre du Nouveau Monde, Jean-Louis Roux cherche à renouer avec la ligne artistique des premières années de la compagnie fondée en 1951. En conséquence, il centre son action autour du répertoire européen consacré, tous siècles confondus. Roux prend ainsi ses distances avec l'éclectisme des années 1960 de Jean Gascon – son prédécesseur – et abandonne définitivement le drame policier et le boulevard au Théâtre du Rideau Vert (1949-). Dans le même temps, Roux prend acte des nouveautés scéniques que propose et explore le petit contingent des compagnies d'avant-garde actives durant les années 1960 – les Apprentis-Sorciers (1955-1968), l'Égrégore (1959-1968), les Saltimbanques (1963-1969), le Mouvement contemporain (1965-1967). On voit ainsi apparaître sur la scène du TNM la projection d'images, de nouveaux matériaux comme le plastique, plusieurs emprunts au brechtisme, de même qu'un recours moins épisodique aux artistes peintres (notamment Mousseau et Pellan) pour la confection des costumes et des décors. Que l'on qualifie cette stratégie d'ouverture ou de récupération, elle démontre que Roux n'aborde pas la présentation des chefs-d'œuvre en puriste et qu'il reste à l'écoute de la scène contemporaine, bien qu'il privilégie, sur le plan dramaturgique, le choix d'un répertoire établi.

À la fin des années 1960, la compagnie est pourtant rapidement taxée de « colonisée », d'« officielle » ou de « bourgeoise » par une jeunesse réceptive au discours de la décolonisation et bientôt au marxisme. Le TNM devient alors la cible d'attaques virulentes, signe de la position dominante qu'il occupe dans le milieu théâtral au moment où se font entendre les contestations de 1968 et de 1969 qui mobiliseront pour quelques années une partie de la jeunesse. Par souci de concision, et afin de donner la teneur des critiques qu'on formule à l'endroit du Nouveau Monde, je m'en remettrai au brûlot *C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine* de Jean-Claude Germain, assurément l'un des plus colorés pourfendeurs de la compagnie. Publié en janvier 1970 dans une revue au tirage confidentiel, *L'Illettré*, ce texte articulé « autour d'une opposition brutale » (David, 1978 : 9) expose sans nuances des filiations révélatrices des luttes qui animent le milieu.

Pour l'ex-critique dramatique devenu metteur en scène, auteur et animateur du Théâtre d'Aujourd'hui en 1969, la « génération des "fils du père Legault" », c'est-à-dire les fondateurs et le directeur du TNM de l'époque, dont Jean-Louis Roux, feraient du théâtre dans une visée « *civilisatrice*, éducative et *moralisatrice* » (Germain, 1978 : 20) et privilégieraient le grand répertoire international dans une perspective messianique d'inspiration cléricale :

À l'instar des missionnaires qui cherchaient à convertir les Amérindiens superstitieux à une religion de classe universelle, les « fils du père Legault » cherchèrent à faire prendre conscience au public québécois de son ignorance et de son manque de culture, en lui faisant miroiter les joyaux d'une culture universelle infiniment supérieure aux velléités culturelles locales. Conformément à leur modèle religieux, les « fils du père Legault » se sont voulus *hommes de théâtre* comme les Jésuites se voulaient *soldats du Christ* (Germain, 1978 : 11 et 13).

Germain en vient ainsi à proposer une généalogie pour le moins surprenante du théâtre au Québec dont les ascendants – foi religieuse, élitisme condescendant, grand répertoire européen et aliénation culturelle – mènent tout droit au Théâtre du Nouveau Monde, symbole et incarnation d'un héritage que la nouvelle génération d'artistes, issus pour la plupart de la première vague du baby-boom, ne reconnaît plus comme sien. Canadien-français jusqu'à la moelle, le TNM serait en définitive un théâtre sous influence étrangère, tout le contraire d'un authentique théâtre québécois, dont Germain réserve l'appellation à qui présente exclusivement la création dramaturgique locale et en joual, signe incontestable, selon lui, d'une pleine et entière autonomie culturelle. Dans cette optique, on comprend aisément pourquoi Germain a cherché, pendant l'essentiel de sa carrière de dramaturge, à miner la prégnance des divers lieux de la mémoire canadienne-française, déboulonnant à la fois les héros (religieux comme laïcs) et les stéréotypes familiaux, voire exorcisant la psyché collective d'un passé récent dont l'héritage plombait à ses yeux le devenir québécois.

Le paradoxe est que le TNM de Roux propose plusieurs mises en scène qui entrent dans un dialogue critique avec le passé du Québec, s'inscrivant lui aussi dans l'esprit du temps qui informe des prises de position comme celles de Germain. Roux le fait cependant à sa manière, c'est-à-dire par le biais d'un répertoire étranger interférant tout de même, dans les quelques cas qui m'intéressent ici, non seulement avec l'histoire du Québec, mais avec l'histoire du théâtre au Québec. Beaucoup moins radicale, cette approche de Roux offre la caractéristique de se confiner à la sphère culturelle, évitant soigneusement d'entrer complètement sur le terrain glissant de l'histoire politique.

PYGMALION, OU LE JOUAL SUR LA SCÈNE DU TNM

Le premier exemple à soumettre à l'analyse est le *Pygmalion* de l'Irlandais George Bernard Shaw que Jean-Louis Roux met en scène au mois de janvier 1968. Singulière à plusieurs titres, cette production est surtout passée à l'histoire pour la traduction d'Éloi de Grandmont qui

transpose l'action dans le Montréal de la fin des années 1960 et fait des Doolittle des Lacroix, des Eynsford-Hill des Berger-Mouton ou de Covent Garden le parvis de la basilique Notre-Dame. Plus intéressant que cette coquetterie onomastique est qu'en accord avec son adaptation locale, de Grandmont transpose en joual le cockney de la jeune héroïne, et offre ainsi au TNM de faire entendre, pour la première fois de son histoire, la langue populaire de la métropole sur les planches de son théâtre. La critique est séduite et Jean-Claude Germain, alors journaliste au *Petit journal*, va jusqu'à affubler son papier d'un titre où transparaît déjà son goût pour les références religieuses : « Manquer *Pygmalion* c'est un vrai péché! » (Germain, 1968 : 34). Par le truchement de l'adaptation linguistique, Roux s'approprie un classique de la dramaturgie anglo-saxonne du XX^e siècle et en fait une « création canadienne » (Major, 1968 : 8)⁸, ainsi que l'affirme André Major dans sa critique du spectacle publiée dans *Le Devoir*.

À sa manière, Roux intervient dans les débats qui occupent alors l'espace public au sujet du niveau de langue à employer dans la production littéraire québécoise. S'il est vrai qu'il donne à entendre du joual sur la scène de la plus grande institution montréalaise, il s'agit d'un joual dont la charge révolutionnaire identitaire est neutralisée par le cadre bien policé des nécessités de la fable. On se rappellera en effet que le personnage d'Eliza Doolittle, au départ vulgaire marchande de fleurs d'extraction populaire, parvient à se métamorphoser en jeune fille distinguée grâce aux cours de phonétique et de bonnes manières dispensés de manière expérimentale par le professeur Higgins. Le joual, dans ce contexte, n'est ainsi qu'une donnée de départ : langue dégradée témoignant de l'ignorance du personnage, elle peut être corrigée et transcendée par l'effort individuel. On est loin, ici, des *Belles-Sœurs* de Tremblay : la langue populaire n'apparaît pas comme le signe tragique d'une aliénation collective ainsi révélée, mais comme un stade « temporaire » pouvant être dépassé à l'aide de stratégies pédagogiques appropriées. Dans le contexte montréalais de la fin des années 1960, le réinvestissement de la pièce de Shaw par le TNM peut ainsi être lu comme la volonté de faire une place, sur scène, au français populaire parlé au Québec, sans pour autant que ce niveau de langue n'acquière de portée politique. Le joual d'Eliza Doolittle est exclusivement lié à la problématique des classes sociales, n'abordant aucunement celle de l'identité nationale ou de l'aliénation collective. À plus forte raison, rien n'apparaît ici tragiquement déterminé sur le plan de la mobilité sociale, la pièce se terminant au contraire sur la promesse d'un mariage avec Freddy Eynsford-Hill, consacrant du même coup la fulgurante ascension du personnage.

À y regarder de plus près, on constate cependant que la mise en scène de la pièce de Shaw répond à des enjeux souterrains et plus personnels. Pour Roux, cette production est en effet l'occasion de clore une histoire vieille de dix-huit ans. Dès 1950, soit avant même la fondation du Nouveau Monde, il avait conçu avec Mario Duliani, alors directeur du Mont-Royal théâtre français,

8 « Je me suis senti "chez nous" », renchérit Germain (Germain, 1968 : 34).

le projet d'adapter la traduction française de l'œuvre de Shaw au contexte sociolinguistique du Canada français. Des démarches avaient d'ailleurs été faites en ce sens pour obtenir une autorisation de l'auteur. Ce dernier avait non seulement répondu favorablement à la demande de Duliani, mais avait eu l'élégance de rédiger son billet en français, billet qui fut publié dans *Le Devoir* de l'époque :

Cher M. Duliani,

Naturellement, il faut substituer l'argot canadien à l'argot parisien tant bien que mal.

Tout à vous,

G. Bernard Shaw (cité dans « En marge de *Pygmalion* : canadianisme ou argot parisien? », 1950 : 6).

Malheureusement, à cause des délais dans l'obtention de cette réponse, le projet d'un *Pygmalion* en « argot canadien » avorta. L'autorisation du dramaturge arriva trop tard et l'on dut se résoudre à jouer le texte dans la traduction française d'Augustin et Henriette Hamon, dont la première publication remonte à 1924. Sur le plan strictement personnel, la production de 1968 est donc, pour Roux, l'occasion de faire aboutir un projet de longue date. Mais dans une perspective plus large, où la biographie de l'acteur se confond avec l'histoire de l'institution dont il a la gouverne, sinon avec celle du théâtre québécois lui-même, cette « reprise » revêt une autre signification encore.

Dans le paratexte théâtral qui accompagne la production de 1968, le TNM ne manque pas de rappeler à son public cette tentative avortée pour faire entendre, dès 1950, le joual sur une grande scène de la métropole, le His Majesty's. On reproduit la lettre de Shaw dans le programme de 1968 et on mentionne l'origine du projet lors des entrevues qui précèdent la première, une information relayée dans les prépapers que publie la presse de l'époque. Ce *Pygmalion* traîne ainsi dans son sillage la mémoire d'un projet avorté, d'un non-lieu de l'histoire qui tend à faire mentir l'image conservatrice que projette le TNM. Si « cette version québécoise [...] arrive à son heure et tombe pile » (Dassylva, 1968a : 27), comme l'écrit Martial Dassylva au sujet de la reprise de 1968, quelle place aurait-elle occupée dans l'histoire théâtrale du Québec si la production de 1950 avait bel et bien eu lieu? Répondant à une actualité brûlante en 1968, aurait-elle été jugée comme un « précurseur » dix-huit ans plus tôt? Question hypothétique, bien sûr, mais que le TNM pose néanmoins en filigrane de cette reprise qui, elle, passe indubitablement à l'histoire.

TARTUFFERIES EN NOUVELLE-FRANCE

Quelques mois plus tard, en novembre 1968, Jean-Louis Roux présente une autre mise en scène qui propose elle aussi un traitement local d'une œuvre du grand répertoire européen. À l'occasion d'un *Tartuffe* de Molière, le metteur en scène demande au décorateur et costumier Robert Prévost de situer l'action dans la ville de Québec, vers 1680. Cette transposition spatiale d'un Molière n'est pas chose nouvelle au Nouveau Monde. Au mois de janvier 1963, Jean Dalmain et Jean Gascon avaient déjà présenté les personnages du *Georges Dandin* et de *La jalousie du barbouillé* de Molière dans des tenues et un décor évoquant la paysannerie de la Nouvelle-France⁹. À l'instar de cette première tentative, force est d'admettre que *Le Tartuffe* de 1968, avec ses serviteurs vêtus à l'indienne et ses costumes aux ourlets de fourrure plutôt que de dentelle, ne va pas sans pittoresque, avec ce que cela peut comporter de facilité, sinon de tape-à-l'œil.

La mise en scène de Roux relève pourtant d'un tout autre esprit que celles de ses prédécesseurs puisqu'elle entend témoigner du Québec contemporain par le truchement du répertoire classique. L'influence de « Grand-papa Brecht » (Dassylva, 1968b : 22), pour reprendre les mots du critique Dassylva, n'est bien sûr pas très loin dans cette approche historisante de la mise en scène qui, en plus de proposer une scène finale jouée sur fond de pancartes, porte une attention particulière aux *gestus* des personnages, lesquels multiplient à l'envi les signes de contrition et récitent quelques bénédicités. Tout, en somme, pour tourner en ridicule les signes extérieurs d'une religion en plein recul durant la décennie 1960¹⁰. À cette critique à peine voilée du clergé s'ajoute une autre couche de sens, une autre lecture possible qui, à l'instar de la mise en scène du *Pygmalion*, vient justifier la décision de Roux de transposer son *Tartuffe* à l'époque où le gouverneur Frontenac régnait sur les destinées de la Nouvelle-France.

Pour mémoire, en 1694, le gouverneur Frontenac avait formulé le projet de faire jouer *Tartuffe* au Château Saint-Louis devant la bonne société de la colonie, soit vingt-cinq ans à peine après que Louis XIV ait levé l'interdit qui frappait la pièce de Molière. On le sait, cet épisode mythique de l'histoire théâtrale québécoise s'est terminé en cul-de-sac. Ayant eu vent du projet, l'évêque de Québec, Monseigneur de Saint-Vallier, publie un *Mandement sur les discours impies* dans lequel il attaque nommément le protégé du gouverneur Frontenac, le lieutenant de Mareuil qui devait incarner le célèbre faux dévot. Face aux protestations du lieutenant, l'évêque lui intente un procès devant le Conseil supérieur de la colonie qui le jette illico en prison pour la durée des procédures. L'histoire se conclut lors d'une rencontre fortuite dans les rues de Québec entre l'évêque, le gouverneur et l'intendant Champigny de qui l'on tient le récit suivant :

9 Pour une étude détaillée des Molière au TNM, voir Lafon, 1997.

10 À cette époque, par exemple, la proportion de pratiquants passe de 61% à 30% de la population dans le diocèse de Montréal. Voir Linteau, Durocher et Robert, 1989 : 653.

[Monseigneur de Saint-Vallier] prit l'occasion que j'étais avec M. de Frontenac pour le prier de ne pas faire jouer cette pièce, s'offrant de lui donner cent pistoles; ce que M. de Frontenac ayant accepté, il lui en fit son billet, qui fut payé le lendemain (« Lettre au ministre datée du 27 octobre 1694 », citée dans Gosselin, 1898-1899 : 64).

Ainsi s'est apparemment terminée ce que les historiens, depuis l'article fondateur de Robert de Roquebrune (Roquebrune, 1931 : 181-194), nomment « l'affaire *Tartuffe* ». Elle aura pourtant des conséquences qui dépassent largement le cadre de ce qui aurait pu n'être qu'une anecdote de l'histoire. Pour reprendre une partie des conclusions qu'en tirent Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, les « incidents québécois relatifs à l'affaire du *Tartuffe* n'ont été qu'une occasion pour le clergé de paralyser la vie théâtrale en Nouvelle-France » (Laflamme et Tourangeau, 1979 : 75), c'est-à-dire pour les cent cinquante années ultérieures.

Il importe enfin de souligner combien cet événement, qui en vint à symboliser l'ensemble des moyens de censure exercés par le clergé, fait depuis longtemps partie de la mythologie du TNM. En 1953 déjà, dans le programme qui accompagnait son premier *Tartuffe*, la compagnie publiait un résumé de « l'Affaire », dont une version remaniée figure également dans le programme de la production de 1968. Autre signe que « l'affaire *Tartuffe* » occupe une place de choix dans l'imaginaire du TNM, Éloi de Grandmont et Jean-Louis Roux y consacrent le tiers des deux pages pompeusement intitulées « Le théâtre au Canada français » que l'on retrouve en introduction au recueil photographique anniversaire *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde*, publié en 1961. Reprenant à leur compte l'analyse de l'historien Jean Béraud, ils affirment et déplorent à leur tour que « l'Affaire » soit à l'origine d'un silence théâtral de cent cinquante ans. Dans les documents consacrés au *Tartuffe* de 1968 que l'on peut consulter à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, on trouve également une étonnante lettre manuscrite dans laquelle l'historien Roquebrune, écrivant à Albert Millaire qui répétait alors le rôle-titre, dresse un parallèle explicite entre le gouverneur Frontenac et le faux dévot de Molière :

[A]dmirateur de Condé, prince athée, écrit-il, protecteur de Lahontan, précurseur des encyclopédistes, Frontenac était obligé, pour tenir son rang, à participer aux cérémonies religieuses. Il était à sa façon un *Tartuffe*. D'où sa rage de voir *Tartuffe* sur la scène (Roquebrune, 1968)¹¹.

Cet arrière-fond historique n'échappe pas à certains critiques, dont Jean Basile du *Devoir* qui dit trouver l'idée de Roux « amusante », « compte tenu de l'histoire du *Tartuffe* au Québec » (Basile, 1968 : 12). Idée amusante, certes, mais néanmoins riche sur le plan symbolique, car à jouer le jeu du paratexte théâtral qui entoure cette production, on peut avancer qu'en 1968, *Le Tartuffe* fut enfin joué à Québec sous le règne de Frontenac. Et au terme de l'histoire, cette fois, ce n'est pas le lieutenant Mareuil mais la tartufferie qui fut mise aux arrêts.

11 « Lettre manuscrite adressée à Albert Millaire », 17 juin. Document MSS3/012/004 du Fonds du Théâtre du Nouveau Monde déposé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

De manière plus générale, on peut affirmer que si le TNM a joué à l'occasion le jeu de la contestation sociale propre à l'époque, c'est surtout sur le front de la religion qu'il a concentré son action, comme en témoigne l'exemple de l'adaptation contemporaine du *Tartuffe*. Cette sensibilité à la censure religieuse, Roux l'entretient d'ailleurs depuis les années 1950, alors que le TNM avait dû abandonner certains projets artistiques (notamment la mise en scène de l'*Opéra de Quat'Sous* de Brecht) faute d'obtenir l'approbation des Jésuites, propriétaires de la salle du Gesù où était alors installée la compagnie. Plus tard, elle transparaîtra également dans le scandale fort médiatisé des *Fées ont soif* de Denise Boucher (novembre 1978), dernière pièce québécoise condamnée par l'Église qui proclame définitivement, par la même occasion, le libéralisme moral et artistique dont fait preuve le TNM¹².

Il apparaît dès lors abusif de faire du Théâtre du Nouveau Monde l'incarnation de « l'ancien » et des forces réactionnaires sévissant sur les planches montréalaises. Simplement, l'institution n'endosse pas les revendications nationalistes et leurs corollaires artistiques qui, à partir de la fin des années 1960, occupent les devants de la scène culturelle québécoise. Contrairement à la majorité des premiers défenseurs du jocal participant à la rédaction de *Parti pris* (1963-1968) et adhérant aux principales thèses marxistes, Jean-Louis Roux appartient plutôt à la génération intellectuelle précédente, celle de la première période de *Cité libre* (1950-1966), qui, sur le plan philosophique, se réclame plus ou moins ouvertement du personnalisme. Aussi apparaît-il comme un réformateur et non comme un révolutionnaire, évitant le militantisme nationaliste ou socialiste et limitant la portée de ses productions artistiques à une sphère sociale susceptible d'être infléchie et améliorée :

Avant d'être socialiste, marxiste, anarchiste ou même fasciste, le personnalisme demeure surtout représentatif d'une recherche philosophique originale pour trouver des avenues nouvelles à une démocratie en désarroi devant le brusque effondrement des hiérarchies sociales, la massification de la consommation, l'industrialisation, l'urbanisation, les ratés de l'économie libérale, et le reste (Meunier et Warren, 1998 : 300).

Dans le contexte de 1968, les productions du *Pygmalion* et du *Tartuffe* invitent à réfléchir à un usage particulier du répertoire établi qui se fait jour au TNM. Par une pratique critique de la mise en scène, Roux s'approprie des textes de la tradition européenne qui pourraient autrement passer pour étrangers, sinon anciens. En les mettant en dialogue avec les problématiques les plus contemporaines débattues dans l'espace social (la question de la langue ou de la place de l'Église), Roux cherche à susciter l'adhésion du spectateur québécois, à faire en sorte qu'il ne se sente pas complètement à l'écart de cette « grande » culture dont les relectures font écho au temps présent.

12 Sur la réception de l'événement que fut *Les fées ont soif*, on lira avec profit l'article d'Yves Jubinville (2009).

LE RÉPERTOIRE COMME STRATÉGIE DE RÉPARATION MÉMORIELLE

Les deux exemples analysés ici ne sont pas des cas isolés qui montrent Roux user du répertoire comme d'un véhicule pour entrer en dialogue avec la sphère sociale contemporaine mais aussi, on l'a vu, avec sa lecture de l'histoire du théâtre au Québec. Dans cette veine, on peut aussi penser à la reprise du *Soir des rois* de Shakespeare présentée en décembre 1968, qui tirait de l'oubli les costumes et décors multicolores que le peintre moderniste Alfred Pellan avait réalisés en 1946 pour la production d'exception des Compagnons de saint Laurent que dirigeait le père de Sainte-Croix Émile Legault, une troupe amateur dont faisaient alors partie Jean Gascon et Jean-Louis Roux. Lors de la version de 1946, l'ensemble de la presse écrite avait attribué au père Legault l'idée assurément audacieuse pour l'époque de faire appel à Pellan, ce qui ne surprend guère si l'on songe que les acteurs des Compagnons, dans la tradition de Chancerel et de Ghéon, devaient s'astreindre au plus strict anonymat. Si la production fut un échec critique cuisant pour la compagnie, un cas particulièrement intéressant de non-réception, elle n'en incarna pas moins un jalon significatif de la modernité scénographique du théâtre québécois. Or, en reprenant les décors et les costumes de Pellan en 1968, Roux n'a pas résisté à la tentation d'infléchir la mémoire de l'événement : ce serait Gascon et lui – et non le père Legault – qui auraient eu l'idée de faire appel à Pellan, ce que confirme d'ailleurs le peintre en entrevue à *La Presse* :

Évoquant les circonstances de sa collaboration avec les Compagnons, Pellan déclarera que le Père Legault, le directeur des Compagnons, était « un peu craintif » à la pensée de confier à un peintre moderne le soin de dessiner décors et costumes d'un spectacle de théâtre [...]. Le Père Legault devait finalement se rendre aux raisons présentées par Jean Gascon et Jean-Louis Roux pour le plus grand bien des Compagnons, car la première production de *La nuit des rois* [intitulée *Le soir des rois* en 1946] fut l'une des plus importantes dans la brève histoire de la troupe du Gesù (Dassylva, 1968c : 24).

En reliant ces œuvres à l'histoire théâtrale du Québec, aux non-lieux, aux occasions manquées ou aux projets avortés qu'elle porte en elle, on dégage des mises en scène de Roux ce qui semble être un projet (conscient ou non?) de réparation mémorielle. Dans ses premières années à la direction artistique du TNM, le metteur en scène reprend en effet plusieurs projets du passé restés dans un insatisfaisant état d'inachèvement : un *Pygmalion* joué dans un argot français inadéquat, un *Tartuffe* avorté symbole de la censure cléricale, ou encore un *Soir des rois* n'ayant pas été apprécié, en 1946, à sa juste valeur de modernité. Dans une triple stratégie de dialogue avec l'espace social contemporain, l'histoire théâtrale canadienne-française et son propre rôle dans le passé, Roux pallie, en quelque sorte, les insuffisances de la culture traditionnelle canadienne-française par un réformisme qui fait ressortir *a posteriori* de virtuels éclats de modernité, et démontre la possibilité, pour les artistes, de réinterpréter et de transcender le

passé. Ce faisant, il inscrit le TNM, et parfois même les individus qui le représentent, dans un continuum temporel dont l'institution qu'il dirige semble être l'aboutissement. Il l'inscrit du même coup dans une tradition en creux, négative comme on dirait d'un cliché photographique, dont elle incarne et propose à la fois la clôture, un nécessaire achèvement symbolique des ratés d'une histoire théâtrale qui sera bientôt jugée « ancienne » par la tradition naissante du théâtre québécois.

BASILE, Jean (1968), « Théâtre : *Tartuffe* à la mode de chez-nous », *Le Devoir*, 14 novembre, p. 12.

BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, « Dossiers ».

BRISSET, Annie (1996), *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec (1968-1988)*, Toronto, Presses universitaires de Toronto.

DASSYLVA, Martial (1968a), « Un *Pygmalion* québécois de grand aloi », *La Presse*, 15 janvier, p. 27.

DASSYLVA, Martial (1968b), « Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent... », *La Presse*, 11 novembre, p. 22.

DASSYLVA, Martial (1968c), « *Nuit des rois* au TNM ou l'épiphanie de Pellan », *La Presse*, 14 décembre, p. 24.

DASSYLVA, Martial (1966), « Un spectacle décevant », *La Presse*, 21 mars, p. 29.

DAVID, Gilbert (1978), « Présentation de *C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine* », *Jeu*, n° 7 (« Manifestes et textes théoriques », Gilbert David [dir.]), p. 9-10.

DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané*, tapuscrit déposé à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

« En marge de *Pygmalion* : canadianisme ou argot parisien? » (1950), *Le Devoir*, 15 avril, p. 6.

FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

GERMAIN, Jean-Claude (1978), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Jeu*, n° 7 (« Manifestes et textes théoriques », Gilbert David [dir.]), p. 10-20.

GERMAIN, Jean-Claude (1968), « Manquer *Pygmalion* c'est un vrai péché! », *Le petit journal*, 21 janvier, p. 34.

GOSSELIN, Auguste (1898-1899), « Un épisode de l'histoire du théâtre au Canada », *Mémoires de la société royale du Canada*, vol. 4, section 1, p. 53-72.

GURIK, Robert (1968), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme.

JUBINVILLE, Yves (2009), « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (« Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », Gilbert David [dir.]), p. 57-80.

LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.

LAFON, Dominique (1997), « Molière au Théâtre du Nouveau Monde : du bon usage des classiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 22 (« Le Théâtre du Nouveau Monde : éclairage(s) », Dominique Lafon [dir.]), p. 23-42.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1989), *Histoire du Québec contemporain : le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », vol. 2.

MAJOR, André (1968), « Théâtre du Nouveau-Monde [sic]. Un *Pygmalion* québécois : une victoire », *Le Devoir*, 15 janvier, p. 8.

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN (1998), « De la question sociale à la question nationale : la revue *Cité libre* (1950-1963) », *Recherches sociographiques*, vol. 39, nos 2-3 (« Québec et Canada : deux références culturelles », Andrée Fortin et Simon Langlois [dir.]), p. 291-316.

ROQUEBRUNE, Robert de (1968), « Lettre manuscrite adressée à Albert Millaire », *Fonds du Théâtre du Nouveau Monde*, Document MSS3/012/004, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

ROQUEBRUNE, Robert de (1931), « Le théâtre au Canada en 1694 : l'affaire du *Tartuffe* », *Revue de l'histoire des colonies françaises*, n° 24, p. 181-194.

SCHRYBURT, Sylvain (2011), *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises (1940-1980)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius ».

Caribéanisation du répertoire européen : Shakespeare revisité par les dramaturges caribéens

STÉPHANIE BÉRARD

Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

L'importation de la culture européenne, et notamment du théâtre occidental, dans les colonies françaises du Nouveau Monde participe à la politique d'assimilation pratiquée dès le XVIII^e siècle par la France. Celle-ci cherche à assurer le rayonnement de sa langue et de sa culture et n'hésite pas à faire venir des troupes de la métropole pour jouer des opéras, des vaudevilles, des pièces classiques du théâtre français et européen sur les scènes caribéennes¹. Cette imposition du répertoire théâtral occidental aura des répercussions notables et durables sur la production théâtrale francophone caribéenne qui imitera pendant longtemps les modèles français. Dans les années 1950, la célèbre troupe de Jean Gosselin joue encore les morceaux choisis du théâtre de boulevard parisien en Martinique et en Guadeloupe; ces productions importées rebaptisées « gosselinades » par Max Jeanne (Jeanne, 1980 : 11) ne font que prolonger la politique d'assimilation culturelle française du temps de la colonisation. Il faut attendre la fin des années 50 pour voir émerger un théâtre écrit par des auteurs antillais qui s'inspirent pour certains du théâtre européen, mais se distancient de la source en procédant à la transposition de pièces du répertoire dramatique occidental dans la langue et la culture créoles. Ce phénomène de « caribéanisation » du répertoire théâtral européen commence en Haïti, où Félix Morisseau-Leroy

1 *Les Indes galantes* de Rameau, *Faust* de Gounod, *La Traviata* de Verdi, *La belle Hélène* d'Offenbach sont successivement joués sur les scènes du Petit Chaperon Rouge, théâtre classique de Saint-Pierre en Martinique (réplique du Grand Théâtre néoclassique de Bordeaux), et du Théâtre de Pointe-à-Pitre qui arbore fièrement les bustes de Molière, Corneille et Racine.

adapte en créole l'*Antigone* de Sophocle dans les années 1950², pour se poursuivre dans les années 1970 et 1980 avec l'adaptation de classiques français : Nono Numa transforme *Le Cid* de Corneille en *Jénéral Rodrig* (Numa, 1975) tandis que Lyonel Desmarattes réécrit le *Tartuffe* de Molière en *Mouché defas* (Desmarattes, 1985). Cet intérêt pour le répertoire européen est aussi très marqué, bien que plus tardif, dans les îles françaises, en Martinique comme en Guadeloupe : l'*Antigone* de Sophocle inspire d'abord Patrick Chamoiseau dans les années 1970 (Chamoiseau, 1975)³ puis Georges Mauvois dans les années 1990, qui propose une traduction intégrale de la tragédie grecque (Mauvois, 1997); *Dom Juan* est transporté aux Antilles par Vincent Placolý (Placolý, 1984) tandis que la pièce *Tabataba* de Bernard-Marie Koltès est traduite en créole par Hector Pouillet (Pouillet, 2002). Il n'est pas jusqu'à Bertolt Brecht qui ne soit revisité dans la traduction créole offerte par Sylviane Telchid qui adapte *La noce chez les petits bourgeois... créoles* (Telchid, 2005), pour finir par Samuel Beckett traduit par Monchoachi qui donne une version créole de *En attendant Godot* (Monchoachi, 2002). Shakespeare revient lui aussi au devant de la scène antillaise avec des adaptations caribéennes toujours plus nombreuses de ses pièces : après l'« adaptation pour un théâtre nègre » de *La tempête* par Aimé Césaire en 1969 (Césaire, 1969), *Othello* devient *Iago* dans l'adaptation de José Exélis tandis que les amants de Vérone sont transportés à Saint-Pierre dans le nord de la Martinique par Yoshvani Medina qui adapte et met en scène *Roméo et Juliette*⁴.

Ces deux adaptations de Shakespeare par Exélis et Medina manifestent l'esprit d'indépendance, d'invention, voire de subversion et de contestation de leur auteurs qui, loin d'être des imitateurs serviles d'un supposé modèle, se dissocient de la tradition élisabéthaine et se réapproprient les codes dramatiques, les désarticulant pour mieux les réarticuler à la langue, à l'histoire et à la culture du monde créole. Dans son essai *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura souligne la dimension subversive du processus de réécriture chez les auteurs postcoloniaux : « L'auteur postcolonial joue des instances de légitimation que sont les genres et les formes européennes pour parvenir à exprimer son originalité » et « n'invoque le patronage de la littérature européenne qu'afin de la transgresser » (Moura, 1999 : 67). La prédilection des dramaturges caribéens pour Shakespeare, l'auteur irrévéréncieux par excellence, le maître de la démesure, du mélange des genres et du non-respect des conventions, n'est-elle pas d'ailleurs en soi significative de l'esprit de transgression qui préside à l'entreprise de caribéanisation du répertoire occidental⁵?

2 Félix Morisseau-Leroy propose d'abord une traduction de la tragédie grecque, *Antigone en créole* (Pétionville, Culture/Deschamps, 1953), avant d'écrire deux autres versions : *Wa Kréyon* et *Pép-la* (Dakar, Jadenkreyòl, 1978).

3 Pièce jouée en 1984 à Paris dans une mise en scène de Luc Saint-Eloy.

4 *Iago* de José Exélis et *Roméo et Juliette* de Yoshvani Medina sont des pièces inédites qui ont été mises en scène par leurs auteurs respectifs et jouées à quelques mois d'intervalle au CMAC (Centre martiniquais d'action culturelle) à Fort-de-France en 2005.

5 Pour en savoir plus sur les adaptations du répertoire dramatique occidental par les dramaturges antillais, on pourra se reporter au chapitre 2 « Dramaturgies de l'entre-deux » de Bérard, 2009.

Afin de bien saisir les enjeux sociologiques et culturels, voire politiques, que représente la réappropriation d'*Othello* par Exélis et de *Roméo et Juliette* par Medina, il est important de procéder à l'analyse des modes de transposition des deux tragédies dans l'univers caribéen en s'intéressant aux transformations opérées d'un point de vue spatiotemporel et diégétique. Cette approche hypertextuelle nous permettra de comprendre comment la reterritorialisation des intrigues shakespeareiennes dans l'univers caribéen s'inscrit, pour reprendre les mots de Pierre Laurette, dans une « poétique d'affirmation symbolique et culturelle » (Laurette et Ruprecht, 1995 : 11).

CAPULET CONTRE MONTAIGU, BÉKÉS CONTRE NÈGRES : *ROMÉO ET JULIETTE* DE YOSHVANI MEDINA

Yoshvani Medina, dramaturge cubain émigré en Martinique en 1995, fonde sa compagnie le Théâtre Si avec laquelle il monte des auteurs aussi variés que Luigi Pirandello, Harold Pinter, Alan Ball ainsi que ses propres pièces⁶. Adepte d'un théâtre hybride et très physique où s'imbriquent le texte, la musique, la danse et le cirque, Medina fait de la scène un lieu d'expérimentation du métissage artistique. Son adaptation de la célèbre tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette*, qu'il transpose en français à partir de plusieurs traductions combinées⁷, témoigne de l'esprit d'invention du dramaturge cubain dont la « soumission transgressive » (Moura, 1999 : 67) se manifeste dans le jeu subtil entre respect et subversion de l'œuvre originale.

La caribéanisation de la pièce de Shakespeare s'opère tout d'abord à travers la reterritorialisation géographique et temporelle de l'intrigue italienne en passant de Vérone sous la Renaissance à la Martinique au début du XX^e siècle. Yoshvani Medina pratique une transdiégétisation, c'est-à-dire une translation spatiale et temporelle⁸, en transposant l'action italienne à Saint-Pierre, au nord de la Martinique, en 1902, juste avant l'éruption de la Montagne Pelée. Ce cadre spatiotemporel est éminemment symbolique pour plusieurs raisons. Saint-Pierre était considérée, jusqu'à sa destruction en 1902, comme la capitale culturelle de la Caraïbe, une ville florissante économiquement et rayonnante d'un point de vue culturel : c'est elle qui abritait le célèbre théâtre du Petit Chaperon Rouge (imitation du Grand Théâtre néoclassique de Bordeaux); c'est aussi elle qui célébrait chaque année le plus grand carnaval de la Martinique. C'est d'ailleurs

6 Parmi lesquelles on peut citer *Besame mucho* (1995, pièce en espagnol traduite en français par Pierre Pinalie), *Suicidame* (1998, jouée à l'Atrium en Martinique et au festival d'Avignon en 2002), *Circuit fermé* (2002) et *Merde!* (Lansman, 2007). Yoshvani Medina réside aujourd'hui à Miami en Floride où il dirige le Centre culturel MIAW (Miami Art Workshop).

7 Dans un entretien accordé à la revue martiniquaise *Naïf* en 2005, le dramaturge cubain dit avoir consulté les traductions françaises de *Roméo et Juliette* par Jacques Copeau, François-Victor Hugo, Pierre Jouve, Jean-Michel Desprates, Jean Vauthier et Yves Bonnefoy pour rédiger sa version personnelle qui emprunte selon lui à chacune des traductions sa part de génie.

8 Nous empruntons cette terminologie à Genette, 1982.

par un bal masqué que Medina, comme Shakespeare, choisit d'ouvrir sa pièce : Roméo et Juliette se rencontrent pour la première fois, chacun déguisé et caché derrière un masque. Cette atmosphère de mystère et de dissimulation marque d'emblée la part importante donnée au jeu de l'être et du paraître. Le carnaval est, en outre, un événement culturel primordial dans la société caribéenne, aujourd'hui encore, et possède une dimension symbolique extrêmement forte : il représente, comme Mikhaïl Bakhtine l'a bien montré, le renversement des normes, des valeurs et des rapports de domination, la transgression des règles. Synonyme de libération et d'émancipation, il célèbre « l'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (Bakhtine, 1982 : 18). Ce n'est donc pas un hasard si l'action de la pièce de Medina se situe pendant le carnaval, temps symbolique du non-respect des lois, notamment pour les deux personnages dont l'amour est interdit et va à l'encontre des règles édictées par leurs familles respectives, les Montaigu et les Capulet, qui se vouent comme chez Shakespeare une haine séculaire.

Quant à la date de 1902, c'est l'année de l'éruption du volcan de la Montagne Pelée en Martinique, éruption imminente dans la pièce où l'on entend régulièrement les grondements du cratère et où l'on voit les cendres commencer à se répandre sur la ville qui se retrouve peu à peu ensevelie⁹. Situer l'intrigue dramatique dans cette atmosphère de fin du monde permet à l'auteur cubain de créer une tension et de donner le sens du tragique dans la menace croissante d'un danger inévitable que les personnages semblent vouloir ignorer. Ces conditions géologiques naturelles, ce bouillonnement volcanique sont aussi à mettre en relation avec la passion fatale, sulfureuse et destructrice qui unit les deux amants. L'adaptation de Medina s'achève sur la mort successive et tragique de Roméo et de Juliette alors même que le volcan explose et que « les cendres se transforment en feu » (Medina, 2005 : n.p.). Cette fin explosive rend non seulement compte de la force destructrice de la passion mais elle signe aussi la disparition nécessaire d'un monde appelé à renaître de ses cendres.

La caribéanisation de la pièce de Shakespeare passe également par une transformation des personnages : si tous conservent leurs noms, ils changent en revanche pour certains de statut social en changeant de race. Cette modification partielle d'identité correspond à ce que Gérard Genette nomme une transformation hétérodiégétique, qui consiste en un changement de nom, de sexe, d'âge ou de nationalité (Genette, 1982). Juliette appartient, chez Medina, à une famille

9 Cette catastrophe volcanique, restée célèbre dans les annales de la Martinique, a également inspiré le dramaturge martiniquais José Alpha, auteur de *1902 ou la catastrophe de Saint-Pierre* (Hatier-Martinique, 1983). Cette pièce, mise en scène par l'auteur et sa troupe du Théâtre Existence, fut jouée au CMAC (Centre martiniquais d'action culturelle) de Fort-de-France en juillet 1981, puis dans les ruines du Théâtre de Saint-Pierre le 6 mai 2002 pour commémorer le centenaire de l'éruption de la Montagne Pelée.



Roméo et Juliette,
adaptation et
mise en scène
de la pièce de
Shakespeare par
Yoshvani Medina,
scène nationale du CMAC
(Centre martiniquais d'action
culturelle), Fort-de-France, 2005.
Photographie de José Cloquell, 2005.

de *békés*¹⁰, alors que Roméo est issu d'une couche inférieure de la société martiniquaise, celle des nègres qui, bien que libres en ce début de XX^e siècle, ne jouissent pas des mêmes droits. Cette hiérarchie raciale et sociale est rendue visible dans la scénographie de Yoshvani Medina qui installe sur la scène des échafaudages sur lesquels les personnages montent et descendent suivant leur statut et leur destinée. Les costumes des comédiens appartiennent à plusieurs époques (antique avec les drapés, classique avec les collerettes, futuriste avec les matériaux et les coupes de certains costumes). Ce télescopage de différentes périodes génère une impression d'atemporalité recherchée par Yoshvani Medina qui met en scène non seulement les tensions sociales et raciales passées mais aussi celles de la société antillaise actuelle. D'origine cubaine, donc extérieur à la Martinique, mais suffisamment informé des réalités de l'île pour y

10 Les *békés* sont les descendants des colons français : riches propriétaires terriens, ils constituent une caste raciale et sociale qui refuse le mélange des races et cherche à conserver ses privilèges. Les *békés* gardent aujourd'hui dans les Antilles françaises, et surtout en Martinique, un pouvoir économique très fort.

avoir vécu pendant des années, Yoshvani Medina porte un regard distant et critique sur la société antillaise dont il démonte les rouages et révèle les non-dits. La caribéanisation de *Roméo et Juliette* permet au dramaturge et metteur en scène cubain de révéler à mots couverts, derrière les voiles blancs suspendus sur la scène, les conflits sous-jacents de la société martiniquaise contemporaine, héritière de la colonisation et tributaire de préjugés persistants, une société encore très largement compartimentée, stratifiée racialement et socialement.

L'atmosphère vaporeuse presque onirique créée par les longs voiles blancs transparents qui descendent en pans verticaux sur la scène est propice à l'apparition des fantômes, des morts-vivants revenus de l'au-delà pour raconter leur histoire. Les personnages de cette pièce, nous dit l'auteur dans la didascalie d'ouverture, sont en effet tous morts et c'est l'Homme brûlé, personnage ajouté à la distribution de l'hypotexte shakespearien, qui les introduit sur la scène. Seul survivant de la catastrophe volcanique, ce personnage surgit au début et à la fin de la pièce pour raconter une histoire dont il ne sait plus si elle est réelle ou inventée, rêvée. Voici la réplique sur laquelle se clôt la pièce :

L'HOMME BRÛLÉ : Je l'ai vu, personne n'est vivant aujourd'hui pour le raconter. Je gagne ma vie depuis comme un animal de foire, montrant et racontant une histoire que je ne sais plus si j'ai inventée, ou si j'ai rêvée pour mon île. Je veux penser que si le volcan ne m'a pas emporté c'est parce que j'étais le premier à croire qu'une réconciliation était possible (Medina, 2005 : n.p.).

Ce jeu d'oscillation entre le mensonge et la vérité est typique du conteur dont l'Homme brûlé devient ici le substitut en même temps qu'il se fait le porte-parole d'un peuple dont l'histoire a été ensevelie sous les cendres du volcan : il convie le public à le suivre pour remonter dans le passé et connaître la tragique histoire de Roméo et Juliette, représentative de celle du peuple martiniquais. Les mots sur lesquels s'achève la pièce traduisent l'optimisme de l'auteur qui invite les spectateurs à croire en un avenir meilleur où la réconciliation entre les races et les classes est possible. Ce récit-cadre montre en outre la prévalence de l'oralité dans la culture créole et le rôle important joué par le conteur dont l'art nourrit en profondeur la création littéraire et théâtrale caribéenne¹¹, comme le confirme l'adaptation d'*Othello* par José Exélis.

LE DRAME DE LA JALOUSIE NOUS EST CONTÉ : *IAGO* DE JOSÉ EXÉLIS

José Exélis, dramaturge et metteur en scène martiniquais, directeur de la compagnie des Enfants de la mer, choisit de mettre au devant de la scène le personnage de Iago devenu héros éponyme de son adaptation d'*Othello* de Shakespeare. *Iago*, puisque tel est désormais le titre de

11 Pour approfondir la question du rôle joué par la tradition orale dans le théâtre antillais, on pourra se reporter au chapitre 3 « Dramaturgies de l'oralité » de l'ouvrage de Bérard, 2009.

la pièce, est une œuvre elle-même adaptée de la réécriture d'*Othello* par le metteur en scène et comédien martiniquais Élie Pennont qui, quelques années auparavant, en 1998, avait transposé la pièce de Shakespeare dans l'univers du conteur, version dont s'inspire en partie José Exéllis¹². Plusieurs couches « palimpsestiques » séparent ainsi l'hypotexte shakespearien de sa version martiniquaise, elle-même écrite à partir d'une adaptation.

Dans sa caribéanisation de la tragédie shakespearienne, José Exéllis ne procède pas tout à fait aux mêmes types de transformations que Yoshvani Medina pour *Roméo et Juliette*. La transposition linguistique est certes effectuée de l'anglais au français mais la translation d'un espace-temps à un autre n'a pas lieu : nous restons à Venise et le drame du Maure demeure sensiblement le même que chez Shakespeare. Othello en proie à la jalousie allumée par son serviteur Iago en vient à tuer sa femme Desdémone, innocente. Ce drame de la jalousie a des résonances évidentes dans la société antillaise où la violence conjugale est courante et où la possessivité de l'homme conduit parfois ce dernier à des crimes passionnels¹³. Othello apparaît ainsi dans une certaine mesure comme le représentant du mari outragé et machiste qui cherche à venger son honneur et à asseoir sa domination sur une femme qui, pense-t-il, a osé défier son autorité en le trompant. Cette inégalité des sexes est rendue évidente dans la pièce d'Exéllis non seulement à travers les injures (la femme est traitée de « putain » par son mari), mais aussi par le fait que Desdémone est privée de voix : ce silence est emblématique de la soumission escomptée de la part de la femme dans une société où sa place n'est pas au devant de la scène, sur la place publique, mais dans les coulisses, en retrait, au sein du foyer familial.

Seuls les hommes ont droit à la parole dans la version du dramaturge martiniquais qui choisit de donner le premier rôle à Iago. On assiste ici à une transvalorisation¹⁴ du personnage du serviteur qui devient le protagoniste de la pièce et dont la jalousie est mise en lumière : à la passion amoureuse d'Othello se substitue la passion du pouvoir de Iago qui cherche à conquérir un statut supérieur. La transmotivation (passage du motif amoureux au motif politique) est sensible dans les nombreuses coupures effectuées par Exéllis dans le texte shakespearien : les monologues de Iago sont en partie conservés tandis que les échanges entre les autres personnages sont considérablement édulcorés. José Exéllis choisit de mettre en avant Iago qui orchestre le monde

12 La version d'Élie Pennont et de Serge Ouaknine, très ancrée dans l'univers de la tradition orale créole, transforme Othello en conteur qui tantôt raconte, tantôt dialogue avec les personnages, faisant ainsi alterner récit joué et récit conté. Voir l'entretien conduit par Alvin Ruprecht en juillet 1998 lors de la création de la pièce au festival culturel de Fort-de-France (Ruprecht, 1998).

13 Les exemples de pièces ne manquent pas où la femme est victime de la domination des hommes (père, mari ou amant), surtout dans le théâtre caribéen écrit par des dramaturges femmes : on peut citer *Mémoires d'isles* d'Ina Césaire (Paris, Éditions Caribéennes, 1985), *Chemin des petites abîmes* de Michèle Montantin (pièce inédite, 1999), les pièces de Maryse Condé comme *Dieu nous l'a donné* (Honfleur, Éditions Pierre-Jean Oswald, 1972) ou *Comédie d'amour* (pièce inédite, 1991) et plus récemment *Congre et homard* de Gaëlle Octavia (pièce inédite, 2005).

14 Gérard Genette définit la « transvalorisation » comme un « double mouvement de dévalorisation et de (contre-)valorisation portant sur les mêmes personnages » (Genette, 1982 : 514).

Iago, adaptation d'*Othello*
de Shakespeare par
José Exélis, scène nationale
du CMAC (Centre martiniquais
d'action culturelle), Fort-de-
France, 2005. Photographie de
Philippe Bourgade, 2005.



qui l'entoure, tel le metteur en scène ou le conteur des veillées qui raconte en même temps qu'il interprète les différents personnages. Il n'est dès lors guère surprenant que José Exélis mette en scène un seul comédien censé jouer tous les rôles et qui, par l'expressivité corporelle, se métamorphose en fonction des personnages incarnés. On retrouve bien ici les caractéristiques du conteur créole qui passe du récit au dialogue et incarne dans sa voix comme dans son corps tout entier les personnages de ses histoires. La gestuelle, le jeu physique, le mouvement sont des éléments constitutifs de la performance orale qui nourrit le travail du metteur en scène martiniquais dont l'esthétique du « tout corps en jeu », comme il la nomme¹⁵, repose sur une mobilité permanente du corps et du décor. Rien n'est jamais figé dans les mises en scène d'Exélis qui démonte et remonte les éléments du décor pour figurer, au moyen d'assemblages de cubes, tantôt un trône, tantôt un escalier.

Les mêmes mouvements de verticalité qu'on avait déjà perçus dans le décor de *Roméo et Juliette* réapparaissent dans cette mise en scène où les marches d'escalier rappellent les échafaudages, symboles d'ascension et de chute, des inégalités sociales, de la tentative de s'élever dans la hiérarchie. Cette transfiguration spatiale et physique permanente du corps et du décor marque le

¹⁵ Propos recueillis par Stéphanie Bérard dans les jardins du SERMAC à Fort-de-France en janvier 2006.

refus de l'immobilité, du figement et dit la nature protéiforme de l'être humain qui sans cesse se métamorphose. C'est bien le cas de Iago, être sombre et machiavélique aux visages multiples, qui joue à être ce qu'il n'est pas, œuvre dans l'ombre, se dissimule pour prendre la place de celui qu'il hait et par lequel il se sent spolié. Iago souffre d'être réduit à un rang inférieur à ce Maure qui lui dénie le droit d'occuper le rang qu'il convoite et dont il est jugé indigne.

Les tensions entre les classes sociales et entre les races sont une fois de plus au cœur d'un théâtre qui se veut le reflet de la société antillaise. Iago insiste ainsi, à plusieurs reprises, sur les traits négroïdes d'Othello en des termes pour le moins péjoratifs sinon insultants : il traite ce dernier de « vieux béliet noir », de « bouc puant » ; il parle de « ce nègre de Maure », de « nègre sans poil avec une cervelle d'oiseau, fils d'une engeance qui n'a jamais rien inventé, ni rien découvert, à la traîne du monde » (Exéllis, 2005 : n.p.). On retrouve par conséquent des préoccupations communes chez Exéllis et Medina dont les pièces soulignent l'importance de la question raciale dans la société antillaise contemporaine encore largement compartimentée, stratifiée, hiérarchisée.

Ce qui demeure cependant original et judicieux dans la mise en scène de José Exéllis et dans son traitement de la question raciale, c'est que tout en accusant l'inégalité des hommes verbalement (dans les répliques des personnages), il la nie, l'efface d'une certaine manière physiquement par le fait même de choisir un seul acteur qui interprète tous les rôles. À travers Gilbert Laumond, comédien guadeloupéen noir qui accomplit une vraie performance d'acteur, tous les personnages de la pièce deviennent noirs et la différence raciale disparaît ou du moins se déplace, comme si la noirceur n'était plus dans la couleur de la peau, mais dans la conscience, dans les ténèbres de l'âme que le metteur en scène s'attache à pénétrer en scrutant la jalousie qui ronge Iago, en sondant la profondeur abyssale de son mal dont la noirceur surpasse celle de la couleur de la peau du Maure de Venise. Personnage nocturne, sombre, démoniaque, Iago n'est-il pas finalement plus noir qu'Othello ? Un renversement s'opère qui n'est pas sans rappeler la mise en scène d'*Othello* de Shakespeare par Pierre Debauche au festival des Francophonies de Limoges en 1984 avec la troupe martiniquaise de la Soif Nouvelle et dans laquelle Iago était joué par un comédien noir et Othello par un comédien blanc¹⁶. On assiste donc à un tour de force du metteur en scène martiniquais qui réaffirme, d'une part, qu'un acteur, quelle que soit la couleur de sa peau, peut jouer tous les rôles, et qui, d'autre part, parvient à déjouer très subtilement les lois qui régissent le fonctionnement de la société antillaise sclérosée par des stratifications épidermiques qui sont, sinon gommées ou niées, en tous les cas renversées sur la scène théâtrale.

16 Alain Langlet jouait le rôle d'Othello tandis que les Vénitiens étaient interprétés par dix-sept comédiens antillais.

L'adaptation du répertoire théâtral européen sur les scènes antillaises manifeste donc le paradoxe d'un théâtre qui, tout en s'inscrivant dans la tradition dramatique occidentale, revendique sa spécificité linguistique, culturelle, historique et sociologique. Yoshvani Medina et José Exélis abordent, à travers leurs adaptations du théâtre de Shakespeare, des sujets de société contemporains qui touchent directement le public auquel ils s'adressent : les inégalités raciales, sociales, sexuelles, la violence conjugale, la domination et la quête du pouvoir. En caribéanisant des œuvres passées ancrées dans un espace-temps et une culture en apparence très éloignés de la culture créole, ils parlent au public antillais de sujets qui le concernent et le conduisent à revisiter l'histoire et la société des Antilles et à s'interroger sur lui-même dans sa rencontre avec l'autre. L'adaptation du répertoire théâtral européen par les dramaturges caribéens rend ainsi possible un dialogue entre des auteurs, des époques, des langues, des sociétés et des cultures qui, loin de s'opposer, convergent les uns vers les autres et s'éclairent mutuellement. Il n'y a pas confrontation mais échange et négociation dans ce dialogue intertextuel et interculturel que permet l'adaptation par-delà la distance temporelle et géographique. Loin d'être source d'aliénation, la réécriture stimule au contraire la créativité des auteurs et metteurs en scène caribéens qui se nourrissent du répertoire shakespearien qu'ils absorbent, assimilent et régurgitent en le mêlant aux réalités historiques, linguistiques et culturelles du monde créole. Le répertoire théâtral européen devient donc lieu de création et d'innovation pour des dramaturges qui se réapproprient des œuvres du passé, les transforment, les déforment et les réinventent.

Les auteurs antillais contemporains privilégient en outre un théâtre résolument hybride situé au carrefour de plusieurs voies temporelles et spatiales, sociales et culturelles mais aussi au carrefour de formes artistiques multiples et variées (conte, danse, musique, acrobatie). Ces expériences dramaturgiques plurielles contribuent au multiculturalisme du théâtre antillais qui se nourrit de l'altérité. L'insémination de l'autre est au cœur des écritures dramatiques caribéennes et prouve la nature monstrueuse de ces « dramaturgies aliens » (Chalaye, 2006 : 79) nées de la phagocytose du répertoire occidental. Elles accomplissent ainsi la « synthèse nouvelle » prophétisée par Aimé Césaire, « synthèse qui sera réconciliation et dépassement de l'ancien et du nouveau » (Césaire, 1997 [1956] : 205).

BAKHTINE, Mikhaïl (1982), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BÉRARD, Stéphanie (2009), *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles ».

CÉSAIRE, Aimé (1969), *Une tempête, d'après La tempête de Shakespeare : adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Présence Africaine.

CÉSAIRE, Aimé (1956), « Culture et civilisation », dans *Culture et colonisation*, actes du 1^{er} congrès international des écrivains et artistes noirs des 19-22 septembre (Paris, Sorbonne), *Présence Africaine*, n^{os} 8-10, p. 190-193.

CHALAYE, Sylvie (2006), « Les couleurs du théâtre africain », *Notre librairie*, n^o 162, p. 77-82.

CHAMOISEAU, Patrick (1975), *Une manière d'Antigone*, pièce inédite.

DESMARATTES, Lyonnell (1985), *Mouché defas*, Port-au-Prince, Créolade.

EXÉLIS, José (2005), *Iago*, pièce inédite.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points essais ».

JEANNE, Max (1980), « Sociologie du théâtre antillais », *CARÉ (Centre antillais de recherches et d'études)*, n^o 6 (« Regards sur le théâtre »), p. 7-43.

LAURETTE, Pierre et Hans-George RUPRECHT (dir.) (1995), *Poétiques et imaginaires : francopolyphonies littéraires des Amériques*, Paris, L'Harmattan.

MAUVOIS, Georges (1997), *Antigòn : traduction de Antigone en créole*, suivi de *Arivé d'Pari*, Kourou, Ibis Rouge Éditions.

MEDINA, Yoshvani (2005), *Roméo et Juliette*, pièce inédite.

MONCHOACHI (2002), *La ka espéré Godot*, trad. créole de *En attendant Godot*, Paris, New Legend.

MOURA, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, « Écritures Francophones ».

NUMA, Nono (1975), *Jénéral Rodrig*, Port-au-Prince, Bon nouvel.

PLACOLY, Vincent (1984), *Dom Juan*, Fort-de-France, Hatier.

POULLET, Hector (2002), *L'Artchipel présente Tabataba, suivi de Pawana : théâtre créole*, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions.

RUPRECHT, Alvina (1998), entretien avec Serge Ouaknine, Élie Pennont et Aurélie Dalmat, « Trajet d'une production : *Othello* au festival d'été de Fort-de-France », http://www.carleton.ca/francotheatres/o_entretien.html

TELCHID, Sylviane (2005), *La noce chez les petits bourgeois... créoles*, pièce inédite.

HÉLÈNE BEAUCHAMP

Université du Québec
à Montréal

Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire?

Le théâtre, semble-t-il, s'accomplit lorsqu'il parvient
à faire se rencontrer sa mémoire et le goût du présent.

Georges Banu, *Mémoires du théâtre*

L'idée d'un répertoire théâtral, au Québec, est intimement liée à l'existence même d'une dramaturgie nationale. Gratien Gélinas, le dramaturge, metteur en scène et acteur dont on dit qu'il a donné ses bases au théâtre québécois contemporain, voire qu'il en est le « père », réclame un théâtre national et populaire et s'en fait le défenseur dès les années 1940¹. Fidèle à ses engagements, il ouvre les portes de la Comédie canadienne en 1958 avec *Un simple soldat* de Marcel Dubé, cet autre fondateur de la dramaturgie québécoise. Créé à la télévision de Radio-Canada, ce texte venait d'obtenir un grand succès populaire. En 1959, année de la création de sa pièce *Bousille et les justes*, Gélinas livre son discours de réception à la Société royale du Canada qu'il intitule « Jeune auteur, mon camarade ». Il y incite les auteurs à se rendre jusqu'au bout de leur route et de leurs énergies « mais sans sortir de [leur] essence pour tenter d'être un simili-Giraudoux, un pseudo-Anouilh ou un faux Montherlant » (Gélinas, 1960 : 223). Ces appels seront entendus, et à compter des années 1960, la production dramaturgique aux couleurs spécifiques du Québec sera de plus en plus abondante, dans une langue française qui cherche encore ses

1 Voir Lefebvre, 1996 : 8.

intonations, mais pour la création d'œuvres qui émeuvent et qui se présentent comme autant de reflets d'une société distincte. « Car c'est nous cette histoire qui rit et qui pleure », écrit le journaliste René Lévesque en 1953, lors de la sortie du film *Tit-Coq* (Sicotte, 1995 : 308).

La question d'un répertoire québécois surgit en 1969, avec la mise à l'affiche d'*Un simple soldat* par la Nouvelle Compagnie théâtrale² dont le mandat est précisément la présentation de textes issus du répertoire – international mais surtout européen – aux jeunes spectateurs des écoles et des collèges. L'idée que certains textes québécois puissent être qualifiés de « classiques » et qu'ils soient intégrés à un « répertoire » national étonne et plaît tout en même temps. Il s'agit là d'une décision qui permet en tout cas d'envisager la reprise de textes précédemment produits, dans l'esprit d'une continuité et dans le sens d'une appréciation à long terme. Bien entendu, le défi sera précisément de faire vivre les textes qui seront ainsi retenus. Comment la concrétisation de cette idée d'un répertoire québécois s'est-elle déployée depuis 1958? Pour comprendre quelles lectures ont été proposées de certains textes des années 1940 et 1950 par les metteurs en scène de générations successives et comment ces propositions ont été reçues par les critiques sur cinq décennies, j'ai effectué la lecture des programmes de spectacles et des critiques parues dans les quotidiens. Je cherchais à traquer les intentions des directions artistiques, le choix des metteurs en scène et la réception réservée aux productions³. C'est avec *Un simple soldat*, qui lance la question de la constitution possible d'un répertoire québécois, que s'ouvre l'enquête.

LE TRAVAIL DU TEMPS

Créée à la télévision de Radio-Canada le 10 décembre 1957 avec Gilles Pelletier comme interprète principal, la pièce est portée à la scène à la Comédie canadienne cinq mois plus tard avec les mêmes comédiens, dans la mise en scène du réalisateur Jean-Paul Fugère. Lawrence Sabbath, critique à *The Gazette*, estime, dans son article « Dube's New Play Is A Masterpiece », que la pièce est un chef-d'œuvre où l'humour se mêle au dramatique de façon magistrale : « powerfully dramatic and explosively funny » (Sabbath, 1958 : 9). Mais, estime-t-il, le texte a trois scènes de trop et le dénouement est quelque peu gauche et forcé. Selon la critique, l'auteur y répète des informations déjà données et cherche à trop bien nouer toutes les ficelles de l'intrigue. Jean Vallerand, critique au quotidien *Le Devoir*, est du même avis : la pièce a trop d'épisodes et de tableaux qui s'échelonnent sur plusieurs années. Cette structure dramatique, bien servie par la diffusion télévisuelle, correspond à une écriture cinématographique qui attire désormais les auteurs. C'est le personnage de Joseph qui donne son unité à l'ensemble, alors que la fresque sociale, brillamment illustrée, touche tous ceux qui s'y reconnaissent.

2 La Nouvelle Compagnie théâtrale devient le Théâtre Denise-Pelletier en 1997.

3 Les productions retenues ici sont celles de *Un simple soldat* et de *Florence* de Marcel Dubé, des *Fridolinades*, de *Tit-Coq* et de *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas.

En 1967, le texte est remanié par l'auteur et repris à la Comédie canadienne, cette fois dans une mise en scène de Jacques Létourneau, avec le même Gilles Pelletier dans le rôle-titre et plusieurs des comédiens de la création dans les rôles qu'ils ont précédemment tenus. Jean Basile estime que la pièce n'a pas la gravité et la profondeur des œuvres plus récentes de l'auteur, qu'elle est généreuse, amusante et sensible et que, conçue comme une fresque, elle « vaut mieux par son ensemble de personnages que par son héros central » (Basile, 1967 : 8). Tout comme Lawrence Sabbath dix ans plus tôt, Jean Basile pense que les vingt-cinq dernières minutes sont de trop et, surtout, que la pièce serait peut-être « notre premier VRAI scénario de film » (Basile, 1967 : 8). Les mêmes analyses reviennent donc dix ans après la création. Martial Dassylva, de *La Presse*, publie deux réactions à cette production à cinq jours d'intervalle. Dans un premier article, il cherche à voir « si la salle et la scène sont toujours sur la même longueur d'ondes » (Basile, 1967 : 8), si le message conserve toute sa force, si le sujet et les thèmes ont toujours les mêmes résonances. La reprise, écrit-il, est un test capital pour l'auteur. C'est la question de la dramaturgie du miroir qui fait surface et, comme en doublet, celle de l'universalité d'un texte dont le propos et la langue semblent ne bien correspondre qu'à une culture restreinte. Pour faire la preuve de l'envergure du personnage principal, Martial Dassylva l'extirpe du strict contexte de la Deuxième Guerre mondiale pour voir en « cet être de jactance et de rêves fous » (Dassylva, 1967a : 28), un inadapté de la vie. Il y aurait donc de l'universel dans un texte d'ici?

Cinq jours plus tard, le critique se porte à la défense de l'auteur dont la pièce est « une œuvre dramatiquement grave et forte » (Dassylva, 1967b : 26). Des discussions ont manifestement eu lieu autour de la langue utilisée par le dramaturge. Martial Dassylva soutient que Marcel Dubé veut être entendu et compris du plus grand nombre et, pour relancer le débat, pose la question du jeu des comédiens. Y aurait-il décalage ou est-ce que les comédiens ont du mal à retrouver les intonations et les sonorités d'une langue qui ne leur est plus tout à fait naturelle? Quelques mois avant la controverse suscitée par *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, le débat sur la langue au / du théâtre (et sur son corollaire, le théâtre réaliste) est lancé. Ici, ce n'est donc pas la question de la constitution d'un répertoire qui emporte les passions mais bien celle d'une nouvelle écriture, d'un nouveau théâtre qui veut déjà chasser l'ancien. Y aurait-il là en germe une querelle des anciens et des modernes? La création contemporaine s'opposerait-elle, de par son existence même, à la constitution d'un répertoire? En ce qui concerne *Un simple soldat*, la production de 1967 constituera un point de repère significatif dans l'évolution de la dramaturgie nationale tout autant que dans le maintien d'une attitude positive face au phénomène des reprises de pièces créées dans des contextes sociaux et culturels spécifiques.

Quelles que soient les controverses, Gilles Pelletier, alors codirecteur artistique de la Nouvelle Compagnie théâtrale, décide de mettre la pièce à l'affiche deux ans plus tard, au printemps 1969.



Un simple soldat de Marcel Dubé, mise en scène de Gilles Pelletier, 1969. Avec Gilles Pelletier et Élizabeth Lesieur. Une production de la Nouvelle Compagnie théâtrale jouée au Gesù. Photographie de André Le Coz.

Cette décision d'inclure une pièce québécoise dans une programmation vouée aux classiques et d'en faire, *ipso facto*, une œuvre de répertoire, aura des répercussions sur l'ensemble des programmations futures et sur la façon dont les auteurs et les textes québécois seront vus désormais. Pour Martial Dassylva, l'introduction de Marcel Dubé à la NCT a l'effet d'une reconnaissance de son talent et d'une canonisation. Le critique y va même de sa suggestion de porter *Tit-Coq* de Gratien Gélinas à l'affiche l'année suivante (Dassylva⁴, 1969 : n.p.)⁵.

Reste le choix de la distribution. Faut-il la renouveler ou revenir aux comédiens de la création et ainsi entretenir la mémoire des productions passées? Et qu'en est-il du choix de la version à jouer : celle de 1958 ou celle de 1967? Gilles Pelletier, qui signe la mise en scène, réunit une distribution mixte où se retrouvent, pour la dernière fois, plusieurs des artisans de la création. Et il choisit une version « qui se rapproche le plus du texte [...] joué à la télévision en 1957 ». Pourquoi? Parce que le « langage [y est] plus âpre, plus dur, et en même temps plus vrai pour les personnages » (Marsolais, 1969 : 14-15). La question de la langue refait surface en ces années

4 L'article « L'histoire d'*Un simple soldat* » de Martial Dassylva a été consulté aux archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec dans le dossier du Théâtre Denise-Pelletier.

5 À compter de 1974, la NCT produira une pièce québécoise par saison.

d'une dramaturgie d'affirmation, et les choix entraînent nécessairement chez les critiques la valse hésitation des comparaisons. Et ils ont beau jeu : ils ont vu la création à la télévision, puis à la scène et les reprises. Ces productions et la prestation des comédiens sont présentes à leur mémoire. Martial Dassylva aurait préféré que l'on joue la version de 1967 « plus solide et mieux structurée » (Dassylva, 1969 : n.p.). Et puis, cette production de la Nouvelle Compagnie théâtrale, quoique fort soignée, « ne saurait faire oublier celle de la Comédie canadienne » (Dassylva, 1969 : n.p.). Les productions antérieures font irruption dans le processus de création et dans celui de la réception.

Zelda Heller, critique au *Montreal Star*, note pour sa part que certains aspects du texte sont toujours plutôt mélodramatiques mais que l'action y est directe, concentrée. Les intrigues secondaires ont été retirées de cette version qui maximise l'universalité de l'ensemble. À la fin de la pièce, par exemple, la mort du héros en Corée n'est pas annoncée à la famille par télégramme, mais montrée par le biais de la projection d'images, dont celle des croix dans un cimetière militaire (Heller, 1969 : 11). En conclusion, elle estime que la nouvelle production est plus « pure » et conséquemment plus froide et moins touchante que les précédentes, mais que la réécriture de Marcel Dubé donne à la pièce un sens plus universel.

Le texte revient sur la scène de la Nouvelle Compagnie théâtrale dans une production du Théâtre populaire du Québec (1989), est ensuite produit par la compagnie Jean-Duceppe (1998), puis par trois partenaires, dont le Théâtre Denise-Pelletier, en 2007⁶. On le constate, les productions surviennent aux dix ans, signe sans doute que la décision prise par la NCT en 1969 a eu un effet d'entraînement. D'une part, les metteurs en scène et les directions artistiques se posent désormais la question des textes québécois précédemment créés et acceptent de relever le défi de les ramener sur scène. Il est vrai que seule la mise en production peut valider la qualité et l'universalité d'une pièce, tout autant que son emprise sur l'imaginaire des spectateurs et son impact dans une culture contemporaine.

Mais les réactions critiques suscitées par les premières productions semblent rester prépondérantes. Les reprises sont en quelque sorte ancrées dans la création comme si le texte et sa production, les personnages et leur interprétation, les émotions et leurs manifestations étaient indissolublement liés. De 1959 à 1969, les mêmes remarques reviennent sur la structure de la pièce et sur le nécessaire écho qu'un texte doit trouver auprès de son public. Trente ans après la création, soit en 1989, c'est à une nouvelle génération de metteurs en scène que le défi est lancé. Comment travailleront-ils ces textes?

René Richard Cyr dirige Gildor Roy dans le rôle de Joseph Latour et Jean Lajeunesse ou Gilles Pelletier dans celui du père. De nouvelles critiques prennent place dans la salle. Pour Jean

6 Consulter le calendrier des productions en fin d'article.

Beaunoyer, le metteur en scène a réussi « un véritable tour de force » de « mêler aussi finement le rire et la tragédie » (Beaunoyer, 1989 : D5). Est-ce que cela ne se trouve pas plutôt dans le texte? Et n'est-ce pas là une des caractéristiques que les critiques soulignent depuis la création? Jean Basile n'a-t-il pas déjà noté, en 1967, que la solide mise en scène de Jacques Létourneau « n'hésite pas à accentuer le côté comique de l'affaire » (Basile, 1967 : 8)? Il semble que certains critiques fondent leur appréciation sur l'opinion des anciens, et ne renouvellent donc pas l'exercice de l'analyse critique, une attitude qui ne favorise pas les relectures audacieuses!

À l'occasion de cette production de 1989, Robert Lévesque, du *Devoir*, se dit heureux que l'on « ramène dans l'actualité une œuvre peut-être boiteuse, mais si forte, une pièce mal équilibrée mais porteuse de la plus précieuse denrée théâtrale, l'émotion » (Lévesque, 1989 : 11). À son avis, il s'agit d'« une des pièces les plus fortes et les plus politiques de la dramaturgie québécoise » et du « plus beau personnage de toute l'histoire du théâtre québécois ». Sur la mise en scène, il écrit que le « spectacle [...] est joué à une vitesse affolante », et ajoute : « Belle façon de cerner le tragique » (Lévesque, 1989 : 11). En imposant au jeu un rythme accéléré, René Richard Cyr tenterait-il de faire voir et recevoir le texte autrement? Il ne s'agirait plus de s'arrêter aux images de la société d'hier, mais de s'intéresser à l'action et aux personnages qui la portent? Le texte commencerait-il à exister par lui-même, à supporter d'autres rythmes de jeu, à prendre son autonomie dans cette rencontre avec un metteur en scène? En 1998, Yves Desgagnés est de la troisième génération de metteurs en scène à se confronter au texte et il se dit étonné des difficultés qu'il rencontre : « Puis devant les doutes, on se console en se disant que, comme pour toutes les grandes œuvres du répertoire classique, il n'y aura jamais de mise en scène définitive du *Simple soldat* de Marcel Dubé » (Desgagnés, 1998 : 7). Le texte offre des résistances au metteur en scène, comme il se doit, et ce dernier le reconnaît.

À l'automne 2007, Jacques Rossi effectue un travail important de relecture des différentes versions et de sélection parmi les variantes de certaines scènes. Surtout, il insère dans sa partition scénique deux éléments destinés à établir une distance entre les événements des années 1950 et les spectateurs de 2007-2008. Parmi les poèmes publiés par l'auteur, il choisit d'abord une suite d'extraits qu'il introduit à différents moments comme autant de points d'orgue pour marquer les situations vécues par les personnages et le déroulement de l'action. Les critiques se sont montrés récalcitrants face à l'insertion de ces textes poétiques : « Vers la fin surtout alors que le travail choral (en partie sur des poèmes de Dubé), jusque-là éclairant quant au climat de prostration de l'époque, devient intrusif, épaissit le flux dramatique plus qu'il ne le libère » (St-Hilaire, 2007 : A6), écrit Jean St-Hilaire. Marie-Claude Marsolais évoque, elle, le « lyrisme déstabilisant des poèmes chantés » (Marsolais, 2007 : 16). Le second élément introduit par Jacques Rossi est beaucoup plus ambitieux. Le metteur en scène a déplacé des scènes de

la fin vers le début de façon à ce que la pièce se présente comme un retour sur sa vie par Joseph Latour alors qu'il est pris dans une embuscade en Corée. À cette fin, des séquences filmées sont projetées sur scène aux moments cruciaux de l'intrigue, séquences où l'on voit le soldat Latour menacé, encerclé et mourant sous les balles. Jacques Rossi propose ainsi un commentaire sur la vie du soldat et sur le phénomène de la guerre précisément au moment où la guerre s'intensifie en Afghanistan et où les soldats québécois s'apprêtent à quitter leur base de Valcartier. Or, aucun critique n'a fait référence à ces projections ni au procédé du *flashback*. Ils ont cependant rappelé que cette pièce nous tend un miroir, qu'elle se présente comme une fresque claire et vivante de nos carences éducatives et sociales d'hier, et ils sont revenus sur le fait que le texte fait revivre un Québec révolu, qu'il nous plonge dans le Québec ouvrier des années 1950... comme dans un musée.

Le texte et son héros sont-ils à ce point associés à leur moment historique et à une réalité sociale spécifique qu'il est difficile, voire impossible, de les en extirper ou encore de leur confier un commentaire sur l'époque contemporaine? Sont-ils à ce point représentatifs d'un passé pourtant très proche que nous sommes empêchés d'en lire les mises en perspective? Se pourrait-il que cette pièce en particulier résiste au travail de la mise en scène? La constitution d'un répertoire ne va pas de soi, les pièces et leurs personnages ont leur force propre et les intentions de mise en scène n'agissent pas toujours tel qu'envisagé.

Il semblerait aussi que le besoin qu'éprouvent les spectateurs de se reconnaître dans ce qui est donné à voir et à entendre joue contre la reprise de ces textes fondateurs. Et si le miroir n'est pas en place, la question surgit : pourquoi monter ce texte-là aujourd'hui? Serait-ce la problématique quête d'une identité politique et culturelle qui fait en sorte qu'on se cherche ainsi comme dans un miroir? Serait-ce particulier au Québec? Comme, de plus, cette écriture est de facture réaliste, la tentation est grande de chercher dans une image une identité actualisée. En 2007, Jean St-Hilaire écrit :

Cinquante ans après sa création, *Un simple soldat* conserve une étonnante force d'émotion. Certes, la pièce réfléchit une époque où les rapports hiérarchiques au sein de la famille et une vision chez les uns naïve, chez les autres craintive de l'amour font sourire, mais on se reconnaît dans le rétroviseur de Marcel Dubé. Non sans pincement au cœur, on y regarde se débattre de pauvres gens englués dans de petites aspirations dont ils n'ont pas les moyens intellectuels et sociaux de se sortir (St-Hilaire, 2007 : A6).

Lorraine Pintel, pour sa mise en scène de *Florence* à la Nouvelle Compagnie théâtrale en 1987, aura une attitude différente. À son avis, c'est le jeu de l'éloignement entre l'œuvre, le metteur en scène et les spectateurs qui est bénéfique autant à l'une qu'aux autres : « C'est un théâtre hors

frontières sur lequel j'ai tenté de poser un regard nouveau dans le but évident de défokloriser l'image que nous nous faisons du bon Québécois qui nous a précédé [sic] » (Pintal, 1987 : 5). Le théâtre de Marcel Dubé peut donc être perçu comme venant d'ailleurs, ce qui lui confère un degré d'étrangeté. Gilbert David, alors critique au quotidien *Le Matin*, titre son article : « *Florence*, 30 ans après : texte fragile, super mise en scène ». Selon Gilbert David, Lorraine Pintal a, « par sa mise en scène, épuré le drame de sa facture naturaliste pour tenter d'en faire ressortir la dimension tragique » (David, 1987 : 17). La metteuse en scène avait manifestement travaillé le texte de façon à le sortir d'un carcan passéiste.

LE TRAVAIL DU METTEUR EN SCÈNE

Marcel Dubé est d'abord et avant tout un auteur et il confie à d'autres la production de ses pièces; Gratien Gélinas est homme de théâtre. Il écrit, met en scène et joue ses textes. Le premier assiste de loin au travail du metteur en scène et des interprètes et n'a jamais eu tendance à intervenir; Gélinas a une attitude différente. Acteur, il est à l'écoute des réactions des spectateurs et revoit régulièrement ses textes pendant au moins l'année qui suit la création. Il joue en anglais et en français, à Montréal, au Québec et en tournée canadienne. Il reste très proche des répliques, des dialogues et du déroulement de l'intrigue. Et comme il obtient beaucoup de succès, il peut considérer que ses choix sont judicieux. Ce faisant, il imprègne ses pièces et leur production de son style, de sa présence au jeu et à la mise en scène.

Tit-Coq est créé en 1948 au Monument-National de Montréal avec Gratien Gélinas dans le rôle-titre. Un film en est tiré, produit à même les revenus de la pièce, dont la première a lieu en 1953 au Théâtre Saint-Denis. Le journaliste René Lévesque en rend compte :

Enfin, ça y est. Au chant magique de ce *Tit-Coq* qui naguère nous apprenait [sic] le chemin du théâtre, le jour se lève à nouveau. Dieu! Que c'est passionnant – et nécessaire – de se reconnaître sur un écran. Et, tout à coup, de ne plus être simplement intéressé à titre documentaire ou ému par fraternité humaine, mais de se sentir touché au vif et comme flambant nu, violé par l'œil d'une caméra (Lévesque, 1953, cité dans Sicotte, 1995 : 308).

Que ce soit sur scène, sur le petit ou le grand écran, il semblerait que ce soit le phénomène de la reconnaissance qui joue le plus fortement en faveur de l'œuvre et de ses personnages.

En 1981, la Direction de la Nouvelle Compagnie théâtrale propose à Gratien Gélinas de régler la mise en scène de *Tit-Coq*. Pour cette première reprise depuis la création de 1948, Gratien Gélinas confie son rôle à un autre comédien, Daniel Gadouas. Ray Conlogue, du *Globe and Mail*,

écrit que la production est fidèle à l'original pour le décor et le style de jeu mais que le conflit central n'est plus d'actualité et que le public a reçu la pièce comme un « testament historique » (Conlogue, 1981 : 19). Tout au contraire, Jacques Larue-Langlois du *Devoir* dit avoir expérimenté une production vibrante et chaleureuse qui « remporte haut la main l'adhésion de la jeune génération » :

[L]'intrigue de *Tit-Coq*, parfaitement construite du point de vue dramatique et écrite dans une langue simple, vivante et exemplaire de véracité, se suffit en elle-même, se tient parfaitement et mérite amplement le titre de premier moment de la dramaturgie nationale québécoise de l'ère moderne (Larue-Langlois, 1981 : 13).

L'avis de Martial Dassylva recoupe celui de Jacques Larue-Langlois : *Tit-Coq* est un « apport exceptionnel dans l'établissement et la définition d'une littérature nationale [...] et porte en germe également une bonne partie du théâtre québécois contemporain » (Dassylva, 1981 : D8). Les critiques francophones s'intéressent essentiellement au texte et s'ils ne parlent pas comme tel de répertoire, ils reconnaissent dans cette reprise un enjeu important et établissent les liens nécessaires entre ce *Tit-Coq* et une dramaturgie nationale dont ils constatent l'évolution.

Dix ans plus tard, la mise en scène de Ginette Guay au Théâtre de la Bordée – la première qui ne soit pas de l'auteur –, met en évidence un personnage débrouillard qui éveille la fierté, écrit Jean St-Hilaire, mais « nous sommes pris d'un malaise indicible devant le spectacle de la douleur tranquille du Québec d'alors » (St-Hilaire, 1992 : A1). Le critique du *Soleil* est particulièrement attentif au miroir que nous tendent les pièces de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé, de même qu'aux témoignages qu'elles nous offrent sur des périodes révolues de l'histoire et sur ces êtres et personnages du passé qui habitent toujours la mémoire. Est-ce que ce théâtre des années 1950 est particulièrement porteur du sens de l'histoire ou est-ce la curiosité envers un passé méconnu qui intervient dans sa réception? Serait-ce la mise en fiction de l'histoire qui intéresse, voire encore l'association de moments historiques à des personnages fictifs des plus ordinaires mais des plus touchants? Qu'en est-il alors de l'actualisation des textes anciens, voire des liens entre passé et présent que la mise en scène seule est apte à suggérer?

En 1999, six mois après le décès de Gratien Gélinas, Michel Monty signe la mise en scène de *Tit-Coq* pour le Théâtre Denise-Pelletier. Il dit aborder la pièce comme un classique sur lequel il veut poser un regard personnel, et il choisit de dresser un portrait de l'époque en situant l'action dans le Montréal des années 1940. Ce sont des photos anciennes projetées qui constituent le décor, avec une musique tirée d'archives sonores. Pat Donnelly, dans *The Gazette*, regrette l'absence de Gratien Gélinas. Difficile, explique-t-elle, de jouer ce qu'il a joué : ses souliers sont trop grands. Mais la pièce est plus forte que l'absence de Gratien Gélinas et plus puissante que le style rétro sophistiqué adopté par le metteur en scène (Donnelly, 1999 : C9).

Et si c'était justement ce style qui réussissait à éloigner le personnage et la pièce des années 1940 pour mettre autre chose en évidence? Au fur et à mesure que les productions s'éloignent du moment de la création, les metteurs en scène gagnent en audace et obligent les critiques à considérer leur travail autrement. De leur côté, les critiques ont à approfondir davantage leurs analyses.

Solange Lévesque du *Devoir* apprécie cette production de *Tit-Coq* « pour le texte, surtout » (Lévesque, 1999 : B6). Et, de façon toute nuancée, elle écrit que si le héros suscite beaucoup de sympathie, il ne faut pas pour autant avoir recours au folklore et aux images convenues dès qu'on travaille une pièce écrite avant 1960. Il faut, estime-t-elle, laisser leurs mots aux personnages et laisser les personnages aux spectateurs qui en feront, eux, des êtres contemporains. Elle établit un rapprochement inédit, qui va à l'encontre de certaines façons de voir et de recevoir ces « classiques » : « Comme le *Simple soldat* de Marcel Dubé, *Tit-Coq* trouve tout son intérêt dans la mesure où la pièce est jouée de telle manière que l'on puisse saisir son contexte historique » (Lévesque, 1999 : B6). « Saisir » n'est pas « reproduire » ni « restituer », et le moment historique est un contexte qu'il faut savoir situer pour bien comprendre les enjeux dramatiques de la pièce. Mais, ajoute-t-elle, « *Bousille et les justes*, du même auteur, est une pièce nettement plus forte » (Lévesque, 1999 : B6).

À partir de sa création à la scène en 1959, Gratien Gélinas suit de très près l'évolution de *Bousille et les justes* qu'il remet sans cesse sur sa table de travail. En 1975, il revient à sa pièce et à sa mise en scène pour la Nouvelle Compagnie théâtrale et confie à Gilles Marsolais à quel point il y est attaché :

L'impression que j'ai? Celle d'une remise en chantier. Même si j'ai apporté dans le temps tout le soin possible à polir le texte au cours des répétitions et des représentations, j'ai revu toute la pièce : il y a des charnières que j'ai accusées davantage, des passages que j'ai modifiés un peu pour rendre plus évidentes certaines forces du texte [...]. Pour la mise en scène, j'ai tout repris. Dans l'ensemble, j'ai gardé le même style de présentation, mais j'ai remis en question chaque mouvement, chaque intention que je voulais obtenir des comédiens tout comme j'ai remis en question chaque réplique du texte (Marsolais, 1975 : 12-13).

L'auteur / metteur en scène revisite sa propre création. Selon Lawrence Sabbath du *Montreal Star*, deux raisons en expliquent le succès : « The story is credible and the characters are genuine⁷ » (Sabbath, 1975 : C17). Pour Adrien Gruslin du *Devoir*, l'écriture sait rester simple et efficace, et la pièce a « conservé entière son humanité » (Gruslin, 1975 : 10). De plus, écrit-il, elle est habilement construite : « Chaque fois que la tension risque de devenir insupportable, le dramaturge place une réplique qui déclenche les rires » (Gruslin, 1975 : 10). Nous avons vu déjà que cet habile

7 « L'histoire est crédible et les personnages sont authentiques. » Notre traduction.

Bousille et les justes de Gratien Gélinas, mise en scène de Gratien Gélinas, 1975. Avec Yves Létourneau, Robert Rivard et Jean-Pierre Masson. Une production de la Nouvelle Compagnie théâtrale jouée au Gesù. Photographie de André Le Coz.



mélange du dramatique et du rire avait été apprécié dans *Un simple soldat*. *Bousille* atteint cet « équilibre entre la drôlerie et l'indicible tristesse » (St-Hilaire, 1981 : F8), selon l'expression de Jean St-Hilaire, et le public se laisse entraîner dans les situations intenses qui se développent jusqu'au dénouement. Cette production connaîtra un tel succès qu'elle migrera de la Nouvelle Compagnie théâtrale au Théâtre Jean-Duceppe, au Théâtre du Trident, puis au Centre national des Arts et enfin au Théâtre populaire du Québec pour une longue tournée.

En 1990, *Bousille et les justes* revient au Théâtre Jean-Duceppe dans une mise en scène d'André Brassard, un travail magistral qui ne récolte que des éloges. Jean St-Hilaire parle d'un « coup de maître » et d'une lecture pénétrante qui conserve au texte « son charme frondeur, sa truculence et son ironie ravageuse » dans une mise en scène qui « renvoie présent et passé face à face ». Selon le critique, « le comique sourd sans cesse de répliques à double sens, de mots colorés et de jeux de scène, le drame nous est sucré sans perdre jamais ses relents de fiel » : « Un de mes plus beaux souvenirs du répertoire national », avoue-t-il (St-Hilaire, 1990 : C1). Dans *Le Devoir*, Robert Lévesque souligne le « retour magistral de Bousille » et souligne que ce qui est mis en évidence est « ce portrait sec, cru, d'une famille où tout le monde trompe tout le monde », « d'une société minée par le calcul, le profit, la face à sauver, le petit commerce à défendre, dans un monde d'où l'innocence et l'honnêteté se sont enfuies » (Lévesque, 1990 : 18). On comprend que cette production met en évidence le style, les thématiques, les structures dramatiques, l'essence même des personnages, et qu'elle appelle à des réflexions de nature éthique.

S'il peut y avoir une explication à ce succès, elle serait peut-être dans la résistance que Brassard a opposée au texte, voire à l'auteur. Dans ses entretiens avec Wajdi Mouawad, le metteur en scène explique comment s'est effectué le travail :

W. Mouawad. — Pour ces trois productions⁸, comment s'est effectué le travail sur le texte?

A. Brassard. — J'ai coupailé. De manière différente, mais j'ai coupailé. [...]

W. Mouawad. — Comment coupailles-tu, concrètement?

A. Brassard. — Quelque chose me dit : « Il manque une scène, là, et celle-là est de trop ».

Ou alors : « On n'a pas besoin de dire ça. On le comprend. On l'a déjà compris ». [...]

J'ai dû pourtant couper quelques répliques parce que c'était une pièce qui datait de la fin des années 1950. Il y avait des choses qu'il disait trois fois pour être sûr que le public comprenne (Mouawad, 2004 : 85).

Brassard a également tenu l'auteur à distance de ses décisions quand celui-ci, pendant les répétitions, notait les répliques supprimées et venait lui dire à quel point elles étaient appréciées du public. Oui, répondait Brassard, « mais il y avait aussi le fait que ça avait déjà été dit deux fois par tel personnage » (Mouawad, 2004 : 85). Ce à quoi Gélinas répondait que Brassard avait raison. Et cette mise en scène a fait passer *Bousille et les justes* du côté des pièces fortes.

En 1996, Fernand Rainville relève le défi d'une nouvelle mise en scène de *Bousille et les justes* qui sera présentée au Théâtre du Vieux-Terrebonne, puis au Théâtre Denise-Pelletier. Cette production donne à Solange Lévesque l'occasion d'un texte critique qui a du souffle et qui donne de l'envergure au texte de Gélinas :

8 Cette même saison, André Brassard a mis en scène *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau et l'opéra *Nelligan* de Michel Tremblay et André Gagnon.

Voilà une production musclée de la pièce la plus puissante de Gratien Gélinas. La lecture du metteur en scène Fernand Rainville, d'une cruauté sans accommodements, mise sur les contrastes et rend très actuelle cette pièce féroce écrite dans une langue dont la cohérence réjouit (Lévesque, 1996 : B7).

Le texte a désormais du relief et peut prétendre à une existence autonome. Un phénomène similaire se produit avec *Les Fridolinades*. Lors des reprises orchestrées par Denise Filiatrault au Centre national des Arts puis au Théâtre du Rideau Vert, Gratien Gélinas est présent. Les sketches choisis sont mis en scène de façon à ce que les spectateurs aient l'impression de voir ce qu'ils auraient vu dans les années 1940. Le critique Stéphane Lépine apprécie l'écriture de Gratien Gélinas « où le rire et l'ironie n'étaient jamais dérision, mépris ou sarcasme » et note que le jeu bien réglé des comédiens élimine « toute trace de vieillissement formel ou thématique » (Lépine, 1988 : 54). Tout en se réjouissant du fait que « le théâtre québécois a aujourd'hui un répertoire » (Lépine, 1988 : 54), il n'en demande pas moins quelle est la pertinence de ces textes. Mais il ajoute que le théâtre s'inscrit dans l'histoire et que « porter un "classique" à la scène ne peut se faire sans conscience historique » (Lépine, 1988 : 54). Est-ce là l'effet propre à l'existence d'un répertoire?

Chose certaine, la richesse des strates de l'écriture dramatique est accentuée et on a l'impression, à suivre cette enquête sur le sort des pièces mises au répertoire, que les propositions créatrices tout autant que les appréciations critiques ont de plus en plus d'ampleur. En 2005, le jeune metteur en scène Jean-Guy Legault met en œuvre et en scène un montage de son cru à partir de plusieurs sketches des *Fridolinades*. Critique politique et humour s'y mêlent comme il se doit, mais non plus selon la formule du cabaret ou du spectacle de variétés comme cela était de tradition. Gratien Gélinas n'est plus là pour intervenir et Jean-Guy Legault se sent libre d'innover. Lui a-t-il été fidèle ou a-t-il produit son œuvre à partir de la sienne? Et quelle est la mesure par laquelle on juge de la fidélité à un auteur? Wajdi Mouawad et André Brassard posent la question autrement, et plus justement, quand ils soulignent la différence entre un texte écrit et publié, d'une part, et le spectacle réalisé à partir de ce texte : « Ce n'est pas la même chose », affirme Wajdi Mouawad; « le spectacle, explique André Brassard, c'est notre affaire. Souvent, on se retrouve face à des textes qui répondent à des conventions qui ne tiennent plus » (Mouawad, 2004 : 87).

De plus, une autre génération de critiques veille à la réception des mises en scène du répertoire. Christian Saint-Pierre, dans *Voir*, donne un sens aux nouvelles façons de travailler les textes de Gratien Gélinas :

Ces jours-ci, pour le plus grand bonheur des spectateurs du Théâtre Denise-Pelletier, Jean-Guy Legault dépoussière *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas. Radicale, sa relecture n'en est pas moins respectueuse. Si les références sociales et politiques sont généralement actualisées, la période qui a vu naître les populaires revues, la Seconde Guerre mondiale, est loin d'être oblitérée. En fait, le principal intérêt du spectacle réside dans l'entrechoquement qu'il provoque entre les années 30 et les années 2000 (Saint-Pierre, 2005 : 16).

LE TRAVAIL DU *DRAMATURG* HISTORIEN

Ma réflexion sur la notion de répertoire à partir de ce qui s'est passé au Québec au cours des soixante dernières années me conduit à penser que le moment où un texte entre au répertoire est celui où il quitte ses géniteurs. Il peut alors exister de façon autonome et il y parvient grâce à la ténacité, à l'irrévérence, à la résistance de certains metteurs en scène et à la clairvoyance de certains critiques. Alors, ce texte « classique » peut être traversé par d'autres imaginaires et articulé selon d'autres modes de pensée et de production. Encore faut-il un désir artistique réel de la part des artistes qui acceptent de tels défis. Autrement, il est trop facile d'avoir recours à des subterfuges pour faire accepter ces pièces alors qu'il y a tant de créations contemporaines à faire valoir. J'appelle subterfuge les anniversaires soulignés, les honneurs décernés, les circonstances particulières par lesquels on explique la programmation d'un texte. L'absence de désir du texte dit « classique » se manifeste aussi chez ceux qui se lancent dans l'aventure du répertoire tout en ignorant les particularités du texte, le contexte de l'écriture et la période historique en question. Ce qui devrait être considéré comme un privilège – revisiter les textes classiques – n'est alors qu'un contrat. Le critique porte une part de responsabilité, lui qui doit être en mesure de saisir le sens du travail accompli entre la création et les reprises, entre la production d'origine et les suivantes. Qu'est-ce que le respect auquel un texte a droit, qu'est-ce que son actualisation, qu'est-ce que sa production dans un contexte optimal? Ces questions renvoient les directions artistiques des théâtres à leur obligation propre de doter ces reprises des moyens requis pour un véritable travail de dramaturgie. Si l'on estime que la constitution d'un répertoire québécois est importante, il est essentiel que les textes anciens soient travaillés sous l'œil vigilant d'un *dramaturg* doublé d'un historien. Car ces textes sont juste assez proches de nous pour nous séduire et nous émouvoir, mais juste assez éloignés pour nous échapper. Georges Banu, dans *Mémoires du théâtre*, estime qu'il ne s'agit pas « de viser une mémoire du théâtre, mémoire conservatrice, mais de produire des effets de mémoire à partir des restes, des éclats, des bribes ». Ou encore, de privilégier « un imaginaire et non pas une interprétation. Une énigme et non pas une réponse » (Banu, 1987 : 101 et 106). Et pour y parvenir il est bon d'affirmer une distance, de jouer sur l'écart.

Après la « première », un texte dramatique reste vivant. La série des représentations se poursuit, puis viennent les tournées, les reprises, les traductions qui ont lieu du vivant de l'auteur et des premiers artisans. Ces interprètes restent très présents à la mémoire de la génération suivante d'artistes et de critiques, et une certaine fabulation peut s'ériger sur le souvenir de cette production d'origine. C'est alors que doit commencer le travail de résistance au texte et à l'auteur.

Ma proposition est qu'une œuvre « entre au répertoire » quand elle n'est plus « vivante », c'est-à-dire quand ses créateurs – auteur, comédiens, artisans – ont cessé de la défendre et quand la mémoire – des spectateurs et des artistes – n'en garde plus de trace immédiate. L'œuvre peut alors revivre, portée par d'autres forces créatrices. Elle pourra être perçue comme venant d'ailleurs, d'un autre moment de l'histoire, d'une autre culture même, mais comme appartenant fondamentalement et essentiellement à sa société d'origine. Il y aura alors recherche et création pour la mise en lumière de ses multiples couches de sens.

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS – CRÉATION DES TEXTES ET METTEURS EN SCÈNE 1^{re} GÉNÉRATION

1938 à 1946 – **Les Fridolinades**, de Gratien Gélinas, création lors d'éditions annuelles de la revue, puis dernière présentation en 1956. Mise en scène de Gratien Gélinas et Fred Barry.

1948 – **Tit-Coq**, de Gratien Gélinas, création au Monument-National, mise en scène de Gratien Gélinas et Fred Barry.

1953 – **Tit-Coq**, film de René Delacroix et Gratien Gélinas, première au Théâtre Saint-Denis.

1953 – **Zone**, de Marcel Dubé, création au Théâtre des Compagnons lors du Festival dramatique de l'Ouest du Québec par l'équipe de La Jeune Scène. La régie générale était de Georges Campeau.

1957 – **Un simple soldat**, de Marcel Dubé, création à la télévision de Radio-Canada, réalisation de Jean-Paul Fugère.

1957 – **Florence**, de Marcel Dubé, création à la télévision de Radio-Canada.

1958 – adaptation pour la scène d'**Un simple soldat**, création à la Comédie canadienne, mise en scène de Jean-Paul Fugère.

1959 – **Bousille et les justes**, de Gratien Gélinas, création à la Comédie canadienne, mise en scène de Gratien Gélinas avec la collaboration de Jan Doat.

1960 – **Florence**, création sur la scène de la Comédie canadienne, mise en scène de Louis-Georges Carrier.

1967 – **Un simple soldat**, reprise à la Comédie canadienne, mise en scène de Jacques Létourneau.

1969 – **Un simple soldat**, reprise à la Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT), mise en scène de Gilles Pelletier.

1971 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre des Variétés, mise en scène d'Yvan Canuel.

1973 – **Florence**, reprise au Théâtre populaire du Québec, mise en scène de Richard Martin.

1975 – **Bousille et les justes**, reprise par la Nouvelle Compagnie théâtrale, mise en scène de Gratien Gélinas.

1977 – **Zone**, reprise, production de la Nouvelle Compagnie théâtrale pour l'ouverture du Théâtre Denise-Pelletier, mise en scène de Paul Blouin.

1981 – **Tit-Coq**, reprise par la Nouvelle Compagnie théâtrale, mise en scène de Gratien Gélinas.

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS ET METTEURS EN SCÈNE 2^e GÉNÉRATION

1984 – **Zone**, reprise par la Nouvelle Compagnie théâtrale, mise en scène de Jacques Rossi.

1985 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre de la Bordée (Québec), mise en scène de Jean Jacqui Boutet.

1987 – **Florence**, reprise par la Nouvelle Compagnie théâtrale, mise en scène de Lorraine Pintal.

1987 – **Les Fridolinades**, reprise au Théâtre français du CNA (Ottawa) et au Théâtre du Rideau Vert, mise en scène de Denise Filiatrault.

1989 – **Un simple soldat**, reprise au Théâtre populaire du Québec, mise en scène de René Richard Cyr.

1990 – **Les Fridolinades II** – reprise au Théâtre du Rideau Vert, mise en scène de Denise Filiatrault.

1990 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre Jean-Duceppe, mise en scène d'André Brassard.

1991 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre du Trident (Québec), mise en scène de Lou Fortier.

1992 – **Tit-Coq**, reprise au Théâtre de la Bordée (Québec), mise en scène de Ginette Guay.

1993 – La « saison Dubé » alors que Marcel Dubé reçoit l'Ordre national du Québec.

Florence, reprise au Théâtre du Trident, mise en scène de Janine Sutto;

Les beaux dimanches, reprise au Théâtre du Nouveau Monde, mise en scène de Lorraine Pintal;

Le temps des lilas, reprise au Théâtre du Rideau Vert, mise en scène d'André Brassard;

célébration des 40 ans d'écriture de l'auteur par le Centre des auteurs dramatiques.

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS ET METTEURS EN SCÈNE 3^e GÉNÉRATION

1996 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre du Vieux-Terrebonne, puis reprise par la Nouvelle Compagnie théâtrale, mise en scène de Fernand Rainville.

1998 – **Un simple soldat**, reprise à la Compagnie Jean-Duceppe, mise en scène d'Yves Desgagnés.

1999 – **Tit-Coq**, reprise au Théâtre Denise-Pelletier, mise en scène de Michel Monty.

2000 – **Bousille et les justes**, reprise au Théâtre de l'Île (Hull, Gatineau).

2003 – **Zone**, reprise à la Salle Fred-Barry, Productions Kléos, mise en scène de Mario Borges.

2005 – **Les Fridolinades**, reprise au Théâtre Denise-Pelletier, mise en scène de Jean-Guy Legault.

2006 – **Florence**, reprise au Théâtre Denise-Pelletier, mise en scène de Jacques Rossi.

2007 – **Un simple soldat**, reprise au Théâtre de la Bordée (Québec) et au Théâtre Denise-Pelletier, mise en scène de Jacques Rossi.

- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».
- BASILE, Jean (1967), « *Un simple soldat* de Dubé », *Le Devoir*, 24 avril, p. 8.
- BEAUNOYER, Jean (1989), « *Un simple soldat* rajeuni, témoin de notre évolution », *La Presse*, 1^{er} octobre, p. D5.
- CONLOGUE, Ray (1981), « *Tit-Coq's* Emotional Legacy Overcomes Dated Storyline », *The Globe and Mail*, 28 octobre, p. 19.
- CYR, René Richard (1989), « Joseph Latour : un produit national brut », *Programme du Théâtre populaire du Québec*, s.p.
- DASSYLVA, Martial (1981), « *Tit-Coq* à la NCT ou la reprise très bienvenue d'une méchante de bonne pièce », *La Presse*, 7 novembre, p. D8.
- DASSYLVA, Martial (1969), « L'histoire d'*Un simple soldat* », *La Presse*, 3 mars, s.p.
- DASSYLVA, Martial (1967a), « Le poids d'un destin québécois », *La Presse*, 24 avril, p. 28.
- DASSYLVA, Martial (1967b), « *Un simple soldat* de Dubé repose le problème de la langue "réaliste" au théâtre », *La Presse*, 29 avril, p. 26.
- DAVID, Gilbert (1987), « *Florence*, 30 ans après : texte fragile, super mise en scène », *Le Matin*, 30 mars, p. 17.
- DESGAGNÉS, Yves (1998), *Programme de la Compagnie Jean-Duceppe*, Montréal, p. 7.
- DONNELLY, Pat (1999), « *Tit-Coq* Stylish but Lacks Gélinas' Heart », *The Gazette*, 1^{er} octobre, p. C9.
- GÉLINAS, Gratien (1960), « Jeune auteur, mon camarade », *Revue dominicaine*, vol. 65, n° 2, p. 223.
- GRUSLIN, Adrien (1975), « Un Bousille qui n'a pas vieilli, merci! », *Le Devoir*, 27 octobre, p. 10.
- HELLER, Zelda (1969), « Simple Soldier's Cry of Protest », *The Montreal Star*, 3 mars, p. 11.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1981), « Un spectacle parfaitement réglé au Théâtre Denise-Pelletier : *Tit-Coq* porte très bien ses 30 ans », *Le Devoir*, 9 octobre, p. 13.
- LEFEBVRE, Paul (1996), « Gratien Gélinas, père de la dramaturgie québécoise », *Les cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, nouvelle série, n° 24, p. 8.
- LÉPINE, Stéphane (1988), « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, n° 49, p. 54.
- LÉVESQUE, Robert (1990), « Le retour magistral de Bousille », *Le Devoir*, 18 avril, p. 18.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « La mort d'un fils voyageur », *Le Devoir*, 29 septembre, p. 11.
- LÉVESQUE, Solange (1999), « Pour le texte, surtout », *Le Devoir*, 4 octobre, p. B6.
- LÉVESQUE, Solange (1996), « Pour que justice soit faite », *Le Devoir*, 12 novembre, p. B7.

- MARSOLAIS, Gilles (1975), « Gratien Gélinas revient à *Bousille* », entretien avec Gratien Gélinas, *Les cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, dixième année, n° 1, p. 12-13.
- MARSOLAIS, Gilles (1969), « Un comédien devant les textes canadiens-français », entretien avec Gilles Pelletier, *Les cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, troisième année, n° 3, p. 14-15.
- MARSOLAIS, Marie-Claude (2007), « *Un simple soldat* : guerre intestine », *Voir*, 22 novembre, p. 16.
- MOUAWAD, Wajdi (2004), *Je suis le méchant! : entretiens avec André Brassard*, Ottawa, Leméac.
- PINTAL, Lorraine (1987), « *Florence* », *En scène*, vol. 5, n° 3, Théâtre Denise-Pelletier, p. 5.
- SABBATH, Lawrence (1975), « Gélinas' Reprise Rivals Original », *The Montreal Star*, 16 octobre, p. C17.
- SABBATH, Lawrence (1958), « Dubé's New Play is a Masterpiece », *The Gazette*, 2 juin, p. 9.
- SAINT-PIERRE, Christian (2005), « *Les Fridolinades* : des nouvelles du front », *Voir*, 10 novembre, p. 16.
- SICOTTE, Anne-Marie (1995), *Gratien Gélinas : la ferveur et le doute*, Montréal, Québec Amérique, vol. 1.
- ST-HILAIRE, Jean (2007), « *Un simple soldat* : bien plus que de la nostalgie », *Le Soleil*, 14 septembre, p. A6.
- ST-HILAIRE, Jean (1992), « *Un Tit-Coq* tendrement nostalgique et ironique », *Le Soleil*, 17 janvier, p. A1.
- ST-HILAIRE, Jean (1990), « *Bousille et les justes* chez Duceppe : un coup de maître tout à fait irrésistible », *Le Soleil*, 22 avril, p. C1.
- ST-HILAIRE, Jean (1981), « *Bousille et les justes* : d'un irréprochable équilibre », *Le Soleil*, 21 septembre, p. F8.

FRANÇOISE DUBOR

Université de Poitiers

Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire

On peut dire aujourd'hui du théâtre de Paul Claudel, et sans grand risque d'être contredit, que c'est un théâtre de répertoire, en ce qu'il fait partie des classiques français qui sont joués régulièrement sur toutes les scènes, des plus prestigieuses et des plus institutionnelles aux plus confidentielles et aux plus avant-gardistes. C'est un patrimoine dramatique et un patrimoine théâtral. J'aimerais examiner comment ce théâtre s'est constitué en *répertoire*, je dirais « à quel prix » il s'est établi tel, dans la mesure où il semble que le malaise et le malentendu conjoints semblent avoir paradoxalement contribué à régler les problèmes et questions posés par cette œuvre, en la répertoriant, précisément, dans une tradition conservatrice qui, en quelque sorte, réglait son cas. Je ne pense pas que le théâtre de répertoire s'oppose frontalement au théâtre de création, de façon générale, puisque le travail d'interprétation peut, de mille manières, et nous en avons mille exemples, rendre les classiques extrêmement novateurs. Mais je pense en revanche que, dans le cas du théâtre de Paul Claudel, le répertoire a contribué à créer une mémoire collective largement grevée d'amnésie, ou plutôt, en amont de l'amnésie qui suppose la constitution première d'une mémoire fidèle, d'emblée grevée d'aveuglement et de surdité, quant à sa nature, et surtout quant à ses enjeux. Cela ferait de ce théâtre un paradoxal répertoire, car dépourvu de mémoire... S'il est, donc, le lieu d'une mémoire immédiatement défectueuse, il

reste, à mon sens, à dire en quoi il est un lieu privilégié de création, notamment dans le domaine de la dramaturgie, mais aussi, comme en conséquence immédiate, pour la scène théâtrale. Car si l'œuvre dramatique de Paul Claudel a sa place légitime parmi les classiques, elle n'a pourtant rien, elle, de « classique ».

Dans un texte à l'usage des acteurs, intitulé « Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames », Paul Claudel exprime un souci pragmatique du jeu scénique, qui touche au travail de l'interprétation sensible d'un rôle, de sa composition, de la diction et de la gestuelle. Quant à sa conception du théâtre, ce sont ses drames qui nous permettent de connaître le mieux ses positions. L'analyse dramaturgique permet de la mettre au jour. La question de sa réception publique et critique prend, dans son histoire herméneutique, une place déterminante pour sa catégorisation en *répertoire*. Lorsque, à quatre-vingt-trois ans, il répond à Jean Amrouche sur la façon dont son œuvre a été reçue, Paul Claudel explique spontanément, avec une grande lucidité, une part importante du premier devenir « en creux » de son œuvre. Il s'agit, dans les *Mémoires improvisés*, de la fin du 23^e entretien, et d'une bonne partie de l'entretien suivant¹.

Paul Claudel, en y définissant son public comme « un appel à l'écho », un « extérieur » tel qu'il « donne l'impression d'une résistance, d'un ressort, d'une conscience que [l'on a] de [sa] propre œuvre », envisage le public face à l'œuvre, et l'écrivain dans ce rapport se borne à jouer le rôle d'un intermédiaire. Jean Amrouche recentre alors le débat sur le lien de Paul Claudel, l'écrivain, avec son public. Et d'emblée, Claudel se montre très net : son public est à proprement parler inexistant. Ses amis et admirateurs gardent le silence sur son œuvre. Alors Paul Claudel, sollicité par Jean Amrouche, dit ce qui, à son avis, peut expliquer « ce trop long silence » :

P. C. – Eh ben [sic], il y a de tout. Je crois que l'impression générale, c'est que c'était quelque chose de tellement nouveau, de tellement étranger à la plupart des préoccupations actuelles, que les gens étaient embarrassés d'en parler, et craignaient de dire des choses, des bêtises, en d'autres termes. Je crois qu'il y avait beaucoup d'intimidation dans leur fait. C'était un aérolithe qui tombait du ciel et qu'on ne savait pas où prendre. Les gens étaient de bonne foi à mon égard, je crois, animés de bonnes intentions, mais réellement ils ne savaient que faire avec cette espèce d'éléphant blanc qui leur tombait de je ne sais où. Et c'est un peu encore ce qui se produit maintenant avec mes livres sur l'exégèse biblique. On se rend compte qu'il y a quelque chose là-dedans, mais les gens sont intimidés. Il y a eu tellement d'erreurs dans la critique qu'ils se disent : qu'est-ce que c'est que ça, qu'est-ce que c'est que cet aérolithe qui tombe du ciel, par où faut-il le prendre ? Alors, ils sont intimidés. Alors il fallait des gens courageux, sans respect humain, pour oser s'y prêter (Claudel, 1969 : 213).

1 Les principaux passages figurent en annexe du présent article.

La première mise en scène d'une pièce de Paul Claudel a lieu en 1912 (Lugné-Poe monte au Théâtre de l'Œuvre, qu'il dirige, *L'annonce faite à Marie*) : l'auteur n'est plus un jeune homme, il a quarante-quatre ans. Son premier drame, *Tête d'or*, date de 1890; il l'a donc rédigé à vingt-deux ans et vingt-deux ans séparent la rédaction de son premier drame de la première mise en scène réalisée de l'une de ses œuvres. Entre-temps, il a composé *La ville*, *L'échange*, *L'annonce faite à Marie*, *Partage de midi*, et traduit la trilogie d'Eschyle, pour laquelle il a composé un drame satyrique, *Protée*, pour ne rien dire de ses recueils poétiques... ni de son travail de réécriture pour l'ensemble de cette production dramatique. Il travaille donc, en effet, dans la solitude et le silence généralisés. Certes, on peut toujours alléguer que ses premières publications paraissent sans nom d'auteur, que Paul Claudel redoute d'être saisi par une néfaste vanité d'écrivain (à laquelle il conçoit qu'il risque par conséquent d'être confronté). On peut rappeler, quand même, que depuis le début, il reçoit des manifestations très gratifiantes de lecteurs confidentiels mais choisis, parmi les écrivains les plus remarquables de son époque, dont Mallarmé (la lettre qu'il reçoit de Maeterlinck à propos de *Tête d'or* est significative de l'effet que son texte produit, et qui allègue, d'emblée, le génie qui l'habite). De telles lettres existent, et lui sont bien sûr directement adressées; mais elles ne constituent pas, à proprement parler, une parole publique. D'une part, à partir de la mise en scène de Lugné-Poe, en 1912, Paul Claudel fait face pour la première fois à un public « réel », ouvert, non confidentiel, et se trouve pris, soit dans des arguties qui ne rendent pas justice à son travail dramatique, soit dans un discours de louanges émanant, pour l'essentiel, du public constitué par les tenants du catholicisme. D'autre part, Paul Claudel étend la période du silence subi jusqu'au *Soulier de satin*, le réputé drame qu'il qualifie lui-même de testamentaire (1924) à valeur donc fortement conclusive. Et comme il s'exprime à ce sujet en 1951, son constat vaut pour l'ensemble de son œuvre : dramatique, poétique, exégétique.

On s'occupe donc publiquement de lui à partir de 1912, de manière insuffisante, pense-t-il. Passons sur Pierre Lasserre et Paul Souday. On peut bien penser que si Paul Claudel reçoit le soutien des catholiques, c'est qu'il l'a bien cherché, et qu'il est finalement le premier et principal responsable de l'amalgame tenace qui s'est élaboré très vite entre le prosélytisme personnel auquel il se livre de manière continue et opiniâtre, et sa production dramatique, qui lui donne une visibilité et une audibilité dont sa foi ne peut que profiter. Très sollicité sur le terrain de la religion, Paul Claudel répond toujours de bonne grâce, et ne saurait démentir cette piste de lecture qu'il a tant contribué à cautionner. L'avantage de ce que je considère ici, finalement, comme un grave malentendu, c'est que Paul Claudel y a trouvé, sinon le public, du moins, un public – mais constitue-t-il pour autant cet « extérieur » dont il parle devant Jean Amrouche? Et c'est par cette voie que le théâtre de Paul Claudel s'est trouvé progressivement intégré au répertoire, de même qu'il est devenu une figure de proue des écrivains dits « catholiques ». Mais ce faisant, Claudel

n'a pas trouvé « son » public, car l'auteur prend de telles libertés avec le catholicisme, auquel il donne les dimensions d'une poétique personnelle, qu'il tend à redéfinir la religion au point qu'elle excède ses propres canons – et combien davantage la *doxa* qui s'y attache². Il lui manque surtout un autre « extérieur », qui vise bien moins le catholicisme³, que sa conception spécifique du théâtre et de la dramaturgie. C'est dire qu'il se place sur un terrain propre à l'art, à distance de toute notion de théologie. Par conséquent, une grande part de la critique claudélienne, qui s'est sentie tenue de ne jamais s'échapper du postulat religieux que Claudel affirme certes avec d'autant plus de puissance qu'il anticipe la totalité de sa création poétique, n'a jamais pris avec le sérieux qui s'imposait pourtant le travail proposé par Claudel pour (re)définir le théâtre et la théâtralité. C'est pourtant là aussi une question première, qui est tout aussi préalable que la question religieuse à toute constitution de son œuvre.

CLAUDEL BÂTISSEUR DE THÉÂTRE

Paul Claudel naît dramaturge en pleine période de théâtre symboliste, et ce mouvement ne pose pas d'autre question que l'entière et radicale redéfinition du théâtre, restaurant le verbe poétique sur la scène théâtrale, mettant en cause tout effet de *mimèsis*, et pour cela dénonçant la moindre présence du décor, dénonçant la présence même de l'acteur sur scène. Les pétitions de principe qui se multiplient alors peuvent bien paraître puériles à force de se révéler irréalistes, mais il demeure la radicalité des discours qui, elle, doit être prise au sérieux. Lugné-Poe lui-même est partie prenante de ce nouveau théâtre. Mais c'est aussi le cas de Paul Claudel. Le dramaturge prend au sérieux la crise du symbole et y travaille depuis son premier drame (*Tête d'or*), il prend aussi au sérieux cette nécessité de repenser le théâtre de fond en comble. Or, mêler le catholicisme à cette entreprise revient à dresser devant elle un écran très opaque (source d'aveuglement) et très épais (source de surdité). Aussi indiscutable que soit la foi catholique de Paul Claudel, le dramaturge a toujours su trouver en lui des chemins libres et inédits, que sa foi ne pouvait brider en aucune manière, d'autant plus qu'à sa façon, elle servait son projet. Paul Claudel, jusqu'au *Soulier de satin*, s'est appliqué à mettre en œuvre ses idées novatrices sur le théâtre, et toutes les petites pièces qui ont suivi ont été pour lui le moyen de forcer le trait, presque de caricaturer, les propositions définitionnelles de son projet. Il semble en effet que l'aspect novateur de son théâtre soit longtemps resté lettre morte, comme son œuvre n'a suscité, pendant une période conséquente, que le silence.

2 L'ironie est que Paul Claudel a malgré tout réussi à choquer à plus d'une reprise ce public « catholique », qui, à tout prendre, n'est donc pas rancunier.

3 Paul Claudel se réfère au sens étymologique de « catholique » : universel.

C'est la raison pour laquelle l'intervention d'un Antoine Vitez dans l'histoire herméneutique de cette œuvre ne pouvait qu'éclairer les termes d'un tel débat. Avant même de mettre en scène *Le soulier de satin*, en 1987, il fait travailler les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris sur des scènes de son œuvre. Nous en avons des traces vidéo, et il est significatif que la leçon qui concerne un travail sur *L'échange* s'intitule : « *L'échange* ou comment faire de Claudel un auteur laïque? » (Koleva, 2006 : leçon 10) Antoine Vitez, marxiste et agnostique, prend délibérément le parti de ne pas considérer la catholicité de Paul Claudel comme une donnée préalable, et défend la primauté de son point de vue d'homme de théâtre, ce qui lui permet de diriger l'interprétation des élèves depuis une position critique à l'égard des personnages claudéliens, et surtout, en l'occurrence, à l'égard de Marthe. Il en résulte, non pas un sacrilège iconoclaste envers Paul Claudel, mais un accroissement de la théâtralité du personnage, dont la présence scénique s'enrichit d'un point de vue disons perpendiculaire à son discours : il demande en effet que le jeu de l'actrice ne soit pas empreint de lyrisme, bien que le texte le soit tout entier, mais qu'il reste aussi concret que possible. En conséquence, le lyrisme du texte se fait d'autant plus entendre qu'il n'est en rien illustré par l'interprétation scénique. Ce faisant, Antoine Vitez ne donne pas l'occasion au spectateur de s'immerger dans ce discours, mais celle de le recevoir dans une distance critique qui permet de mieux voir et de mieux entendre Marthe... Concrètement, il évite ainsi que l'interprétation du rôle ne verse dans un lyrisme déclamatoire qui rendrait confuse la compréhension du texte : il lui donne une vigueur dépourvue de sentimentalité qui permet bien, comme on dit au théâtre, d'*entendre le texte*. La démonstration me paraît très probante et aurait probablement été cautionnée par Paul Claudel lui-même : on sait qu'il recommandait dans la diction de ses textes dramatiques de ne pas appuyer sur les voyelles, mais sur les consonnes, afin d'éviter précisément la déclamation bêlante, et de rendre ainsi à la langue sa pleine ou sa « mâle » (Claudel, 1982 : 150) puissance d'expression et d'expressivité. C'est bien là l'un des écueils majeurs de l'interprétation de son œuvre pour un acteur, et l'on peut constater que la pure immersion à laquelle se livrait d'abord l'élève empêchait littéralement la compréhension : le lyrisme verbal s'y trouvait alors l'unique principe du jeu, et ne trouvait d'appui sur aucune raison dramaturgique nette. C'est aussi l'occasion de pointer la distinction entre la poétique du texte (lyrique) et son caractère dramatique (un texte dont la littérarité reste dépendante de la scène). Le parti pris d'Antoine Vitez sert à fournir cette nécessaire « extériorité » que Paul Claudel évoquait pour définir le public. Ménager cette distance, c'est ouvrir un espace au dialogue, c'est permettre l'expression d'un écho, c'est construire une altérité, c'est proposer enfin une réception digne de ce nom, hors de toute vindicte (que produisent les vaines polémiques)⁴, mais aussi hors de toute adhésion (inutile et improductive).

4 Les mauvais critiques, incarnés par les Souday et autres Pierre Lasserre, se sont trompés de discussion en évoquant une douteuse rectitude de la langue claudélienne.

Ceci est d'autant plus vrai, et important, pour l'œuvre dramatique de Paul Claudel que celle-ci s'attache particulièrement, et avec constance, à définir un spectateur qui *soit*, ou plutôt, qui *devienne* pleinement tel : un spectateur qui atteigne la possibilité, ou la capacité, de *voir* et d'*entendre*. Cet enjeu est fortement thématisé dès *Tête d'or*⁵, où par exemple dans la II^e partie, le personnage éponyme, avec toute la force dont il est capable, enjoint le peuple qui se trouve face à lui d'*entendre*, de l'*écouter* et de l'*entendre*, procès constituant l'un des quelques motifs lancinants dans ce drame inaugural, et particulièrement en son centre (la II^e partie) :

Tête d'or : Hommes qui êtes ici, entendez!

Écoutez-moi, ô vous qui, par les oreilles et le trou percé à travers l'os de la tête, entendez!

Jusqu'ici, ô herbe! vous n'avez entendu que votre propre rumeur.

Écoutez l'ordre, et la parole qui dispose! entendez, intelligence!

Je suis la force de la voix et l'énergie de la parole qui fait! (Claudel, 1973 : II, 125)

En revanche, si un procès critique du *voir* est bien présent dans ce premier drame, il est agrégé à la notion de catastrophe : toute visibilité, gagnée sur toute sorte de nuit, ou obscurité, est celle de l'horreur, de l'épouvante (du régicide, par exemple, de la mort, plus généralement). C'est donc commencer par dire que voir n'est pas un acte dépourvu de danger, et qu'à ce titre, non seulement il ne va pas de soi, mais qu'il se révèle très problématique. On comprend aussi que *voir* et *entendre* se conjuguent dans la dramaturgie claudélienne pour aménager les conditions d'une compréhension idéale, pour restituer un plein entendement à l'esprit du spectateur que Claudel rend ainsi responsable de la constitution du sens, tandis qu'il revient au dramaturge d'aménager les modalités de cette compréhension. Quelques éléments d'analyse peuvent le montrer, car si *écouter* est un leitmotiv propre à la II^e partie – qui met en œuvre l'ordre du dire –, un autre leitmotiv, celui de *voir*, se déploie dans la III^e partie, cette fois dans l'ordre du spectacle. Or la vue se révèle trompeuse. Le regard permet de saisir l'étendue de la conquête à accomplir. De nouveau, il semble d'abord que la scène de l'action soit ailleurs que sous nos yeux, puisque nous aurons à considérer une position d'arrière-garde, précisément à l'écart de la bataille. En matière d'action, nous n'aurons, de la sorte, sans doute rien à voir. Pour le signifier nettement, l'auteur organise, dans le dialogue, une triple occurrence de la vision selon une récurrence serrée. C'est tout d'abord un simple échange de répliques : « Le Maître-des-Commandements : Qu'est-ce que tu vois, Cassius? – Cassius : Je ne vois rien. – Voici que le brouillard se lève » (Claudel, 1973 : III, 166). L'empêchement premier est ensuite corrigé, mais les objets maintenant discernés ne peuvent que renouveler le sens du « rien » inaugural, car ce qui s'offre alors au regard est un lieu de mort, un charnier : « des ossements d'hommes et d'animaux » (Claudel, 1973 : III, 167). Ainsi est motivée la reprise de la première question, dont le texte vient de nous signifier la réponse par deux fois, une réponse qui n'est pas seulement la même puisqu'elle s'ouvre simultanément au jeu de la variation (rien, d'abord; un lieu de mort, ensuite). Voyons si la troisième occurrence

5 Toutes les citations de ce drame se réfèrent au texte de sa deuxième version, à l'édition de 1973. Sont successivement indiquées, entre parenthèses, au terme de chaque citation, la partie du drame (I, II ou III) et la page de l'édition ici précisée.

renvoie à son tour au « rien » inaugural dans l'échange présent des répliques :

Le Maître-des-Commandements : Que vois-tu, Cassius?

Cassius : L'Espace!

Le Maître des Commandements : Regarde au Nord, que vois-tu?

Cassius : Je vois l'étendue de la Terre!

Le Maître-des-Commandements : Tourne-toi vers l'Est saint!

Cassius : La terre est comme un tapis étendu! Et au loin il y a un brouillard obscur.

Le Maître-des-Commandements : Regarde, ô Roi, et prends, car tout cela est à toi.

Et la terre est à toi, comme un champ dont on a mesuré l'étendue.

Regarde! Là-bas s'étend la mer plate et fermée, miroir rond (Claudel, 1973 : III, 167-168).

La Princesse, inaugurant cette troisième partie, précède immédiatement cet échange, et indique que la visibilité est néfaste : « Malheureuse! que désiré-je le soleil, alors qu'il s'en va me découvrir à tous! » (Claudel, 1973 : III, 166) Simultanément, nous quittons la Princesse crucifiée pour rejoindre le poste d'arrière-garde et, de nouveau : « Le Porte-Étendard : Que vois-tu? – L'Acolyte : Rien. La montagne me dérobe la vue de ce côté » (Claudel, 1973 : III, 180).

Ces quelques occurrences sont d'autant plus intéressantes que, placées en début de partie, pour la plupart, elles ont valeur programmatique. Le constat d'absence de visibilité se lit, grâce à la Princesse, comme une protection. Avec elle, être l'objet du regard d'autrui, c'est immédiatement en être la victime. Le « Rien » que voit d'abord Cassius, par deux fois, devient d'abord un charnier, ensuite l'Espace, le monde, la Terre. Ainsi l'univers est-il désigné comme un lieu de mort, mais aussi comme un objet de possession établissant un lien étroit entre voir et avoir, lien favorisé par la proximité phonique entre l'ordre du théâtre et l'ordre de la conquête. Surtout, ce que le regard est capable de saisir est ici logiquement frappé de destruction. C'est pourquoi le soleil, qui offre une pleine visibilité, devient à l'occasion du combat ce Moloch dévastateur dont Tête d'or et son armée ne pourront triompher, contrairement à leur ennemi, finalement vaincu. Tout *voir* équivaut à la résorption spectaculaire dans le néant du rien – de la mort pure et simple : où la question du sens perd tout lieu d'être, parce que toute visibilité relève de la pure apparence, de toute forme trompeuse.

En matière d'action, il semble donc que *voir* soit la contrepartie, l'envers absolu, d'*écouter*, et que tout ce qui participe du spectacle contrecarre ce qui est de l'ordre de la langue, du dire, acte unique et véritable dans l'ordre de l'être. C'est pourquoi enfin cette dernière partie, dominée par le *voir* catastrophique, fait de la mort de Tête d'or son action principale : elle occupe cinquante pages sur quatre-vingts.

C'est aussi au nom de cette logique dramatique que la femme est en général maltraitée dans *Tête d'or* : elle devient, en raison de sa beauté, un objet de désir s'adressant au regard, porteuse donc de destruction et de mort. Ainsi s'éclaire notamment le désarroi de Cébès, conscient de ne voir, et donc de ne saisir, que l'apparence du monde : « Pourquoi mes yeux ont-ils été doués de la faculté de voir, et mes mains de doigts comme si elles voyaient! » (Claudel, 1973 : II, 97) C'est que, depuis le début, et avant même de reconnaître Simon Agnel, il a reconnu la femme morte, dont il parle ensuite de façon révélatrice : « Tu m'as ravi mes yeux! tu as emporté mon espérance et ma joie! / Tu m'as pris cette femme et tu me l'as tuée! » (Claudel, 1973 : I, 35) C'est alors à Simon de rendre à Cébès une compréhension du monde qui l'entoure, et il commence en effet par éduquer ses sens en l'incitant à prêter attention à la rumeur du monde naturel, à entendre et à sentir sa pulsation, pour lui redonner le contact avec la vie, et la force vitale.

Voir et entendre (ou *écouter*) sont ainsi littéralement mis en scène, ou représentés par une langue pleinement poétique, c'est-à-dire qui se donne l'action comme enjeu essentiel. Tête d'or incarne et prononce à la fois un tel enjeu, en se présentant, comme on l'a vu : « Je suis [...] l'énergie de la parole qui fait » (Claudel, 1973 : II, 125). Il a certes une ambition de conquérant qui n'a aucune limite, mais c'est parce qu'il prétend imposer au monde l'articulation verbale de la pensée, lui donner sens, et être l'acteur de cette fondation primordiale et essentielle. La conquête de l'espace et des peuples n'a pas d'autre moteur, mais ce projet, à dimension divine, le place dans une position qui n'est pas seulement de héros ou de surhomme, mais de sauveur : « Je vous ai tous sauvés! » (Claudel, 1973 : II, 133)

Se déploie peu à peu, dans la dramaturgie, une mise en œuvre dialogique originale, imposant ses délais, ses limites, affichant son incomplétude, et surtout, capable de construire sa propre complétude de loin en loin par un réseau très étendu qui s'établit à une autre échelle, parce que telle réplique est enfin susceptible de passer de bouche en bouche, d'un personnage à un autre, y compris d'une partie à une autre. C'est ainsi, par exemple, que les termes de reconnaissance utilisés par Cébès à l'égard de Simon sont repris exactement par le Centurion devant le Roi⁶. De la sorte, un dialogue en puissance se développe entre des personnages qui ne se rencontrent jamais, un dialogue qui s'ancre dans la dramaturgie plutôt que dans l'action dramatique. Les destinataires de la dramaturgie, faut-il le préciser, ce sont les lecteurs ou les spectateurs, soudain responsables à leur tour de cette construction inédite du sens. Si l'action dramatique incite les personnages à agir par les modalités de la langue mises en œuvre, la dramaturgie les incite donc tout autant à l'action : le sens du drame dépend en quelque sorte de leur capacité d'intelligence⁷ à l'égard du texte, alors qu'il s'agit autant de lire entre les lignes que de reconnaître les pans de construction que l'auteur soumet à notre propre travail. Ce drame exige donc notre activité d'interprète, ce qui fait de nous autant d'acteurs du texte. Ce traitement particulier que

6 Voir Claudel, 1973 : I, 14; III, 203.

7 Cette intelligence est un appel à lire entre les lignes, comme l'étymologie latine y invite : *inter legere*.

Claudiel réserve aux lecteurs se développe dans la suite de son œuvre, alors qu'il leur donne une place marquée, active – sans jamais imposer de *doxa* tyrannique –, une plus grande liberté de reconstruction forçant une prise en charge de l'élaboration du sens dramatique.

C'est pourquoi nous pouvons dire que Claudel active le caractère poétique de la langue en le posant comme enjeu dramatique crucial, et ce faisant, qu'il met puissamment en marche les actions fondatrices du théâtre, non seulement *voir* et *écouter*, qui relèvent plus du domaine du spectateur théâtral, silencieux, assistant à la représentation (on pourrait presque dire assistant *de* la représentation), mais aussi *parler*, qui relève de la scène, selon le précepte classique de l'abbé d'Aubignac qui formula un jour qu'au théâtre, parler, c'est agir.

Un second exemple intéressant à signaler est celui de *L'annonce faite à Marie*, où s'orchestre un miracle – la résurrection d'un enfant. Violaine, amoureuse de Jacques, mais jalousée par sa propre sœur Mara, se trouve frappée par la lèpre. Elle s'exile donc du domaine familial, mais se trouve rejointe, huit ans plus tard, par Mara, qui a entre-temps épousé Jacques et mis au monde une petite fille nommée Aubaine. Celle-ci meurt brutalement sans explication : Mara vient demander à Violaine de la ressusciter, en cette nuit de Noël, qui célèbre donc liturgiquement la naissance du divin enfant, mais aussi le couronnement du roi, unifiant ainsi tout pouvoir dans une France jusqu'alors divisée. Pendant cette scène de l'acte III, on se rend compte que Violaine est devenue aveugle, mais qu'elle entend, pendant la lecture de la liturgie qu'elle impose à Mara, des voix que Mara elle-même n'entend pas. L'enfant, au terme de cette scène, revit et rouvre les yeux, qui ne sont plus noirs comme ceux de Mara, mais bleus comme ceux de Violaine – comme si la maternité, qui est aussi un processus de création, s'était accomplie en se déplaçant d'un personnage sourd à un personnage entendant, faisant de la sourde une aveugle et de celle qui entend une (clair)voyante – et garantit ainsi une forme supérieure de connaissance – qui, chez Claudel, a à voir avec la co-naissance. Violaine assure ainsi la visibilité de l'invisible, l'audition de l'inaudible, tandis que les personnages masculins (Anne Vercors, Pierre de Craon et Jacques Hury), forts de cette leçon inaugurée par Violaine, closent le mystère en spectateurs enfin prêts à voir et à entendre. À Paul Claudel revient l'expression de l'ineffable – qui est essentiellement, dans son œuvre, l'amour. C'est la raison pour laquelle le catholicisme teinte sa poétique dramatique ainsi que tout l'imaginaire qui fonde l'esprit et la culture des hommes, qu'il s'agisse par exemple de philosophie ou de mythologie et, dans tous les cas, des conditions et des modalités de représentation que l'homme a pu se fournir à lui-même. C'est aussi pourquoi Paul Claudel a pris au sérieux la question de la représentation à laquelle le théâtre réfléchit souvent. Le fait qu'il convoque sur sa scène, au chapitre de la pure technique, par exemple, le cinéma, ne fait que cautionner sa recherche fondamentale de renouvellement profond des conditions de la représentation théâtrale. Et le fait, enfin, qu'il ne déploie l'appareil allégorique, au chapitre de sa

poétique dramatique, que pour en montrer les insuffisances et les définitives apories, participe tout autant de ce chantier de redéfinition généralisée du théâtre.

C'est donc dans ce sens que le théâtre de Claudel, certes très légitimement en bonne place dans notre répertoire théâtral, devrait, d'une part, se montrer davantage rétif à l'attribution hâtive de certaines qualifications et, d'autre part, trouver sa pleine légitimité sur l'unique terrain de la création théâtrale. Car Paul Claudel n'oublie rien : de la diction du vers, qu'il redéfinit en « haleine intelligible », à l'élaboration de ses personnages conçus pour mener une action dramatique qui est uniquement la représentation d'une Idée agissante, fondatrice de ce que nous sommes, jusque dans nos plus intimes tensions, et selon un temps et un espace dramatiques discrètement, mais infiniment complexes, répondant au principe structurant non plus de la linéarité, ou de la circularité, mais de la superposition – une superposition qui mériterait également d'être prouvée par l'analyse. Ce sont ces innovations dramatiques et dramaturgiques qu'il s'agit d'examiner, d'étudier, de comprendre, afin de mettre au jour le caractère profondément novateur d'un tel théâtre qui exige tant de son critique, puisque faute de son travail, son plein sens n'advierait pas. Certes la liturgie, telle que la messe en fournit la représentation mystérieuse en donnant forme sacrée aux symboles divins, et à laquelle tant de jeunes symbolistes furent sensibles, fournit une partie du modèle de représentation propre à cette œuvre. Mais le catéchisme n'est convoqué, et au mieux, que pour sa naïve imagerie, en lointain écho aux mystères médiévaux qui constituaient les scènes bibliques en livre d'images. Pour autant, il s'agit d'un modèle de représentation, et le propos de Claudel, dans son théâtre, et au sujet du théâtre, ne concerne en rien son prosélytisme. Comment expliquer, sinon, qu'un Valère Novarina, par exemple, dans son travail sur la langue, se réclame de Claudel⁸?

On voit donc comment le *répertoire* claudélien ne relève en rien d'une *survie*, car il s'agit ici de commencer par énoncer les conditions de son exercice et de son identité : cet effort premier de définition fait, en effet, défaut. Il n'est ni indifférent ni anodin que le théâtre de Claudel soit dans un état continu de processus de création, et qu'il maintienne ce paradoxe, par lequel son statut de répertoire coexiste avec son impossibilité à risquer l'ensevelissement. Il devrait plutôt être indéfiniment exhumé d'un passé qui ne lui a guère donné d'autre place que celle du silence : depuis le début, il fonde le principe de ses créations sur celui de la renaissance du théâtre même. En matière de *théâtre de répertoire*, sa simple catégorisation par la qualification de *catholique* est en soi peu dramatique; et elle n'est pas même employée dans un sens second qui signalerait son bon aloi – dans ce sens, justement le théâtre de Claudel a souvent été accueilli, lors de la création

8 Le point commun ici suggéré concerne les enjeux portés par la langue dramatique, le travail de rénovation, de reconstruction, de réinvention de la langue – et bien sûr non pas le modèle liturgique à strictement parler. La jeune génération de la fin du XIX^e siècle évolue dans un contexte distinct de celui d'un Novarina, et les formes qui fournissent l'impulsion d'une *magie* de la représentation sont nécessairement distinctes pour Paul Claudel et pour Valère Novarina. Elles les nourrissent selon des sources très différentes.

scénique, comme « pas très catholique ». C'est pourtant conformément à cette qualification qu'il est conservé, autrement dit rangé, quoique dérangeant, rendu immobile, comme momifié. La scène en revanche lui donne sa pleine dimension vitale, créatrice, mais aussi historique, construisant ainsi sa mémoire. Or, parmi les metteurs en scène qui ont grandement contribué à sa diffusion par la représentation de cette œuvre, en inscrivant sa création renouvelée dans l'histoire du théâtre, nous trouvons deux athées notoires : Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez. Sur le terrain de la critique, nous devons encore aujourd'hui dire le caractère novateur de sa dramaturgie, de sa dramaticité, et de sa théâtralité. Seule sa dimension poétique a fait l'objet d'études et de travaux conséquents. C'est bien le terrain poétique qui permet de faire le lien entre passé et présent, entre mémoire et création, et qui permet de développer des stratégies d'appropriation du passé. La première solution, remarquons-le pour finir, est proposée par l'auteur lui-même, avec *Tête d'or* : elle consiste à faire de la poétique de la langue un enjeu dramatique. Le répertoire claudélien nous offre donc sa propre mémoire à construire par son invitation à reconstruire l'art du théâtre.

CLAUDEL, Paul (1982), *Partage de midi*, Paris, Gallimard, « Folio ».

CLAUDEL, Paul (1973), *Tête d'or*, Paris, Gallimard, « Folio ».

CLAUDEL, Paul (1969), *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, « Idées ».

KOLEVA, Maria (2006), *Les leçons de théâtre d'Antoine Vitez*, Paris, Cinoche vidéo, « Poésie et Vérité ».

TADIÉ, Jean-Yves (1983), *Proust*, Paris, Belfond, « Dossiers Belfond ».

ANNEXE 1

J. A. – Et la sanction du public vous paraît-elle aussi nécessaire que l'acte d'extérioriser l'œuvre elle-même?

P. C. – Le public est une chose vague, n'est-ce pas? Qu'appelle-t-on le public? Est-ce le public immédiat? Est-ce celui qu'il y aura dans l'avenir? Est-ce les anges, comme dit saint Paul? Enfin, tout ce qu'on voudra. C'est quelque chose de très vague. C'est simplement l'extérieur. C'est un appel à l'écho, si vous voulez, ce serait le terme exact. Si vous parlez dans le vide, ou dans une chose dont vous ne sentez pas la répercussion, la chose n'existe pas. C'est un peu comme dans la théorie que j'é mets dans ce livre, dans *L'art poétique*, que la conscience ne résulte que d'une opposition. Si par exemple vous levez la main en l'air, vous ne sentez pas votre main. Si au contraire vous l'appuyez sur un objet dur, sur une table par exemple, vous devenez conscient à la fois de votre main et de votre existence à vous. Vous comprenez?

J. A. – Oui, oui.

P. C. – De même, c'est la même chose dans l'amour. Dans l'amour, vous avez beau avoir des sentiments vagues, si vous tenez une femme entre vos bras, vous devenez conscient à la fois d'elle et de vous-même. C'est une des choses qui accompagnent, une des raisons de l'amour, une des choses qui font partie de sa psychologie. Alors justement la publication donne ça, elle donne l'impression d'une résistance, d'un ressort, d'une conscience que vous avez de votre propre œuvre (C Claudel, 1969 : 210).

ANNEXE 2

P. C. – Parler de mon public c'est beaucoup dire, parce que je peux dire que je n'en ai eu aucun dans toute la période que vous indiquez, sauf quelques amis, qui d'ailleurs se sont bien gardés de parler de moi; en dehors de Duhamel et de Mauclair qui, très généreusement, m'ont soutenu, mais la plupart des amis gardaient le silence, et je suis resté complètement muet en ce qui concerne l'extérieur à peu près jusqu'à l'époque de la représentation de *L'annonce faite à Marie*, c'est-à-dire en 1912. Il n'y a guère qu'à ce moment-là qu'on a commencé à s'occuper de moi, et même d'une manière très insuffisante à mon avis. (*rires*)

J. A. – Pourtant, à cette époque-là, *La Nouvelle Revue française* était fondée depuis trois ans. Depuis 1909, elle publiait vos écrits, et le groupe de *La Nouvelle Revue française* avait pour votre œuvre une admiration extraordinaire.

P. C. – Admiration qui se traduisait par le silence. Vous pouvez feuilleter toute la collection de la *N. R. F.*, vous ne verrez pas beaucoup d'articles qui me sont consacrés. La *N. R. F.* a presque toujours gardé le silence sur moi, même du temps de Rivière, qui cependant était mon ami, n'est-ce pas? Vous verrez des articles innombrables sur tel ou tel, mais vous ne verrez presque aucune place qui me soit réservée dans la *N. R. F.*

J. A. – Cela me paraît assez singulier...

P. C. – C'est comme ça.

J. A. – Parce que c'est en contradiction par exemple avec toute la première partie de la *Correspondance* de Gide, qui ne tarit pas d'éloges et d'admiration sur votre œuvre.

P. C. – Oui, mais regardez la presse à ce moment-là ou les revues. Vous ne verrez pas mon nom. Il n'y a guère que Souday⁹ qui se soit un peu occupé de moi, et d'une manière fort peu aimable.

J. A. – Oui, bien sûr.

9 Paul Souday, né en 1869, mort en 1929, est un journaliste et écrivain français, notamment auteur d'une biographie de Marcel Proust. Son « article du 10 décembre 1913, dans la "tribune" du *Temps*, qui faisait autorité, attira l'attention sur *Du côté de chez Swann*. Il en souligne le manque de matière, les "incorrections", l'inutilité et la "naïveté" d'*Un amour de Swann*, le désordre, il y reconnaît toutefois du talent, "des éléments précieux dont l'auteur aurait pu former un petit livre exquis", reprochant en somme, à Proust, de n'être pas Anatole France » (Tadié, 1983 : 157). On comprend sans peine, dans ces conditions, le sort qu'il réserve à la langue claudélienne.

P. C. – Ou monsieur, comment s'appelait-il, Pierre Lasserre¹⁰, dont j'ai parlé dans *Le soulier de satin*...

J. A. – L'auteur des *Chapelles littéraires*, oui.

P. C. – Don Léopold Auguste, c'est Pierre Lasserre. (*rires*)

J. A. – Est-ce que vous en avez souffert de ce silence du public et de la critique?

P. C. – Je suis ainsi fait que j'en ai souffert. Ça ne veut pas dire que ce que vous disiez tout à l'heure ne soit vrai et que l'écrivain en train d'écrire ça soit plutôt salubre pour lui de ne penser à rien d'autre que son œuvre. Mais l'œuvre une fois parue, une fois publiée, c'est autre chose de se rendre compte des réactions. Et comme je l'ai dit, d'ailleurs, dans un texte que [sic] je ne me rappelle plus beaucoup, on souffre de parler dans de la ouate, tout le temps. C'est un peu l'impression que j'avais. Je publiais des livres et des livres et rien ne sortait. Je ne me rendais pas compte de l'impression. Regardez *Le soulier de satin*, par exemple, qui est une œuvre considérable, ça m'a suivi longtemps ce silence, eh ben [sic] voyez combien peu d'écho ce livre a eu (C Claudel, 1969 : 211-213).

10 Pierre Lasserre, né en 1867 et mort en 1930, est un critique littéraire, journaliste et essayiste français, directeur à l'École pratique des hautes études. Agrégé de philosophie, nationaliste et antidreyfusard au début de sa carrière, il devient le premier critique littéraire de l'*Action française* et publie le premier ouvrage consacré à Charles Maurras. Défenseur du néo-classicisme contre le romantisme qu'il associe aux idéaux de la Révolution française, il soutient à ce sujet une thèse controversée en 1907 qui suggère notamment que les romantiques français ont corrompu l'idée monarchique. Contre la modernisation de l'enseignement universitaire, il défend le classicisme et les humanités. Après son départ de l'*Action française*, Lasserre se consacre essentiellement à sa carrière de critique littéraire et de professeur. Il publie des ouvrages portant, notamment, sur les chapelles littéraires, dans lesquels il évoque l'œuvre de Paul Claudel, défendant un point de vue académique qui s'accorde mal avec les innovations de la poétique dramatique claudélienne.



DOMINIQUE TRAORÉ

Université Félix Houphouët-Boigny
(Cocody-Abidjan)

Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone

Depuis la fin des années 1980 émerge sur la scène théâtrale d'Afrique francophone subsaharienne une génération d'auteurs qui refusent de se laisser définir et qu'on aurait beaucoup de peine à vouloir classer dans un registre prédéterminé. Des dramaturges comme les Ivoiriens Koffi Kwahulé et Elie Liazéré, le Togolais Kossi Efoui, le Tchadien Koulsy Lamko, le Soudanais El Tayeb El Mahdi semblent engager un combat esthétique personnel à travers des formes d'écriture éclatées témoignant de leur individualité créatrice.

On se rend très vite compte que, contrairement aux théâtres africains de la réhabilitation et de l'autoflagellation, ceux des écrivains de la post-indépendance ne s'inscrivent pas *a priori* dans la perspective de la constitution d'un répertoire si l'on considère le concept de répertoire au sens strict d'un corps de textes qu'assemblerait un principe directeur.

Mais en saisissant le répertoire d'un autre point de vue comme concentrant une partie du théâtre qu'un peuple ou une communauté donnée a pu produire, le rapport entre ces nouvelles dramaturgies et l'idée de « théâtre de répertoire » apparaît plus clairement puisqu'il pose la problématique histoire / mémoire et écriture. Sur ce fondement nous émettons l'hypothèse de la

construction d'un répertoire des théâtres noirs contemporains francophones qui se caractériserait par l'existence d'une poétique de la mémoire fragmentée commune aux textes dramatiques publiés ces vingt-cinq dernières années.

CRÉATIONS ET RÉPERTOIRES THÉÂTRAUX : REPÈRES HISTORIQUES

Pourquoi faire un parcours sommaire des grandes tendances dramaturgiques qui ont marqué la jeune histoire du théâtre africain alors que nous avons choisi de réfléchir particulièrement sur les écritures de la post-indépendance? Un tel détour historique nous semble essentiel si nous voulons montrer clairement les enjeux de notre hypothèse de départ. En effet, les dramaturgies d'aujourd'hui résultent d'initiatives esthétiques singulières propres à chaque auteur tant qu'il paraît contradictoire de vouloir les regrouper. D'ailleurs, la posture qu'adoptent certains dramaturges représentatifs de cette nouvelle génération n'encourage pas à inscrire leurs œuvres dans un éventuel répertoire. Au cours d'un entretien, Kossi Efoui déclarait que

ceux qu'on appelait les premiers intellectuels africains avaient un masque collectif; on pouvait par exemple reprocher à Sembène Ousmane d'avoir écrit une histoire d'inceste; on lui disait : « camarade, en l'état actuel de la lutte, une histoire d'inceste en Afrique! L'image que tu balances là, à nos ennemis, ça nous tue ». Mais aujourd'hui, non seulement on est des individualités créatrices, mais en outre chacun se fabrique plusieurs masques suivant les situations d'urgence (Chalaye, 2001 : 97).

De cette assertion de l'écrivain togolais, on peut tirer au moins deux conséquences majeures qui permettent de surmonter l'apparent paradoxe que sous-tendrait l'idée d'un répertoire de textes d'auteurs revendiquant leur liberté créatrice. Premièrement, dans l'univers théâtral africain, il faut considérer le concept de répertoire d'un point de vue pluriel. Il s'agit, en effet, d'une affaire d'époque et de génération. Deuxièmement, avant l'avènement des dramaturgies très contemporaines (celles de la fin des années 1980 à aujourd'hui), le répertoire se constituait d'office puisque les auteurs eux-mêmes, soumis à un conditionnement idéologique et/ou littéraire, répondaient de principes d'écriture communs, ce que Kossi Efoui appelle le « masque collectif ». De cette façon, les œuvres naissaient d'une ligne directrice prédéterminée. Il en a été ainsi du théâtre de William-Ponty, de celui de la réhabilitation et de l'autoflagellation avec la Négritude et des théâtres de la Post-Négritude.

Du nom du Général en charge de la politique de l'enseignement, des chefferies traditionnelles et du recrutement militaire en A.O.F. (Afrique occidentale française), l'école William-Ponty¹ fait

1 Cette école a été créée à Saint-Louis, alors capitale du Sénégal, et fut transférée à Gorée en 1913 puis, une vingtaine d'années plus tard, à Sébitokane, en 1938. Sa fonction majeure était de former des cadres « indigènes » subalternes chargés uniquement de seconder les Blancs dans l'administration des colonies.

partie des institutions qui ont servi de cadre à la naissance du théâtre africain moderne. Cet art hérité de la colonisation a pu se développer à travers quelques représentations religieuses et / ou scolaires entièrement inspirées des modèles classiques français (pièces de patronage, Molière, Corneille, Labiche, Feydeau). Si les œuvres issues de Ponty aident à exhumer un pan de la mémoire traditionnelle africaine, elles obéissent à un double objectif. D'une part, elles satisfont les attentes de lecteurs-spectateurs généralement étrangers aux coutumes locales et en quête d'exotisme et, d'autre part, servent surtout à légitimer la colonisation pour en minimiser les affres. William-Ponty a donné lieu à la constitution d'un répertoire des pièces de l'assimilation culturelle qu'on peut regrouper en trois catégories :

1) Celles qui falsifient l'histoire par une « déhéroïsation » de redoutables résistants africains à l'armée coloniale tels que Samory Touré et Béhanzin² : *Entrevue du capitaine Péroz et de Samory à Bissandougou* (1931) et *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* (1933).

2) Celles qui dénoncent certaines pratiques ou croyances jugées rétrogrades comme le mariage forcé : *Le mariage de Sika* (1934), *Un mariage chez les Mandegnins* (1937) et *Sokamé* (1937); les effets néfastes du matriarcat ou de la médecine traditionnelle : *Kwao Adjoba* (1965); et le bannissement pour fait de sorcellerie : *Adjo Bla* (1965).

3) Celles qui présentent l'homme noir comme un être superstitieux, incapable de se prendre en main parce que vivant sous l'emprise de forces occultes, de pouvoirs surnaturels : *La ruse de diégué* (1937), *L'enfer, c'est Orféo* (1970), *L'Afrique a parlé* (1972) et *Les asticots* (1972).

En réaction à ce répertoire de la légitimation de l'entreprise coloniale surviennent ceux de la reconnaissance et de l'affirmation de l'homme noir, de la désillusion ou de l'échec des indépendances africaines qui ne sont qu'une conséquence logique du combat mené par les créateurs de la Négritude et leurs disciples. On est en droit de parler d'un véritable théâtre de répertoire qui éclaire cette période tumultueuse du continent noir. Il s'agit là d'un socle mémoriel à partir duquel on peut réfléchir au devenir des identités culturelles, artistiques et citoyennes des peuples africains. L'importance quantitative des pièces de ce répertoire est à la mesure de l'audience du mouvement initié par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontrand Damas³.

2 Samory Touré et le roi Béhanzin sont reconnus par l'histoire comme faisant partie des grands chefs africains qui, à la tête de redoutables armées, ont lutté farouchement contre l'invasion coloniale, notamment en Afrique noire.

3 Nous citons pêle-mêle quelques-unes de ces pièces : Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (1956), *La tragédie du roi Christophe* (1963), *Une saison au Congo* (1966); Cissé Dia Amadou, *Les derniers jours de Lat Dior* (1963); Cheik Aliou N'dao, *L'exil d'Albouri* (1967); Jean Pliya, *Kondo le requin* (1969); Djibril Tamsir Niane, *Sikasso ou la dernière citadelle* (1971); Bernard Binlin Dadié, *Béatrice du Congo* (1970), *Îles de tempête* (1973); Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc* (1976); Alexandre Kuma N'dumbé III, *Le soleil de l'aurore* (1976), *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* (1976); Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang* (1978), *Je, soussigné cardiaque* (1976); Bernard Zadi Zaourou, *Les sofas* (1983), *L'œil* (1983).

Ce répertoire qui couvre les cinquante premières années des dramaturgies africaines francophones (1930-1980) est marqué par une sorte d'assimilation du point de vue de l'écriture. Par exemple, le système énonciatif que les œuvres donnent à voir est porteur d'une identité commune aux textes. Celle-ci se détermine aisément par le respect sacro-saint de certaines règles qui ont longtemps caractérisé et qui caractérisent encore (peut-être de moins en moins aujourd'hui) le dialogue dramatique légué aux auteurs négro-africains pendant la colonisation. Ce sont, entre autres, celles de la double énonciation, de la présupposition et de l'implicite, de l'enchaînement et de la cohésion des répliques. Par ces normes, les partenaires à l'échange fictif coopèrent et bâtissent ensemble une histoire que chacun, au moyen d'énoncés imbriqués comme les maillons d'une chaîne, concourt à conduire à son terme⁴.

Comment peut-on se penser, se dire et s'affirmer dans la langue et dans les modes d'écriture de l'autre? C'est à cette problématique que tentent de répondre les dramaturges de la Post-Négritude qui postulent un retour aux sources indispensable à la réappropriation de l'art théâtral reçu en héritage. Là encore, les conditions d'existence d'un répertoire sont toutes réunies avant même sa constitution effective par la création des œuvres. Ce qui fédère les auteurs de la deuxième génération, c'est le choix qu'ils font de puiser dans la mémoire traditionnelle des éléments qui s'adaptent à la scène et qui permettent d'inventer des esthétiques nouvelles, enracinées dans le terroir. Sur ce fondement, des écritures endogènes voient le jour dans les années 1970.

La Griotique est une expérience artistique originale inspirée du griot africain. Elle est une performance scénique relevant d'un spectacle total, produit d'un mélange alchimique de gestuelle, de chant, de musique, de danse, de mimétisme et de verbe. La Griotique est donc révélatrice de l'« oralité poétique » des peuples d'Afrique et des diasporas africaines (Touré, 2014 : 146). Le spectacle de Griotique qui illustre ce courant artistique est celui qui a consacré sa naissance le 29 février 1972 et qui justement s'appelle *Griotique*. Le Kotéba moderne est une forme scénique expérimentale créée en 1974 par Souleymane Koly (*L'Indépendant*, 2013). Son géniteur l'assimile à une sorte de comédie musicale qui s'inspire du « Kotéba » traditionnel tel que promu par des artistes comme Fodéba Keita. Si le Kotéba garde une certaine parenté esthétique avec son modèle traditionnel d'emprunt, il a une spécificité qui en fonde l'originalité. Il est, à travers ses jeux, ses musiques, ses danses et ses rythmes un concentré de l'Afrique urbaine en pleines mutations. On peut citer quelques créations de l'ensemble Kotéba datant de 1974 à aujourd'hui : *Pulsations* (1974), *L'appel du tam-tam* (1976), *Didi par ci, Didi, par là* (1978), *Eh, Didi Yako* (1979), *Adama Champion* (1981), *Fanico* (1982), *Atoukassé* (1986), *Commandant Jupiter et ses Blacks Nouchis* (1988), *Tous unis dans nos wax* (1990), *Navetanes* (1990), *Waramba : opéra mandingue* (1991), *Funérailles tropicales* (1993), *Djigui ni hami* (1996), *Dozo, la colère de la brousse* (1996),

4 Ces règles sont, entre autres, condensées dans *La dramaturgie classique en France* (Scherer, 1986), *Lire le théâtre : le dialogue de théâtre* (Ubersfeld, 1996) ainsi que dans *Introduction à l'analyse du théâtre* (Ryngaert, 1991) et *Lire le théâtre contemporain* (Ryngaert, 1993).

Allah-ma : opéra urbain (1998), *Destiny* (1998), *Treichville Story* (2000), *La cour* (2001) et *Cocody Johnny* (2004). *Paroles de femmes* est à notre connaissance la dernière œuvre de l'ensemble Kotéba délocalisé d'Abidjan à Conakry. Cette création a été présentée dans le cadre du MASA (Marché des arts et du spectacle africains) 2014 à l'Institut français d'Abidjan le 5 mars 2014. Le Didiga, défini comme étant l'art de l'impensable, est un genre dramatique et scénique initié par Bernard Zadi Zaourou à la fin des années 1970. Il est inspiré du Didiga traditionnel – ensemble de récits merveilleux retraçant les prouesses des chasseurs de retour au village après des jours et des semaines de chasse – issu du pays Bété d'où est originaire l'écrivain⁵. La compagnie Didiga, très connue dans les années 1980, sous la houlette de son créateur et directeur Zadi Zaourou a enregistré plusieurs créations dont *La termitière* (1981), *Le secret des dieux* (1984) et *La guerre des femmes* (1985). Le Théâtre-rituel africain est un art dramatique et scénique initié dans les années 1980 par le duo composé de Marie-Josée Hourantier et de Wèrè Wèrè Liking. Il est inspiré des rituels Bassa, un groupe ethnique situé au sud du Cameroun. L'esthétique du Théâtre-rituel a fait l'objet d'une thèse publiée sous forme de livre : *Du rituel au Théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine* (1984). Plusieurs pièces de Wèrè Wèrè Liking et de Marie-Josée Hourantier en rendent compte : *Le chant de la colline* (1980), *Les mains veulent dire...* (1980), *La puissance de Um* (1979) et *Une nouvelle terre* suivi de *Du sommeil d'injuste* (1980).

Ce détour historique montre bien que le positionnement littéraire et idéologique précède et conditionne la constitution des répertoires des théâtres de William-Ponty, de la Négritude et de la Post-Négritude. Tous ces répertoires reflètent une mémoire récente qui, tout en admettant quelques bifurcations au fond d'une Afrique précoloniale, parfois mythique, ne se caractérise pas moins par sa linéarité.

À partir de là, on perçoit la particularité des dramaturgies d'aujourd'hui qui datent seulement de 1989⁶, mais pour lesquelles nous établissons l'existence d'un répertoire en construction. Avec ces dramaturgies, la démarche est inverse. Koffi Kwahulé en témoigne dans le cadre du projet des « *petites formes* » initié en 2000 :

Et les auteurs dont les textes ont fait partie des *petites formes* proposent une Afrique individuelle et non globalisante où l'on se sent confusément obligé d'écrire de telle ou telle façon de peur d'être « excommunié ». C'est leur vision individuelle, et parce qu'ils sont Africains, cette vision prend une résonance particulière; ils ne partent pas de l'Afrique pour arriver à l'individu qu'ils sont, c'est plutôt la démarche inverse; ce n'est pas un discours préalablement posé qu'il faut rejoindre. Ce sont les autres qui doivent faire l'effort de les rejoindre [...] et j'espère que ces écritures ne seront jamais estampillées « africaines » et qu'elles sauront rester l'espace du questionnement, du doute, voire de la suspicion (Chalaye, 2001 : 100).

5 Voir, à ce sujet, Zadi Zaourou, 2001 : 123-143.

6 *Le carrefour* de Kossi Efoui, qui fait partie des premières pièces représentatives des dramaturgies africaines du déracinement, date de 1989. C'est avec cette pièce écrite au Togo, pays natal de l'auteur où il vivait à Lomé, la capitale, que Kossi remporte le concours théâtral international de RFI la même année.

Dans la mesure où les dramaturgies dites de la post-indépendance ne s'inscrivent pas *a priori* dans un courant littéraire ou idéologique, elles ne semblent pas former d'emblée un ensemble homogène. D'ailleurs, elles sont produites par des écrivains qui ne se connaissent pas ou qui ne se sont connus que récemment. Cependant, au-delà de la singularité que revendique chacun des auteurs, on observe que ces textes qui bouleversent les habitudes théâtrales et appellent une nouvelle approche de la réception semblent se regrouper autour d'un élément fédérateur : la mémoire fragmentée.

LE POUVOIR UNIFIANT D'UNE POÉTIQUE DE LA MÉMOIRE FRAGMENTÉE : ESQUISSE D'UN RÉPERTOIRE DES DRAMATURGIES DE LA DÉPOSSESSION DE SOI

Si les théâtres très contemporains ne peuvent pas se définir suivant une école qui permettrait de les reconnaître et qui, de ce fait, les rassemblerait, ils s'unissent par la force de l'écriture. Une écriture qui germe dans les interstices de la mémoire. Ici, la mémoire n'est pas celle qui sert de lien entre les individus, entre les générations ou entre les moments importants donnant vie et sens à une société. Elle se caractérise plutôt par les temps de fracture ou de rupture, par ses défaillances, et prend place dans les zones de raturage de l'Histoire. Ce que nous appelons donc poétique de la mémoire fragmentée renvoie aux formes dramatiques résultant de l'inventivité d'écrivains qui sentent l'impérieuse nécessité de sortir des sentiers battus pour justement combler les espaces disjoints d'une mémoire africaine condamnée à hésiter, à bégayer. Ce sont des formes qui ne recherchent pas la continuité dramatique garantissant l'existence d'une continuité mémorielle. Elles opèrent sur le discontinu, sur l'inattendu. En phase avec la réalité de l'Afrique qui est un continent dépossédé de lui-même, les pièces produites par la récente génération d'écrivains ont pour dénominateur commun le rapiècement parfois radical des catégories dramatiques.

Chez le Soudanais El Tayeb El Mahdi, les éléments constitutifs du texte théâtral sont fortement brouillés, réduits en fragments par l'infiltration constante des temps de silence à l'intérieur du tissu des répliques. Cet « échange » entre A1 et A2, deux personnages sans identité, en est une illustration parfaite :

A2 : Je crois que tu comprends très bien où je voulais en venir, n'est-ce pas ?

A1 : ...

A2 : La situation aurait été totalement différente... ainsi les personnages, le dialogue et même le sujet.

A1 : Vous me martyrisez... Ne me suffit-il pas ce que j'en ai... cette épreuve!
 A2 : Ma tâche, c'est de te réveiller... de te faire souffrir... et même de te martyriser (*silence*)
 Pourquoi as-tu choisi ce chemin?
 A1 : C'est mon destin.
 A2 : Alors, il te faut prendre ton destin en main... (*silence*) Ce que je te disais, tout à l'heure, était une simple remarque... une simple note... (El Mahdi, 1991 : 18-19)

Cet extrait ne donne pas de fil conducteur à suivre au lecteur-spectateur. Il semble alors résigné à n'entendre et à ne voir que le spectacle conjugué de la parole et du silence. Et pourtant, on commettrait une importante erreur si on inscrivaient la dramaturgie de El Tayeb El Mahdi dans le registre d'un théâtre de l'incommunicabilité. Certes, le dialogue est parsemé de vide, mais les énoncés ne sont pas dépourvus de contenu sémantique. Si le dramaturge parvient à louvoyer avec le sens, s'il réussit à le faire circuler ailleurs, c'est parce qu'il a morcelé le parcours d'une mémoire que l'on veut contraindre à l'oubli. Et les points de suspension ou les didascalies qui indiquent la présence du silence dans le texte constituent la matérialisation de ce morcellement. C'est pour lui une sorte de couverture, de masque grâce auquel il distille quelques bribes d'informations évoquant les atrocités liées à la situation tragique que connaît le Soudan. Sur fond de détails, les bouts d'histoires investissent des espaces-temps à peine repérables et sont portés non pas par une action dramatique soutenue, mais plutôt par une parole où se dilue tout éventuel événement :

Qu'est-ce que c'est ce livre que tu lis?
 COMPAGNON DU LIVRE : Un livre scientifique sur la conquête par l'homme de l'espace...
 Prodigieux, l'homme du vingtième siècle... (*silence*). Y a-t-il des nouvelles attirantes dans ton journal?
 COMPAGNON DU JOURNAL : Les informations de tous les jours : vente d'armements...
 Guerres et meurtres...
 Réquisitions et poursuites... Condamnations et crimes... (*long silence*) (El Mahdi, 1991 : 20)

Au-delà de l'intensité dramatique qu'ils permettent, les pauses et les silences sont le signe d'un théâtre de la mémoire en travail qui irrigue progressivement le texte d'une actualité troublante. C'est pourquoi les sujets abordés par les énonciateurs sont d'une extrême gravité qui rend risquée toute initiative tendant à les développer de manière approfondie. Non seulement l'un des Compagnons (celui du journal) invite l'autre à la prudence, mais ces deux personnages s'emploient à changer de sujet chaque fois qu'ils se trouvent en situation de commenter davantage la réalité sociopolitique décrite par la radio. On a l'impression que les interlocuteurs s'interdisent tacitement toute réflexion critique sur l'actualité du pays comme s'ils craignaient d'éventuelles représailles. Les personnages hésitent par conséquent à épiloguer sur le climat de « guerre », de « meurtre » de « réquisition », de « poursuite », de « condamnation » et de

« crimes » qui, pourtant, sert de substrat à l'œuvre de El Tayeb El Mahdi. Par le canal d'une mémoire volontairement fragmentée, l'auteur procède d'un dérèglement des composantes du texte dramatique. Il s'agit moins d'un besoin de déconstruire une société devenue « absurde » que de répondre à cette question fondamentale : comment écrire, comment échapper à la censure dans un pays en proie à une dictature politico-islamique ?

Une pièce comme *La malaventure* (1993) de Kossi Efoui s'ouvre dans un cadre spatial dont les repères ne sont pas fixés. Les personnages qui n'ont ni identité physique ou psychologique ni référent historique ou social affiché laissent s'échapper d'une forme de mémoire saturée ou raturée des morceaux d'histoire sans lien logique avéré. Ils vacillent constamment entre un « ici » et un « ailleurs ». On comprend dès lors qu'une telle œuvre ne saurait se satisfaire d'une lecture univoque. Elle propose plusieurs pistes d'interprétation dont certaines pourraient peut-être se faire l'écho de quelques réminiscences d'événements politiques que le lecteur-spectateur se chargerait de déceler faute d'y avoir été aidé par le dramaturge. En effet, le travail d'encodage opéré par Kossi Efoui en amont nécessite en aval, c'est-à-dire à la réception, un exercice de décodage qui consisterait pour le lecteur-spectateur à combler les vides « construits » initialement au stade de l'émission. On pourrait ainsi considérer par exemple que *La malaventure* renvoie à l'histoire d'un inconnu, peut-être un mercenaire, contraint à l'exil pour échapper à ses bourreaux. Elle serait également celle d'une aventure impossible entre l'homme en cavale et *Elle*.

Chez Koffi Kwahulé, l'écriture est également celle de la mémoire fragmentée. Plus exactement, il y a des espaces où s'opèrent des *flashes* de la mémoire par lesquels on peut avoir accès aux différentes trames dramatiques. La sanisette dans *Jaz* (1998), par exemple, est le lieu et le moment du viol de Jaz qui donne tout son sens à la pièce du même nom. La prison et l'ascenseur, respectivement dans *Misterioso 119* (2005) et *Blue-S-Cat* (2005), ne sont pas seulement ces zones d'enfermement qui consumerait les personnages. Ils sont plutôt des cadres où, par une espèce de jeu dialectique intérieur / extérieur, la société de l'individualité, de la peur et du crime est convoquée dans les œuvres.

Dans le registre de ces pièces de la mémoire en souffrance figurent *Comme des flèches* (1996) du Tchadien Koulsy Lamko et *La complainte d'Ewadi* (1996) de l'Ivoirien Elie Liazéré. La première œuvre, qui relève d'un théâtre de participation censé aider à la sensibilisation sur le sida, est le fruit d'une remémoration de Amina (Elle) qui inscrit dans le présent de l'enterrement de son amant Boubou (Lui, mort du sida), des tranches de vie tirées d'un passé tragique. Le deuxième texte est un récit de guerre civile raconté par une femme (Ewadi) qui en est une victime. Les six pulsions de la pièce constituent chacune une partie de sa mémoire déchirée : l'enlèvement et l'enrôlement de son fils par l'armée nationale, la mort du fils enrôlé au front, la mort du mari et l'attaque du

village S.O.S. Faux dialogues, monologues et choralité sont des formes qui conviennent à ces trames dramatiques arrachées à une mémoire éprouvée.

De façon générale, tous ces événements racontés sont des lieux-mémoires à partir desquels le lecteur-spectateur peut essayer d'entrer dans les univers-labyrinthes des personnages même si nous savons que c'est pour s'y égarer.

En somme, le point commun de ces dramaturgies contemporaines est qu'elles sont en constant déplacement non seulement en regard de leur thématique éclatée mais aussi en regard de leur forme qui s'inscrit dans les zones brumeuses de la mémoire. Tout se passe comme si le fait de créer à partir des trous du temps aide à redynamiser les théâtres francophones au sud du Sahara. Ce qui devait être considéré comme une difficulté à intégrer de telles écritures dans un même moule devient à la fois ce par quoi celles-ci pourraient constituer un véritable répertoire et le facteur déclencheur d'un renouveau dramaturgique. En effet, grâce à ces écritures du manque qui, tout en traduisant les blessures de la mémoire, tentent de les panser, les écrivains de la post-indépendance réussissent à désinhiber les théâtres africains de tout cliché. Dans cette perspective, repositionner l'art africain sur l'échiquier international semble être le défi auquel doivent faire face ces dramaturgies du déracinement dont le répertoire est encore en construction. Les premiers jalons de ce répertoire en devenir se perçoivent à travers des maisons d'édition comme Lansman (en Belgique), Actes Sud (en France) ou Acoria (en France). Aussi, un tel répertoire se constitue-t-il progressivement à partir des nombreuses mises en scène ou en lecture, notamment en Europe, aux États-Unis et au Canada⁷. Aujourd'hui, ces dramaturgies de la mémoire fragmentée font leur entrée en Afrique, sur le continent d'origine de ces écrivains de l'exil. Elles s'intègrent progressivement aux programmes universitaires, notamment à l'Université Félix Houphouët-Boigny (Cocody-Abidjan) où les œuvres du Togolais Kossi Efoui, du Soudanais El Tayeb El Mahdi, du Tchadien Koulsy Lamko et des Ivoiriens Elie Liazéré et Koffi Kwahulé sont enseignées en Licence, et font l'objet de thèses et de mémoires de master 1 et 2 au Département de lettres modernes. Enfin, à l'instar de *Il nous faut l'Amérique* (Koffi Kwahulé, 2000), mise en scène au Palais de la culture (Abidjan, 2007) par le célèbre acteur Sijiri Bakaba, les pièces contemporaines commencent à investir les rares salles de spectacle dans les capitales des pays africains. Il s'ensuit que l'ensemble de ces initiatives sont le gage de l'établissement d'un répertoire qui, loin d'être virtuel, se présente de plus en plus comme une réalité concrète.

7 Dans le numéro 158 de la revue *Théâtre/Public* qu'elle a coordonné, Sylvie Chalaye fait une sorte de récapitulatif des spectacles dont ont fait l'objet les textes théâtraux des auteurs africains contemporains les plus connus : Caya Makhélé (Chalaye, 2001 : 43), Koffi Kwahulé (Chalaye, 2001 : 56), Koulsy Lamko (Chalaye, 2001 : 67) et Kossi Efoui (Chalaye, 2001 : 81).

THÉÂTROGRAPHIE ÉTABLIE À PARTIR DES PIÈCES CITÉES

A) Les pièces de William-Ponty

AMON D'ABY, François-Joseph (1965), « Kwao Adjoba », dans *Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle culturel folklorique de la Côte d'Ivoire, p. 13-33.

Collectif (1937), « La ruse de diégué », *L'éducation africaine*, n° spécial.

Collectif (1937), « Entrevue du Capitaine Péroz et de Samory à Bissandougou », *L'éducation africaine*, n° spécial.

Collectif (1937), « Un mariage chez les Mandegnis », *L'éducation africaine*, n° spécial.

Collectif (1937), « Sokamé », *L'éducation africaine*, n° spécial.

Collectif (1934), « Le mariage de Sika », *L'éducation africaine*, Bulletin de l'enseignement de l'Afrique occidentale française.

GADEAU, Germain Koffi (1965), « Adjo Bla », dans *Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle culturel folklorique de la Côte d'Ivoire, p. 172-178.

GUTENBERG, Martins (1933), « La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol », *L'éducation africaine*, Bulletin de l'enseignement de l'Afrique occidentale française.

B) Les pièces de la Négritude

BEMBA, Sylvain (1976), *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, Pierre Jean Oswald.

CÉSAIRE, Aimé (1966), *Une saison au Congo*, Paris, Seuil.

CÉSAIRE, Aimé (1963), *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.

CÉSAIRE, Aimé (1956), *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine.

CISSÉ DIA, Amadou (1963), *Les derniers jours de Lat Dior*, Paris, Présence Africaine.

DADIÉ, Bernard (1973), *Îles de tempête*, Paris, Présence Africaine.

DADIÉ, Bernard (1970), *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine.

EPASSY, Antoine (1972), *Les asticots*, Paris, O.R.T.F.-D.A.E.C.

KUM'A N'DUMBE III, Alexandre (1976), *Le soleil de l'aurore*, Paris, Pierre Jean Oswald.

KUM'A N'DUMBE III, Alexandre (1976), *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*, Paris, Pierre Jean Oswald.

LABOU TANSI, Sony (1978), *La parenthèse de sang*, Paris, Radio France internationale.

LABOU TANSI, Sony (1976), *Je, soussigné cardiaque*, Paris, Radio France internationale.

MALINDA, Martial (1970), *L'enfer, c'est Orféo*, Paris, O.R.T.F.-D.A.E.C.

M'BAYE, Ganakébé (1972), *L'Afrique a parlé*, Paris, O.R.T.F.-D.A.E.C.

N'DAO, Cheikh (1967), *L'exil d'Albouri*, Paris, Pierre Jean Oswald.

PLIYA, Jean (1969), *Kondo le requin*, Paris, O.R.T.F.-D.A.E.C.

TAMSIR NIANE, Djibril (1971), *Sikasso ou la dernière citadelle*, Paris, Pierre Jean Oswald.

ZADI ZAOUROU, Bernard (1983), *Les sofas*, Paris, L'Harmattan.

ZADI ZAOUROU, Bernard (1983), *L'œil*, Paris, L'Harmattan.

C) Les expériences scéniques endogènes

Les créations de Griotique de la troupe du duo TOURÉ-PORQUET

TOURÉ, Aboubakar Cyprien et Dieudonné Séraphin NIANGORAN PORQUET (1973), *Les Griotiques de 1973* (mars, avril, août), Abidjan, Bouaké, Côte d'Ivoire.

TOURÉ, Aboubakar Cyprien et Dieudonné Séraphin NIANGORAN PORQUET (1972), *Les Griotiques de 1972* (avril, juillet), Abidjan, Daloa, Côte d'Ivoire.

TOURÉ, Aboubakar Cyprien et Dieudonné Séraphin NIANGORAN PORQUET (1972), *Griotique* (première mondiale), Théâtre de la Cité, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Les créations de l'ensemble Kotéba

KOLY, Souleymane (2014), *Paroles de femmes*, Institut français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (2004), *Cocody Johnny*, Hippodrome de Douai, France.

KOLY, Souleymane (2001), *La cour*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (2000), *Treichville story*, Hippodrome de Douai, France.

KOLY, Souleymane (1998), *Destiny*, Aaron Davis Hall de New York, États-Unis.

KOLY, Souleymane (1998), *Allah-ma : opéra urbain*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1996), *Dozo, la colère de la brousse*, Rotterdam, Pays-Bas.

KOLY, Souleymane (1996), *Djigui ni hami*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1993), *Funérailles tropicales*, Festival d'Avignon, France.

KOLY, Souleymane (1991), *Waramba : opéra mandingue*, Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, Paris, France.

KOLY, Souleymane (1990), *Tous unis dans nos wax*, Sygma, Bordeaux, France.

KOLY, Souleymane (1990), *Navetanes*, Paris-Villette, France.

KOLY, Souleymane (1988), *Commandant Jupiter et ses Black Nouchis*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1986), *Atoukassé*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1982), *Fanico*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1981), *Adama Champion*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1979), *Eh Didi Yako*, Centre culturel français d'Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1978), *Didi par ci, Didi, par là*, Théâtre de la Cité, Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1976), *L'appel du tam tam*, Théâtre de la Cité, Abidjan, Côte d'Ivoire.

KOLY, Souleymane (1974), *Pulsations*, Théâtre de la Cité, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Les créations de la compagnie Didiga

ZADI ZAOUROU, Bernard (1985), *La guerre des femmes*, Les Francophonies en Limousin, France.

ZADI ZAOUROU, Bernard (1984), *Le secret des dieux*, Abidjan, Côte d'Ivoire; Les Francophonies en Limousin, France, 1985.

ZADI ZAOUROU, Bernard (1984), *Le Didiga de Dizo*, Abidjan, Côte d'Ivoire.

ZADI ZAOUROU, Bernard (1981), *La termitière*, Abidjan, Côte d'Ivoire; Les Francophonies en Limousin.

Les créations rituelles

HOURLANTIER, Marie-José (1980), *Le chant de la colline*, Abidjan, Côte d'Ivoire.

HOURLANTIER, Marie-José (1980), *Les mains veulent dire...*, Abidjan, Côte d'Ivoire.

LIKING, Wèrèwèrè (1980), *Une nouvelle terre suivi de Du sommeil d'injuste*, Abidjan, Côte d'Ivoire.

LIKING, Wèrèwèrè (1979), *La puissance de Um*, Abidjan, Côte d'Ivoire.

D) Les pièces de la post-indépendance

EFOUI, Kossi (1993), *La malaventure*, Morlanwelz, Lansman.

EL MAHDI, El Tayeb (1991), *L'éphémère*, Paris, L'Harmattan.

KWAHULE, Koffi (2005), *Misterioso-119 suivi de Blue-S-Cat*, Paris, Éditions théâtrales.

KWAHULE, Koffi (1998), *Jaz*, Paris, Éditions théâtrales.

LAMKO, Koulsy (1996), *Comme des flèches*, Morlanwelz, Lansman.

LIAZERE, Elie (1996), *La complainte d'Ewadi*, Morlanwelz, Lansman.

CHALAYE, Sylvie (dir.) (2001), *Théâtre/Public*, n° 158 (« Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française »).

HOURANTIER, Marie-José (1984), *Du rituel au Théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan.

L'Indépendant (2013), « Entretien avec Souleymane Koly, fondateur du groupe Kotéba d'Abidjan », *GuinéeActu.info*, www.guineeactu.info

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod.

SCHERER, Jacques (1986), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

TOURÉ, Aboubakar Cyprien (2014), *La Griotique : mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan.

UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, vol. 3.

ZADI ZAOUROU, Bernard (2001), « Qu'est-ce que le Didiga? », postface à *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, N.E.I./Éditions Neter, p. 123-143.

Cosmopolitisme et nationalisme dans le théâtre d'Edmond Picard : les enjeux identitaires du répertoire théâtral en Belgique francophone à la fin du XIX^e siècle

Il faut attendre 1944 pour que la Belgique francophone cesse d'être une sorte de marché théâtral provincial pour la France. Auparavant, la plupart des directeurs de théâtre, la très grande majorité des troupes ainsi que les auteurs joués sont français. Il ne s'agit pas ici de retracer la longue histoire qui aboutit à l'institutionnalisation d'un Théâtre national¹. Cet article se focalisera sur un moment fort de cette évolution, soit le dernier quart du XIX^e siècle, quand les premières initiatives politiques et culturelles sont lancées pour remettre en question le système établi. J'analyserai plus particulièrement les débats qui agitent les animateurs culturels autour du principal théâtre parlé de Bruxelles, le Théâtre royal du Parc, qu'ils veulent plus accueillant aux dramaturges belges et étrangers.

1 Cette histoire a été faite. Voir Aron, 1995.

LE THÉÂTRE ROYAL DU PARC

Le Théâtre royal du Parc a été fondé en 1782, bien avant la création de la Belgique en 1830. Si, à l'origine, il est une concession du souverain (en l'occurrence Joseph II, empereur d'Autriche), en 1818, la Ville de Bruxelles en devient la propriétaire. Comme la plupart des municipalités, elle gère son théâtre sous le régime dit des privilèges (appelé « concession » en Belgique) : un contrat qui lie le propriétaire à l'entrepreneur en lui imposant une série de contraintes (conservation des décors, de l'immeuble, qualité du répertoire, etc.) qui sont inventoriées dans un cahier des charges. Jusque dans les années 1840, décennie pendant laquelle les théâtres se multiplient dans toute l'Europe à un rythme effréné², le Théâtre royal du Parc est le seul théâtre parlé à Bruxelles. Sa longévité, ses liens de dépendance avec l'administration communale de la capitale et son titre « royal » (reçu en 1817) lui confèrent un prestige symbolique dont il jouit encore aujourd'hui. Dès le XIX^e siècle, tant les citoyens bruxellois que la majorité des mandataires municipaux le considèrent comme une « institution publique » dont ils attendent des services : un divertissement de qualité et de l'instruction³.

Les édiles bruxellois sont très attentifs à préserver ce prestige. Propriétaires de deux théâtres, un lyrique (le Théâtre royal de la Monnaie) et un parlé (le Parc), ils entendent les faire participer au rayonnement de la capitale et les impliquer dans le jeu de concurrence auquel se livrent les grandes villes du XIX^e siècle. L'argument sans cesse avancé pour justifier les sommes à fonds perdus allouées à ces deux institutions en appelle à l'attraction touristique et, plus rarement, à l'aide aux arts et aux artistes. La Ville se retrouve dès lors tiraillée entre son désir de voir ses institutions gagner en autonomie financière, démarche qui leur imposerait de privilégier un théâtre commercial, et les soucis artistiques qui animent une partie appréciable des mandataires et des administrés.

Le premier cahier de charges de 1782 insiste déjà sur les devoirs des entrepreneurs de présenter des pièces de qualité quant à leur interprétation. Dans les décennies qui suivent, des débats très houleux divisent les conseillers partisans d'une liberté absolue laissée aux concessionnaires et les conseillers qui souhaitent leur imposer des contraintes quant aux pièces jouées, quitte à dédommager cet effort. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la question d'imposer des œuvres belges au programme surgit. Cette obligation est votée en 1879. Si les modalités de cette obligation sont un sujet d'insatisfaction pour les dramaturges belges qui se plaignent de son caractère peu normé (résultat : les pièces sont jouées quelques fois en lever de rideau), la décision n'en coïncide pas moins avec le début du long combat de l'intelligentsia pour nationaliser le théâtre.

² Voir Charle, 2008.

³ Voir Vanderpelen-Diagre, 2008.

LE NATIONALISME BELGE

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les revendications en faveur d'un théâtre national atteignent une intensité inconnue jusqu'alors. La vigueur des doléances correspond à l'affirmation progressive d'un champ culturel de langue française, qui s'accompagne lui-même de la mise en place d'institutions et de moyens littéraires permettant son autonomie⁴. Mais, plus largement, elles résultent aussi de la résurgence du sentiment national qu'on observe à l'époque. Si le nationalisme belge est – au moins – aussi ancien que la Belgique, il connaît un regain d'actualité en cette fin de siècle, à l'heure où le pays s'engage dans la voie du bilinguisme. Une première loi de reconnaissance du flamand, relative à la justice pénale, a été votée en 1873; elle est suivie d'une loi réglant l'usage des langues dans l'enseignement et l'administration (1878, 1883) mais surtout, depuis 1898, le néerlandais est reconnu comme seconde langue nationale et mis désormais sur un pied d'égalité avec le français. La grande bourgeoisie, fermement attachée au système centralisé, craint que le bilinguisme ne creuse une brèche dans les institutions unitaires et elle tente dès lors de mettre un frein aux revendications flamandes. Cherchant à édifier une doctrine qui écarte *la langue* du fondement national, l'un des penseurs les plus influents de l'époque, Edmond Picard (1836-1924), invente le concept d'*âme belge*, qu'il définit comme « la convivance des deux races sous une direction gouvernementale » (Picard, 1897a, cité dans Gubin et Stengers, 2002 : 121). Cette théorie est évidemment en congruence avec les débats et réflexions qui agitent à l'époque les pays européens sur le fondement des nations⁵.

Ce qui est intéressant pour notre propos, c'est que le maître à penser en la matière en Belgique, Edmond Picard, est, non seulement un éminent juriste, un homme politique engagé dans le socialisme, un esthète et mécène, mais aussi un homme de théâtre⁶. Dans la consolidation de l'« unité belge », il est convaincu que le théâtre peut jouer un rôle fondamental et il s'emploie à le prouver.

NATIONALISER LES INSTITUTIONS

Notons que les initiatives en faveur d'une nationalisation du théâtre sont menées sur deux fronts. Le premier projet, promis à la réussite la plus rapide et la plus durable, concerne la direction des théâtres. Au XIX^e siècle, à Bruxelles, les Français dirigent presque l'intégralité des salles, qu'ils créent pour la plupart (Théâtre de Variétés amusantes, Le Molière, L'Alcazar)⁷. La présence importante de Français à Bruxelles y est pour beaucoup. Le libéralisme qui a présidé à la

4 Voir Denis et Klinkenberg, 2005.

5 Voir, notamment, Cabanel, 1997.

6 Voir Aron et Vanderpelen-Diagre, 2013 : 154-170.

7 Voir Sartorius, 2004 : 145-162.

rédaction de la Constitution transforme le jeune État belge en une terre d'accueil, un asile pour tous les exilés qui ont quitté leur pays en raison de leurs opinions radicales ou anticonformistes. Contrairement à la France, la liberté au théâtre est absolue. Cependant, l'attrait pour la ville est essentiellement économique. Comparée aux autres capitales européennes, Bruxelles se distingue par un coût relativement modéré de la vie et des loyers. Cette présence majoritaire des Français indispose l'intelligentsia locale. Dès les années 1860, certains hommes de lettres se plaignent de la vogue du théâtre français et parlent d'une « influence malfaisante et abrutissante » (*Sancho*, 1864 : 1). Non seulement les directions dérangent parce qu'elles sont accusées de ne voir dans Bruxelles qu'une province de Paris, mais elles sont assimilées à la politique dangereusement expansionniste de Napoléon III. Il faut savoir que, depuis sa naissance, la Belgique a toujours eu peur de l'invasion française (ce qu'elle a connu à plusieurs reprises avant 1830). Sous l'Empire, cette peur devient omniprésente et le sentiment anti-français déterminant. Ce ne sont pas les visées expansionnistes coloniales ni les alliances extérieures de la III^e République qui apaiseront ces craintes.

À partir des années 1880, puisque la direction du Parc est nommée par l'Administration communale, certains écrivains tentent de faire pression par ce biais pour déloger les Français. Le ton utilisé est peu équivoque pour les qualifier :

transfuges parisiens pour la plupart, venus ici comme en tournée de province avec la petite valise de l'impresario nomade et que la complaisance un peu endormie du public finissait par invétérer dans une sorte de dictature autoritaire et méprisante, ces entrepreneurs de spectacles semblaient se conformer à la pensée que Bruxelles était un chef-lieu départemental, pour lequel les reliefs de l'office étaient après tout une pâture assez ragoûtante (« La direction du Théâtre du Parc », 1898 : 22).

Il faut attendre 1899 pour que la ville élise un directeur belge. Dorénavant, elle ne votera plus autrement.

DÉSINFECTER LE RÉPERTOIRE THÉÂTRAL

Le deuxième front qu'attaquent les hommes de lettres menés par Picard est le répertoire. Dans le courant des années 1880, des critiques commencent à poindre de la part des auteurs belges d'expression française contre la « mainmise » du répertoire français et l'omniprésence du vaudeville qui en découle. Ces critiques sont essentiellement le fait de *L'art moderne*, revue fondamentale dans l'histoire des lettres belges, fondée et dirigée par l'incontournable Edmond Picard. Le mensuel et son fondateur sont au centre d'un système de relations qui concerne tant le monde culturel que politique. Picard est notamment un ami proche de Charles Buls (1837-1914),

bourgmestre⁸ de Bruxelles de 1891 à 1899, dont il n'hésite pas à faire la publicité électorale dans les colonnes de *L'art moderne*. L'essentiel de son pouvoir d'influence lui vient cependant de sa fonction de leader au Barreau de Bruxelles et de son entregent dans la vie mondaine, où il occupe une place prépondérante grâce au salon très couru qu'il tient. Pour exercer ce pouvoir, il use évidemment de la presse mais également d'une pétition qu'il envoie à l'administration communale en 1897 (Vanderpelen-Diagre, 2008 : 108 et suivantes).

Edmond Picard s'en prend d'une manière très musclée à « l'importation » quasi exclusive du théâtre français – direction, textes, acteurs – qui a pour résultat que le public belge assimile une culture inadaptée à son « milieu », allogène, qui ne respecte pas le mélange harmonieux de latinité et de germanité qui est le propre de « l'âme belge ». Dans cette optique, il plaide pour une plus grande ouverture aux nouveautés venues de Vienne, Munich et Berlin. Il se lance alors dans une véritable campagne de presse à l'intention du Théâtre royal du Parc, qu'il veut « désinfecter du parisianisme exclusif dont on nous a depuis trop longtemps servi les tranches en vaudevilles, en feuilletons à l'instar des Sainte-Beuve ou des Lemaître, et en coquelinelades » (Picard, 1892 : 19) :

Cessons, clame Picard, de nous fournir à ces trousseurs de folies parisiennes, à ces vaudevillistes dont la seule valeur est de plaire aux cocottes ou d'amuser les petites bourgeoises, et tâchons de créer une scène de comédie qui marque et qui attire l'étranger (Picard, 1892 : 19).

LE THÉÂTRE ÉTRANGER

Le soutien de Picard représente un potentiel publicitaire suffisant pour inciter le directeur du Théâtre royal du Parc, pourtant méfiant à l'égard de toute nouveauté et de toute infidélité à Dumas et au théâtre conventionnel, à inviter, en janvier 1888, la très novatrice troupe du Théâtre-Libre, fondée un an plus tôt à Paris par André Antoine (1858-1943).

Antoine, de son côté, cherche à fuir le théâtre commercial et officiel parisien. La dissidence littéraire et l'avant-garde théâtrale passent parfois, on le sait, par l'éloignement de la capitale; aussi le metteur en scène, employé du gaz de profession, espère trouver reconnaissance et liberté de création grâce à des tournées⁹. Bien lui en prend : son passage à Bruxelles est un vrai triomphe. D'autant qu'il trouve un accueil chaleureux auprès de l'intelligentsia. Picard le reçoit avec un certain appareil chez lui¹⁰. En retour, dès 1888, Antoine organise en l'honneur de l'avocat-dramaturge une réception à Paris où se retrouve le gratin littéraire parisien¹¹.

8 Équivalent du maire en Belgique.

9 Voir Charle, 2004 : 153.

10 Sur le détail de la réception d'Antoine à Bruxelles, voir Antoine, 1924 et Pruner, 1964 : 153.

11 Voir Antoine à Picard, 1888.

Le spectacle phare joué par Antoine est *Ténèbres*, de Tolstoï. On ne peut pas dire que la représentation soit un succès. Certes, beaucoup d'éléments de la pièce plaisent : la traduction et la représentation se ressentent des stéréotypes occidentaux à l'égard de la Russie (barbarie, paganisme, etc.), confirmant en cela le public dans ses codes et valeurs. Mais l'intrigue ne manque toutefois pas de l'indisposer. Au lieu d'assister à des discussions de salon, le voilà projeté au cœur des campagnes russes, confronté à un infanticide et à un drame moral entre paysans¹²! Surtout, pour la première fois, un auteur étranger est joué au Parc en version française (hors des grandes tournées étrangères qui jouent dans leur langue originale pendant un ou deux soirs à destination de leurs homologues étrangers). C'est un événement!

Un an plus tard, les habitués de la salle sont plus secoués encore lors de la première de *Maison de poupée* d'Ibsen (1828-1906). Cette fois, l'événement est mondial puisqu'il s'agit de la première représentation en langue française d'une œuvre du dramaturge norvégien. De manière étonnante, l'adaptation en a été réalisée par un homme peu reconnu par le monde des lettres : l'historien Léon Vanderkindere (1842-1906), professeur à l'Université libre de Bruxelles, militant libéral progressiste dans sa jeunesse, ex-député et, depuis 1888, échevin de l'Instruction publique à la commune (municipalité) d'Uccle. Convaincu que les « races » germaniques sont supérieures aux « races » latines, Vanderkindere se fait volontiers le passeur en Belgique des cultures qu'il prône. Plus particulièrement, il voit en Ibsen le chantre d'un réalisme et d'une moralité affranchie des conventions hypocrites – soit la morale catholique – qu'il combat¹³.

LE THÉÂTRE BELGE... ENFIN

Dans les années qui suivent, Ibsen est très régulièrement joué, ainsi que l'Allemand Gerhart Hauptmann (1862-1946). On assiste donc à une réelle modification du répertoire. Et, événement très intéressant, cette modification s'accompagne d'une présence accrue des auteurs belges, qui ne sont plus programmés seulement en « matinées », comme c'était le cas avant. Maeterlinck est joué pour la première fois en Belgique, au Théâtre royal du Parc, en mars 1892. Il s'agit de la mise en scène de *L'Intruse*, écrite en 1890 et dédiée à Edmond Picard, dont il était le stagiaire. Le spectacle, créé par le Théâtre d'art de Paul Fort pour le Vaudeville à Paris, est déjà passé par Londres, Paris et Copenhague. La presse attend avec curiosité les réactions du public belge face à un jeu théâtral totalement neuf, où les dialogues traditionnels sont remplacés par des dialogues juxtaposés, entrecroisés de silences et de signes qui figurent les forces invisibles qui conduisent

12 Voir Prungnaud, 1998 : 59-66.

13 Ne connaissant pas le norvégien, il doit toutefois travailler à partir d'une traduction allemande, due à Wilhelm Lange.

les hommes dans un univers dont ils ne peuvent appréhender toute la complexité. De timides tentatives de protestation fusent mais elles sont rapidement étouffées par les applaudissements frénétiques des amis du poète gantois.

Un an plus tard, la représentation de *Pelléas et Mélisande* est nettement plus controversée, si l'on en croit la presse et les souvenirs des témoins. Il faut dire que Maeterlinck y a accentué la dimension symbolique. La représentation est de plus un événement « historique » puisqu'elle inaugure, en quelque sorte, la fondation du Théâtre de l'Œuvre, compagnie fondée par Lugné-Poe (1869-1940) et dédiée au théâtre symbolique en réaction à ce qu'il estime être les excès du naturalisme. Pour ce spectacle, Lugné-Poe a eu toute liberté de création. Si le public se montre relativement silencieux, certains journalistes se déchainent, la *Réforme* (libérale progressiste) allant jusqu'à parler de « turlututu rachitique » (« Document à conserver », 1893 : 188). Inversement, les partisans du dramaturge sont enchantés, mais ils regrettent toutefois que les décors du peintre Paul Vogler (1852-1904), présentés aux Bouffes parisiens quelques jours auparavant, n'aient pas été transportés à Bruxelles. La polémique qui entoure le spectacle lui est évidemment bénéfique : comme Antoine, Lugné-Poe se réjouit d'une réussite commerciale. Comme lui, il viendra souvent, par la suite, refaire les coffres de sa troupe à Bruxelles¹⁴.

LE NATIONALISME PASSE PAR LE COSMOPOLITISME

On le voit, la nationalisation du répertoire théâtral passe par le cosmopolitisme. Cette dernière tendance est évidemment dans l'air du temps. L'augmentation et la perfection des moyens de transport et des technologies favorisent la circulation des idées et des personnes. La Belgique, voulant cultiver son image de nation industrielle, se lance avec succès dans la compétition : elle investit massivement dans le rail et organise de nombreuses expositions universelles, événements remarquables où les nations se mesurent en même temps qu'elles prêchent pour des échanges.

Le mouvement d'ouverture vers l'étranger est particulièrement bien accueilli en Belgique puisqu'il correspond à un désir d'autonomie par rapport à l'hégémonie française. De nombreux hommes de lettres participent à cette dynamique. Se faisant fort d'ériger leur pays en plaque tournante du libre échange culturel, ils s'adonnent volontiers à la critique internationale et à la traduction. Leurs efforts se fédèrent en 1884 dans *La société nouvelle*, revue qui se veut internationale, conformément aux idéaux politiques de ses animateurs, essentiellement des socialistes et des anarchistes. Dans cette initiative se décèle le désir de se distinguer de la France en affichant

14 Voir Robichez, 1957.

clairement la position d'un pays multilingue, situé au carrefour des cultures. Si beaucoup de « nouveautés étrangères » transitent par Paris, elles trouvent en Belgique un accueil souvent plus que favorable.

Se tourner vers les pays nordiques représente pour l'élite intellectuelle l'occasion de s'éloigner de l'orbite française et, nous l'avons vu, de se « distinguer » pour gagner en autonomie. D'un point de vue plus politique, les pays protestants sont perçus comme un contrepoids à la culture latine, que les libéraux anticléricaux jugent trop catholique tandis que les catholiques l'estiment trop marquée par l'influence pernicieuse de la République laïque. Beaucoup d'écrivains belges éprouvent une véritable fascination pour les pays nordiques, mouvement qu'on a souvent qualifié de « nordomanie ». Le courant concerne particulièrement l'Allemagne et l'Autriche, pays avec lesquels la Belgique entretient des échanges culturels à partir de la dernière décennie du XIX^e siècle. Des écrivains tels que Maeterlinck, Mockel, Verhaeren ou Eekhoud témoignent d'une réelle « germanophilie », certains apprennent l'allemand et n'hésitent pas à accomplir de nombreux voyages dans la patrie de Goethe. De leur côté, l'Allemagne et l'Autriche se montrent très intéressées par l'art belge. Maeterlinck et Verhaeren y jouissent d'une renommée incontestable, ce dernier grâce à l'intervention de Stefan Zweig, son fidèle traducteur¹⁵.

LA PSYCHOLOGIE DES NATIONS AU THÉÂTRE

Tout ce mouvement intellectuel devrait, selon Edmond Picard, être transcrit par la dramaturgie. Le théoricien ne se contente pas, en effet, de voir jouer du belge. Il voudrait que les Belges jouent du belge. Cette préoccupation date de son entrée en politique en 1893, quand il pose sa candidature de sénateur socialiste. Devenu militant, il s'agit pour lui d'élargir la base du parti et de lui assurer de nouveaux cadres intellectuels, chargés de travailler à la propagande politique. Désormais obsédé par la diffusion et la transmission des idées, il choisit de privilégier deux médias : la presse (en 1893 il accepte d'assumer une chronique quotidienne dans *Le peuple*) et le théâtre.

Tout à la recherche des moyens de mener les foules, Picard découvre les ouvrages de Gustave Lebon, à qui il adresse quelques lettres pleines d'admiration¹⁶. Il est le premier à lui consacrer une biographie, moyen de lui témoigner « le sentiment profond et ému de l'influence que [ses] livres

¹⁵ Voir Roland, 2003.

¹⁶ Lettre de Gustave Lebon à Edmond Picard, 5 octobre 1902; Lettre d'Edmond Picard à Gustave Lebon, 19 octobre 1902; Lettre de Gustave Lebon à Edmond Picard, 29 septembre 1905; Lettre de Gustave Lebon à Edmond Picard, 19 janvier 1906, *Fonds Edmond Picard*, Réserve précieuse, Université libre de Bruxelles.

eurent sur [son] avancement scientifique et moral » (Picard, 1909 : 32)¹⁷. Il trouve chez l'auteur des *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (1894) des arguments pour accréditer ses thèses racistes et surtout antisémites¹⁸. Il est possible que ce soit à ces thèses qu'il doive le fameux concept de l'âme belge. Pour le savant français, la formation de la foule entraîne l'effacement des personnalités en son sein, elle aliène l'individu. Cette transformation produit une « âme collective ». L'âme désigne ici un principe, une énergie, qui régit l'activité du groupe dans tous ses registres comportementaux et qui le met en mouvement. Sa conception de la foule se base donc sur un système de références biologiques, auxquelles Picard est d'ailleurs très sensible (la nature). Dans la foule, l'individu perd sa personnalité : « Celle-ci laisse place à un inconscient collectif que Le Bon décrit comme héréditaire et auquel il associe la notion de race » (Marpeau, 2001 : 102).

Picard transpose en quelque sorte ces théories organicistes du social dans l'acte théâtral, qu'il voit comme une réalisation parfaite d'un phénomène d'agrégation dont il peut tirer profit. Il s'inspire dès lors du père de la psychologie sociale pour élaborer ses théories dramaturgiques. Dans la *Psychologie des foules* (1895), l'anthropologue explique en effet que « les représentations théâtrales, qui donnent l'image sous sa forme la plus nette, ont toujours une énorme influence sur les foules » (Le Bon, 1895 : 78, cité dans Marpeau, 2001 : 114). Picard embraye : il faut revenir à cet art « qui a ce prodigieux avantage d'agir sur des encéphales rassemblés, SUR UNE FOULE, et qui bénéficie des réactions spéciales que la pensée remuée dégage dans les foules » (Picard, 1897 : 44-45). Il préconise dès lors de réactualiser les chœurs des tragédies grecques :

Le théâtre est indiqué pour reprendre cette propagande des hautes et directoires idées, des Idées-forces. Sa destination dominante est l'apostolat des foules. Ce qu'ont fait si éloquemment et avec une portée si dominatrice les tragiques grecs, les tragiques contemporains, leurs vrais descendants, peuvent le refaire en l'adaptant à nos nouvelles conceptions du monde, de l'âme et de la vie (Picard, 1897 : 62; souligné dans le texte original).

Quant aux textes, il convient de les débarrasser des habitudes bourgeoises françaises, celles du confinement individuel, de l'anecdote et du vaudeville et de s'inspirer des textes nordiques :

L'historique et inépuisable agitation de l'Humanité turbulente et souffrante ne se manifeste pas seulement dans les individus, dépositaires transitoires de ses mystères passionnels, réceptacles étranges et conscients de ses forces inconscientes; dans les individus où, matérielles et aveugles, elles prennent tout à coup cette beauté de se muer en sentiments animés projetant des joies et des douleurs, tragique miracle de transformation, cent fois plus émouvant et plus ténébreux en son mécanisme que celui du mouvement en

17 Cet hommage trouve également sa place dans les rapports étranges qu'entretiennent ces deux hommes du fait qu'ils partagent la même maîtresse, l'écrivaine Judith Cladel. Voir à ce sujet Aron et Vanderpelen-Diagre, 2013 : 57, 111, 126 et 264.

18 Sur l'antisémitisme de Picard, voir Aron et Vanderpelen-Diagre, 2013 : 102-129.

chaleur avec rétraction de la chaleur en mouvement. IL Y A LES GROUPES! Il y a l'être d'ensemble, l'agrégat d'humains, obéissant à une seule poussée, se mouvant sous l'influence d'une seule direction, concrétisant les mêmes désirs, les mêmes besoins, les mêmes appels de l'inconnu, et de cet inconnu suprême : l'Avenir; fondant en un seul magma les individus, les enrégimentant pour une œuvre commune, leur enlevant leur spécialité pour les reprendre à l'état de cellules enchâssées dans un tout, et donnant alors le spectacle de groupement agissant, combattant, pensant, jouissant, peinant, travaillant comme un être à part, très visible, très inquiétant, très curieux, très dramatique (Picard, 1897 : 51).

L'idéal de l'âme collective transmuée en intrigue dramatique se réalise, selon Picard, dans *Les tisserands* (1892) d'Hauptmann.

Pour l'avocat, seule cette démarche, qu'il appelle le théâtre synthétique ou d'idée, peut « contribuer à faire épanouir en Belgique une Littérature dramatique qui nous fut propre, dépeignant notre Milieu, révélant notre Mentalité, employant nos formes spéciales de Langage » (Picard, 1907 : III).

Voulant joindre l'action à la parole, Picard se lance lui-même dans l'écriture dramatique et, entre 1902 et 1907, écrit neuf pièces. Effectivement, chacune d'elles se penche sur un « milieu » : les Juifs avec *Jéricho*, les vieux avec *Fatigue de vivre* (1903), la bourgeoisie mondaine avec *Psukè* (1903), les avocats avec *Le juré* (1904), les journalistes avec *Ambidextre journaliste* (1904), les hommes de science avec *Désespérance de Faust* (1904), les héros de l'histoire de Belgique avec *Le téméraire* (1905), les petits bourgeois avec *Trimouillat et Méliodon* (1906) et les handicapés avec *Le mutilé* (1907).

Aucune de ces pièces ne rencontrera de succès, sauf un succès d'estime pour *Ambidextre journaliste*, représenté au Théâtre royal d'Ostende le 19 août 1905 avec, dans le rôle principal, le déjà célèbre Firmin Gémier (1869-1933). Néanmoins, cette production et le discours critique qui l'accompagne participent à une émulation dans le champ belge de l'écriture et de la représentation dramatiques. Alors que, de 1892 à 1898, seulement 7% des auteurs joués au Parc étaient belges, après 1899, ils sont près du double, soit 13%. Par ailleurs, si entre 1892 et 1899, les 15 auteurs les plus joués dans le même théâtre sont français, entre 1899 et 1925, Henrik Ibsen fait désormais partie du peloton de tête, au même titre que Maurice Donnay et Edouard Pailleron¹⁹.

De ce bref tour d'horizon de l'évolution du répertoire de la principale scène de théâtre parlé bruxelloise il ressort clairement que le nationalisme ne va pas sans le cosmopolitisme. Ce paradoxe apparent a été admirablement formulé par Anne-Marie Thiesse, qui a montré qu'il

19 Le répertoire du Théâtre royal du Parc a été complètement encodé et mis en ligne (quant aux auteurs et aux titres) pour la période allant de 1888 à aujourd'hui sur le site Aspasia (Archives et Musée de la littérature : <http://www.aml-cfwb.be/aspasia/>).

n'y a « pas de nationalisme patriotique sans cosmopolitisme intellectuel » (Thiesse, 2001 : 66). Pour examiner un terme, on est bien obligé de le mettre à distance, d'établir une typologie. Pour prendre conscience d'elle-même, la nation a besoin de se comparer constamment avec les autres, ce qui produit d'incessants transferts culturels entre nations. Il s'agit d'exhumer chaque mythe national, de retrouver l'âme des nations. Il n'est pas étonnant de voir que le théâtre ait été au cœur de cette tension puisque, durant tout le XIX^e siècle, il est un des hauts lieux de l'expression politique en faveur de l'État-Nation. L'histoire de l'indépendance belge débute d'ailleurs au Théâtre royal de la Monnaie, quand, le 27 août 1830, les spectateurs entonnent l'air d'opéra de *La muette de Portici* (de Daniel François Auber, sur un livret de Scribe et Delavigne) en chœur avec le ténor. Les Belges identifient l'oppression qu'ils subissent de la part des Hollandais à celle endurée par les Napolitains de la part des Espagnols.

Aussi, ce n'est certainement pas un hasard si l'un des principaux théoriciens du nationalisme belge, Edmond Picard, s'investit conjointement dans l'élaboration d'une théorie nationalitaire, dans l'écriture théâtrale et dans le *lobbying* pour influencer le répertoire théâtral de la principale scène de théâtre parlé de la capitale. Se voulant un héraut du socialisme, il renoue avec l'un des premiers combats de la démocratie républicaine : le nationalisme²⁰. Originellement, le nationalisme européen est « de gauche » puisqu'il s'enracine dans l'événement fondateur de l'épopée révolutionnaire qui se rassemble autour du célèbre « Vive la nation²¹ » clamé par la France puis imité par les autres États-Nations en devenir ou déjà célébrés. Au fil du temps, s'arrime à cet élan une charge xénophobe, qui dégénère au cours du XIX^e siècle en antisémitisme, ce qu'atteste le théâtre de Picard. Ce dernier est fasciné par l'homologie entre la foule qui se rassemble pour assister aux prouesses des acteurs et celle qui se réunit aux cris de « Vive la nation ». Toute la question est de trouver la manière de dompter « l'âme collective », à laquelle il ne peut s'adresser en oubliant qu'il s'agit d'un ensemble d'individus venus voir les aventures représentées par d'autres individus. Entre le collectif et l'individuel, il est difficile de manœuvrer, tout comme entre le nationalisme et l'internationalisme; soit les grandes contradictions dans lesquelles les intellectuels s'engluent durant tout le XX^e siècle.

20 Voir Girardet, 1996.

21 Voir, notamment, Cabanel, 2004 : 506-521.

ANTOINE, André (1924), « *Mes souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, Paris, Fayard.

Archives et Musée de la littérature, « Une base de données de l'histoire des arts du spectacle belge francophone », *Aspasia : l'annuaire du spectacle*, <http://www.aml-cfwb.be/aspasia/>

ARON, Paul et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE (2013), *Edmond Picard : un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, « Thèses & essais ».

ARON, Paul (1997), *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur ».

ARON, Paul (1995), *La mémoire en jeu : une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Théâtre national de la communauté française de Belgique; La Lettre volée.

CABANEL, Patrick (2004), « La gauche et l'idée nationale », dans Jean-Jacques Becker et Gilles Candar (dir.), *Histoire des gauches en France : l'héritage du XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, vol. 1, p. 506-521.

CABANEL, Patrick (1997), *La question nationale au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, « Repères ».

CHARLE, Christophe (2008), *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, « Histoire ».

CHARLE, Christophe (2004), « L'attraction théâtrale des capitales au XIX^e siècle : problèmes de comparaison », dans Christophe Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Éditions rue d'Ulm, p. 151-167.

DENIS, Benoît et Jean-Marie KLINKENBERG (2005), *La littérature belge : précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, « Espace nord-références ».

« La direction du Théâtre du Parc » (1898), *L'art moderne*, 16 janvier, p. 22.

« Document à conserver » (1893), *L'art moderne*, 11 juin, p. 188.

GIRARDET, Raoul (1996), *Nationalismes et nations*, Paris, Complexe, « Questions au XX^e siècle ».

GUBIN, Eliane et Jean STENGERS (2002), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918 : le grand siècle de la nationalité belge*, Bruxelles, Racine, vol. 2.

MARPEAU, Benoît (2001), *Gustave Le Bon : parcours d'un intellectuel (1841-1931)*, Paris, CNRS éditions.

PICARD, Edmond (1909), *Gustave Le Bon et son œuvre*, Paris, Mercure de France, « Les Hommes et les idées ».

PICARD, Edmond (1907), « Préface de la deuxième édition », *Ambidextre journaliste : comédie-drame en cinq époques et XLIV scènes*, Bruxelles, Larcier, p. I-III.

PICARD, Edmond (1897a), « L'âme belge », *La revue encyclopédique*, 24 juillet, p. 595-599.

PICARD, Edmond (1897b), *Discours sur le renouveau au théâtre*, Bruxelles, Larcier-Lacomblez.

PICARD, Edmond (1892), « Le Théâtre du Parc », *L'art moderne*, 17 janvier, p. 19.

PRUNER, Francis (1964), *Les luttes d'Antoine : au Théâtre-Libre*, Paris, Lettres modernes, « Bibliothèque des lettres modernes ».

PRUNGNAUD, Joëlle (dir.) (1998), *Théâtre traduit, théâtre transmis : la scène française et l'Europe autour de 1900*, Lille, Université Charles de Gaulle; Lille 3, Cahiers de la Maison de la Recherche, « Ateliers : 18 ».

ROBICHEZ, Jacques (1957), *Le symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche.

ROLAND, Hubert (2003), *La « colonie » littéraire allemande en Belgique (1914-1918)*, Bruxelles, AML-Labor.

Sancho (1864), 16 octobre, p. 1.

SARTORIUS, François (2004), « Les Français en Belgique », dans Anne Morelli (dir.), *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique, de la préhistoire à nos jours*, Bruxelles, Couleur livres, p. 145-162.

THIESSE, Anne-Marie (2001), *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, « Points histoire ».

VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile (2008), *Le Théâtre royal du Parc : histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, « Histoire ».



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

LUCIE ROBERT

Édition et répertoire national au Québec

RÉSUMÉ

L'édition théâtrale ne conserve à la mémoire qu'une partie de la représentation. Elle suppose un travail d'écriture, c'est-à-dire de mise en forme de la parole, et elle engage l'auteur dramatique à se concevoir comme un écrivain. Enfin, elle fixe le texte de manière à peu près définitive. Quels seraient les principes qui, au Québec, ont engagé l'édition de certains textes dramatiques et pas des autres? L'édition est-elle parvenue à constituer un véritable répertoire dramatique à la disposition des troupes, ou répond-elle d'abord à d'autres impératifs (littéraires, politiques ou pédagogiques)? A-t-elle contribué à la consécration de l'auteur dramatique comme écrivain et à la formation d'un « Parnasse des auteurs dramatiques » (Bourqui, Caldicott et Forestier, *Le Parnasse du théâtre*, 2007)? Enfin, y a-t-il vraiment au Québec un répertoire national? Telles sont les questions qui seront ici soulevées.

ABSTRACT

The publication of a dramatic text retains only part of the memory of the dramatic performance. Publishing supposes a writing process, that is, a shaping of words, and it invites the dramatic author to conceive of himself as a writer. Moreover, a published play offers a nearly definitive version of the text. In Quebec, what principles have led publishers to privilege some dramatic texts rather than others? Has the publication of certain plays succeeded in forming an authentic dramatic repertoire available to acting troupes, or has it been primarily concerned with imperatives of a literary, political or pedagogical nature? Has it contributed to the consecration of the playwright as a writer and to the formation of a "Parnassus of playwrights"? Finally, is there truly a national dramatic repertoire in Quebec? This article attempts to answer these questions.

NOTICE

Lucie Robert enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), où elle codirige le collectif La vie littéraire au Québec (PUL, 6 volumes parus depuis 1991), et membre de l'équipe de recherche « Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec ». Ses plus récents ouvrages s'intitulent Apprivoiser la modernité théâtrale : la pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise (Nota Bene, 2012) et, en collaboration avec Shawn Huffman, Le théâtre en revue (PUQ, 2014).

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire

RÉSUMÉ

L'étude du répertoire privilégié par les théâtres d'amateurs et des processus selon lesquels celui-ci se constitue conduit à dissocier d'une façon générale la pratique du *repertorium* (de la liste), dont la fonction est d'abord la structuration du temps collectif sur des critères partagés, et celle de la sélection esthétique, censée déterminer l'inventaire des grandes œuvres. Elle invite à examiner le rôle des spectateurs ordinaires dans la définition des choix officiellement effectués par les spécialistes de l'art théâtral.

ABSTRACT

The study of the repertoire privileged by amateur theatres and the processes by which this repertoire is constructed leads us to dissociate the practice of *repertorium* (of the list), whose function is primarily the organization of collective time based on shared criteria, from that of aesthetic selection, which is supposed to determine the inventory of the great works. It invites us to examine the role of the average spectator in defining the choices officially made by theatrical art specialists.

NOTICE

Marie-Madeleine Mervant-Roux est directeur de recherche au CNRS (études théâtrales), directrice-adjointe de THALIM. Elle enseigne à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Ses travaux sur le spectateur et sur les théâtres d'amateurs s'inscrivent dans une recherche sur la fonction dramatique en Europe. Elle a coordonné avec Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) un projet international sur « Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle) » et dirige le projet ANR ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral] « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) ».

MARION DENIZOT

Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l'idée de nation

RÉSUMÉ

Le mouvement du théâtre populaire naît, en France, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, en réaction à un état du théâtre jugé décadent car soumis aux contraintes mercantiles et destiné en

priorité au divertissement de la bourgeoisie. Après la période des « pionniers », marquée par les figures de Romain Rolland, Maurice Pottecher, Jacques Copeau ou Firmin Gémier, s'épanouit après la Seconde Guerre mondiale une seconde génération, représentée par Jean Vilar et les hommes de la décentralisation (Jean Dasté, André Clavé, Guy Parigot, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin...). Si ces artistes partagent une conception du peuple sensiblement similaire (le peuple entendu dans le sens de *populus*, et non comme *plebs*), leur rapport au répertoire diffère, entre la volonté des pionniers de fonder un nouveau répertoire et celle des héritiers de promouvoir la diffusion des chefs-d'œuvre de l'humanité, c'est-à-dire d'un répertoire que l'on a pu qualifier de « classique », qu'il soit français ou étranger. Pourtant, au-delà de ces différences, l'article se propose de montrer comment le répertoire du théâtre populaire engage deux fonctions de la culture : une fonction intégratrice au sein d'une nation constituée par une langue commune et une fonction éducatrice au sein d'une société industrielle.

ABSTRACT

The popular theatre movement was born in France at the turn of the 19th and 20th centuries in reaction to a state of theatre deemed decadent insofar as it bowed to commercial pressures and aimed primarily to entertain bourgeois audiences. Following the period of the "pioneers" marked by the figures of Romain Rolland, Maurice Pottecher, Jacques Copeau or Firmin Gémier, a second generation came to the fore after World War II, which was represented by Jean Vilar and the advocates of decentralization (Jean Dasté, André Clavé, Guy Parigot, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin...). Although these artists shared a fundamentally similar conception of the people ("the people" understood in the sense of *populus* and not as *plebs*), their relationship to repertoire differed: whereas the pioneers wanted to develop a new repertoire, the heirs sought to promote the distribution of humanity's masterpieces, that is, works that could be characterized as "classical" whether they were French or foreign. Beyond these differences, however, this article attempts to convey how popular theatre repertoire engages two functions of culture: an integrative function within a nation that shares a common language and an educative function within an industrial society.

NOTICE

Marion Denizot est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en Études théâtrales à l'Université Rennes 2 - Université européenne de Bretagne. Elle a publié en 2005 à la Documentation française Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952) et en 2013 aux éditions Honoré Champion Le « Théâtre de la Révolution » de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national.

YVES JUBINVILLE

Les Belles-Sœurs au présent : prolégomènes à l'étude d'un lieu de mémoire québécois

RÉSUMÉ

Texte du répertoire, œuvre classique, chef-d'œuvre ou repère culturel. La terminologie utilisée pour parler de l'œuvre-phare de Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, n'a cessé de s'élargir. Elle témoignerait de la pluralité de ses significations et des usages multiples dont l'œuvre a été l'objet dans les champs esthétique (théâtral), social et culturel. Cette réalité plaide en faveur d'un modèle d'interprétation qui ne soit pas limité à celui que pratique habituellement l'historien du théâtre. Car au-delà de l'œuvre littéraire et dramatique, *Les Belles-Sœurs* représente un objet dense et complexe qui commande en effet une enquête capable de prendre en compte le phénomène dans sa globalité. À la fois texte de théâtre, événement scénique, culturel et politique, fait social et fait de langage, la pièce de Tremblay, considérée sous l'angle des échos qu'elle produit dans la trame des événements et des discours qui façonnent la société québécoise, correspond parfaitement à la définition du « lieu de mémoire » développée par Pierre Nora. Cet article jette les bases d'une enquête envisagée dans la suite des travaux devant conduire à une édition critique des *Belles-Sœurs*. La théorie des « lieux de mémoire » y est discutée à la lumière des enjeux spécifiques au contexte québécois dans le but de saisir la pièce de Tremblay au croisement de plusieurs domaines discursifs et de régimes de temporalité.

ABSTRACT

Repertoire text, classical work, masterpiece or cultural benchmark: the terminology used to discuss Michel Tremblay's most celebrated play, *Les Belles-Sœurs*, continues to expand, an apparent testimony to the plurality of its meanings and the multiple uses it has undergone in the aesthetic (theatrical), social and cultural realm. This fact calls for an interpretative model that differs from that usually employed by historians of the theatre. For beyond its literary and dramatic significance, *Les Belles-Sœurs* represents a dense and complex phenomenon that indeed warrants further investigation. At once a theatrical text, a staged, cultural and political event, a social fact and a language fact, Tremblay's play, when one considers the echoes it produces in the web of events and discourses shaping Quebec society, corresponds perfectly to Pierre Nora's definition of a "lieu de mémoire". This article provides the basis for a study following the completion of a critical edition of *Les Belles-Sœurs*. The theory of "lieux de mémoire" is discussed in the light of issues specific to the Quebec context and with a view to understanding Tremblay's play in terms of intersecting discursive domains and regimes of temporality.

NOTICE

Yves Jubinville est professeur en études théâtrales à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et de la Société québécoise d'études théâtrales, ses travaux portent principalement sur les dramaturgies contemporaines, l'historiographie et la sociocritique du théâtre. Il a été directeur de la revue L'Annuaire théâtral de 2008 à 2014, et directeur du programme de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQÀM de 2011 à 2014.

FRÉDÉRIC MAURIN

L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire?

RÉSUMÉ

À partir de démarches récentes, mais aussi de pratiques plus anciennes, cet article interroge la notion de répertoire en étendant son acception dramatique d'usage à une application scénique. Au théâtre, comme à l'opéra, en danse et dans la performance, il est des gestes artistiques et des processus créateurs qui, étroitement liés aux notions voisines de reprise, de variation, de citation et, désormais, de *reenactment*, permettent de valider l'hypothèse que ne revient pas au seul texte l'apanage de se constituer en mémoire – une mémoire vive, susceptible d'être ranimée et rejouée, c'est-à-dire interprétée.

ABSTRACT

This article draws on both recent approaches and earlier practices to explore the notion of repertoire by extending its customary dramatic meaning and applying it to the stage. In the theatre as in opera, in dance and in performance, artistic gestures and creative processes closely linked to related notions of repetition, variation, quotation and, henceforth, *reenactment* support the hypothesis that the text is not the sole source for memory – a living memory that can be revived and replayed, that is, interpreted.

NOTICE

Frédéric Maurin est maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Ses recherches portent, d'une part, sur la représentation contemporaine et l'œuvre de metteurs en scène européens et américains (parmi lesquels Robert Wilson, Peter Sellars, Ivo van Hove...) et, d'autre part, sur les passerelles entre les arts et la transversalité de questions esthétiques.

HERVÉ GUAY

La mémoire de la tradition spectaculaire dans le théâtre québécois

RÉSUMÉ

L'auteur s'emploie dans cet article à appliquer à la scène québécoise le concept de *ghosting*, emprunté à Herbert Blau puis étendu par Marvin Carlson à l'ensemble de l'activité théâtrale, en repérant un peu partout dans cette tradition spectaculaire des traces du phénomène. Cette présence fantomatique de la tradition est d'abord décelable dans les textes, le plus souvent sur un mode parodique, ensuite dans le jeu des acteurs, avec tous les risques que cela comporte dans un petit marché comme le Québec, puis par la citation de productions célèbres ou de leurs propres spectacles par certains metteurs en scène. L'article se termine par un examen des lieux hantés par la présence fantomatique d'artistes de la scène, nouvelle preuve de la capacité du théâtre québécois de transmettre par des moyens proprement scéniques une mémoire de sa tradition.

ABSTRACT

This article aims to apply *ghosting* – a concept borrowed from Herbert Blau and extended by Marvin Carlson to theatrical activity as a whole – to the Quebec stage by pinpointing traces of the phenomenon throughout the tradition of spectacle. The ghostly presence of tradition can first be noted in texts (most often as a parody), then in actors' performances (with all the risks this entails in a small market like Quebec), and in certain directors' quoting of well-known productions or else of their own. The article concludes by studying the venues haunted by the presence of stage artists as new evidence of Quebec theatre's capacity to convey, thanks to specifically theatrical methods, a memory of its tradition.

NOTICE

Hervé Guay enseigne au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il vient de diriger en compagnie de Louis Patrick Leroux le collectif Le jeu des positions (Nota bene, 2014). Il s'intéresse non seulement à l'histoire du théâtre québécois et aux relations entre les médias et les arts de la scène, mais aussi aux interactions avec le spectateur dans les pratiques contemporaines. Au fil des ans, il a signé des articles dans bon nombre de publications et préparé des dossiers pour L'Annuaire théâtral, Études françaises, Theatre Research in Canada, Voix et images et Tangence, revue savante dont il est le directeur. Président de la Société québécoise d'études théâtrales depuis 2011, Hervé Guay est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

KATIA ARFARA

Le naturalisme détourné : le Wooster Group face au répertoire classique

RÉSUMÉ

Cet article est focalisé sur deux performances devenues emblématiques du travail du Wooster Group sur le répertoire, *Brace up!* (1991), d'après *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov, et *Hamlet* (2006). Il examine plus particulièrement la déstructuration de la tradition naturaliste qui a dominé la longue histoire scénique de ces « classiques » par une approche intermédiaire du répertoire qui restaure un regard critique sur les esthétiques dominantes tout en maintenant la composition scénique ouverte à d'innombrables possibilités.

ABSTRACT

This article focuses on two performances that have become emblematic of the Wooster Group's work on the repertoire: *Brace up!* (1991), based on Anton Chekhov's *Three Sisters*, and *Hamlet* (2006). More specifically, the article examines the deconstruction of the naturalist tradition that dominated the long stage history of these "classics", thanks to an intermedial approach to the repertoire, which takes a further critical look at the prevailing aesthetics while maintaining a stage composition that is open to innumerable possibilities.

NOTICE

Katia Arfara est chercheuse, docteure en histoire de l'art de l'Université Paris 1 - Panthéon / Sorbonne et spécialiste en arts de la scène. Ses essais sur des créations intermédiaires, l'art public, le nouveau théâtre documentaire et l'installation sont parus en anglais, français, espagnol et grec dans diverses revues et anthologies critiques. Elle a enseigné en France (Paris 1 - Panthéon / Sorbonne, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Université de Picardie Jules Verne - Faculté des arts) et en Grèce (Université Aristote de Thessalonique, École supérieure des Beaux-arts d'Athènes, Université de Thessalie). Ancienne boursière Fulbright à la Columbia University (New York) et « Clemens Heller-Fondation Thyssen » à l'Institut für Theater-und-Medienwissenschaft, Universität Goethe (Francfort), elle est membre du Centre d'histoire et de théorie des arts (Cehta) de l'EHESS et du groupe de recherche sur l'intermédialité et le théâtre de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT). Elle est l'auteure de Théâtralités contemporaines : entre les arts plastiques et les arts de la scène (2011). Depuis 2009, elle est directrice artistique en charge du théâtre et de la danse au Centre culturel Onassis à Athènes.

FLORENT SIAUD

Denis Marleau met en scène Othello : une œuvre de répertoire dans le « contre-répertoire » d'UBU

RÉSUMÉ

Réputé pour son exploration des avant-gardes historiques, ses adaptations de récits ou son goût pour les créations, Denis Marleau a constitué au fil de l'histoire de sa compagnie de création Ubu un répertoire iconoclaste dans les marges du grand répertoire institutionnel. Durant l'automne 2007, il délaisse provisoirement les chemins inexplorés de la transposition générique ou des œuvres rares pour aborder *Othello* de Shakespeare au Centre national des Arts d'Ottawa puis à l'Usine C de Montréal. Confrontation d'une pièce canonique avec un répertoire individuel à l'identité fortement marquée, cette rencontre a débouché sur un processus de mise à nu radical.

ABSTRACT

Known for his exploration of historic avant-gardes, narrative adaptations and penchant for creation, Denis Marleau has built throughout the history of his Ubu Compagnie de Création an iconoclastic repertoire on the margins of canonical repertoire. In autumn 2007, he temporarily left the unexplored paths of generic transposition and rare masterworks to focus on Shakespeare's *Othello* at the National Arts Centre in Ottawa, then at Usine C in Montreal. Confronting such a canonical play with his strongly individual repertoire gave rise to a process of radical reexamination.

NOTICE

Normalien et agrégé de lettres, Florent Siaud est docteur en études théâtrales. Chargé de cours à l'ENS Lyon, l'Université de Montréal et l'UQAM, il a été dramaturge ou assistant à l'Opéra de Paris, au Théâtre national populaire, au Théâtre de la Ville, à la Mozartwoche de Salzbourg, au Musikfest de Brême, au Théâtre des Champs-Élysées, à l'Opéra Comique, à l'Usine C, etc. Il est également metteur en scène.

SYLVAIN SCHRYBURT

Jean-Louis Roux et la mise en scène du répertoire européen : ouverture sur le présent, clôture du passé

RÉSUMÉ

L'analyse se situe autour de 1968, année charnière qui a vu, entre autres, la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et l'émergence du « nouveau » théâtre québécois. Prenant l'envers de cette vague de fond du répertoire national, cet article s'intéresse plutôt à l'un des principaux opposants désignés du devenir théâtral québécois : le Théâtre du Nouveau Monde, alors sous la direction récente de Jean-Louis Roux (1966-1982). Trois études de cas (*Pygmalion*, *Tartuffe* et *Le soir des rois*) viennent approfondir le projet scénique du metteur en scène Roux. Ce projet est fondé sur des relectures du répertoire européen qui entrent en dialogue avec les débats sociaux de l'heure tout en s'inscrivant paradoxalement dans une histoire avortée du théâtre au Québec, dont Roux cherche à redresser la mémoire.

ABSTRACT

This analysis focuses on the period around 1968, a pivotal year that witnessed, among other things, the creation of Michel Tremblay's *Belles-Sœurs* and the emergence of the "new" Quebec theatre. The author highlights the reverse side of this tidal wave in the national repertoire by examining one of Quebec theatre's main designated opponents of innovation: the Théâtre du Nouveau Monde, at that time under the recent direction of Jean-Louis Roux (1966-1982). Three case studies (*Pygmalion*, *Tartuffe* and *Le soir des rois*) serve to deepen understanding of Roux's stage project. The project was based on re-readings of the European repertoire that entered into a dialogue with the social debates of the day while participating, paradoxically, in an aborted history of Quebec theatre, whose memory Roux sought to put right.

NOTICE

Professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, Sylvain Schryburt a été critique à la revue *Jeu* et rédacteur en chef de *L'Annuaire théâtral*. Il a écrit sur l'américanité du théâtre québécois, les institutions théâtrales et leur financement, de même que sur le programme de théâtre au Québec. Son livre, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises (1940-1980)*, a été finaliste au *Prix du Canada en sciences humaines (2013)*. Ses plus récents travaux portent sur les festivals de théâtre et la constitution d'un champ théâtral international (*Spirale; Recherches théâtrales au Canada; Presses de la Sorbonne; Oxford University Press; Presses de l'Université Laval*). Sylvain Schryburt est cochercheur du projet « Régimes socio-esthétiques du théâtre au Québec (1945-2015) : synthèse historique » que dirige Gilbert David et membre du comité éditorial de la collection « Archives des lettres canadiennes ».

STÉPHANIE BÉRARD

Caribéanisation du répertoire européen : Shakespeare revisité par les dramaturges caribéens

RÉSUMÉ

En 2005, en Martinique, José Exélis adapte *Othello* en *Iago* tandis que Yoshvani Medina transporte *Roméo et Juliette* au début du XX^e siècle pendant le carnaval de Saint-Pierre. La reterritorialisation des tragédies shakespeariennes dans l'univers caribéen manifeste un esprit d'indépendance, d'invention, mais aussi de subversion et de contestation. Les deux dramaturges se réapproprient les codes dramatiques occidentaux, les désarticulent pour les réarticuler à la langue, à l'histoire et à la culture du monde créole afin de révéler les conflits sous-jacents de la société martiniquaise actuelle, héritière de la colonisation et tributaire des préjugés raciaux et sociaux.

ABSTRACT

In Martinique in 2005, José Exélis wrote and produced an adaptation of *Othello* entitled *Iago*, while Yoshvani Medina transported *Romeo and Juliet* to early 20th century Saint-Pierre during carnival time. The reterritorialization of Shakespearian tragedies to the Caribbean world demonstrates not only a spirit of independence and invention, but also one of subversion and protest by Caribbean playwrights. The two playwrights discussed here reappropriate Western theatrical conventions, break them down and reshape them within the context of Creole language, history and culture. The purpose is to highlight the underlying conflicts of contemporary Martinique society, which continues to suffer from colonialism and its legacy of racism and social discrimination.

NOTICE

Stéphanie Bérard est chercheuse associée (Bourse européenne Marie Curie) au Département d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Au croisement des études postcoloniales et théâtrales, ses recherches portent sur les dramaturgies francophones et créolophones caribéennes (Martinique, Guadeloupe et Haïti). Elle est l'auteure de *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines* (2009) et a codirigé *Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélifique* (2010). Elle a publié de nombreux articles sur l'histoire du théâtre caribéen, la tradition orale, les rapports entre les langues (français / créole) ainsi que sur les musiques et les danses de tambour associées aux rituels du carnaval, du gwoka et du vaudou. Son ouvrage *Le Théâtre-Monde de José Pliya paraîtra prochainement aux éditions Honoré Champion*.

HÉLÈNE BEAUCHAMP

Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire?

RÉSUMÉ

L'idée d'un répertoire théâtral au Québec est intimement liée à l'existence d'une dramaturgie nationale réclamée par l'auteur et metteur en scène Gratien Gélinas dès 1940. Il ouvre son théâtre de la Comédie canadienne en 1958 avec *Un simple soldat* de Marcel Dubé, autre auteur fondateur. À compter des années 1960, leurs pièces sont reprises et qualifiées désormais de « classiques ». Ma proposition est à l'effet qu'un répertoire est institué quand les pièces, ayant été reprises, quittent leurs premiers interprètes et gagnent en autonomie grâce à l'irrévérence et à la résistance de nouveaux metteurs en scène. Ces « classiques » sont alors traversés par d'autres imaginaires et produits selon des modes différents.

ABSTRACT

The idea of a theatrical repertoire in Quebec is closely linked to the existence of a national dramaturgy called for by the author and director Gratien Gélinas in 1940. Gélinas opened his theatre, la Comédie canadienne, in 1958 with *Un simple soldat* by Marcel Dubé, another founding author. Their plays were revived from the 1960s on, and henceforth described as "classical". I propose that a repertoire is created when plays, after being revived, depart from the interpretation of the original performers and acquire autonomy thanks to the irreverence and resistance of new directors. These "classics" are then reworked by other imaginations and produced in different ways.

NOTICE

Hélène Beauchamp s'intéresse à l'histoire du théâtre professionnel au Québec et au Canada français. Ses publications ont aussi porté sur le théâtre jeune public et la pédagogie artistique. Elle a enseigné à l'Université d'Ottawa puis à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM qui lui a conféré le statut de professeure émérite. Elle contribue depuis 2009 au « Chantier Ottawa : construction d'une mémoire française à Ottawa » du Centre de recherche en civilisation canadienne-française.

FRANÇOISE DUBOR

Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire

RÉSUMÉ

Paul Claudel, réputé auteur dramatique et poète catholique, est entré dans le répertoire sous la catégorisation de son obédience religieuse. Il y a là un malentendu qui entrave sa réception : son œuvre n'est pas le lieu d'expression de ses convictions religieuses, en revanche elle tend à redéfinir les bases mêmes du théâtre dramatique, dans un mouvement novateur qu'il est temps de reconnaître. C'est ce qu'ont fait des hommes de théâtre comme Antoine Vitez ou Valère Novarina. Il faudrait que le public, profane et savant, en prenne à son tour la mesure.

ABSTRACT

Paul Claudel, renowned Catholic playwright and poet, entered into the repertoire under the category of his religious faith. Herein lies a misunderstanding that interfered with his reception: Claudel's work is not the place for the expression of religious convictions; rather, it tends to redefine the very bases of dramatic theatre within an innovative movement that should now be acknowledged. This has been done by theatre artists like Antoine Vitez or Valère Novarina. The time has come for the audience, laypersons and scholars alike, to acknowledge it as well.

NOTICE

Françoise Dubor est maître de conférences à l'Université de Poitiers depuis 2001. Ses domaines de recherche l'ont amenée à s'intéresser au théâtre claudélien, au monologue (genre, discours, forme), mais aussi aux avant-gardes théâtrales, aux questions d'esthétique, de dramaturgie, de théorie, de genres, dans le théâtre contemporain, et aux questions liées à la représentation théâtrale proprement dite.

DOMINIQUE TRAORÉ

Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone

RÉSUMÉ

Dans le contexte africain où les institutions de formation et de production en matière d'art sont rarissimes, la notion de répertoire reste problématique. Les répertoires théâtraux s'établissent autrement que par des paradigmes liés aux instances de consécration. Ainsi, nous regroupons

les théâtres de la post-indépendance (1989-2015) autour de ce que nous appelons la poétique de la mémoire fragmentée. Il s'agit d'une écriture de la dislocation des catégories dramatiques en phase avec les défis idéologiques des auteurs de l'exil, héritiers de la mondialisation culturelle. Sur cette base, nous classons ces théâtres dans le répertoire des dramaturgies de la dépossession de soi.

ABSTRACT

In Africa, where institutes for art education and production are few and far between, the notion of repertoire remains problematic. Theatrical repertoires are established by means other than paradigms designed by authorities in the field. Thus, post-independence theatre (1989-2015) shares what we call the poetics of fragmented memory. Writing of this kind involves the dislocation of dramatic categories in line with the ideological challenges of the authors of exile, heirs to cultural globalization. In consequence, we place these theatres within the dramatic repertoire of self-dispossession.

NOTICE

L'enseignant-chercheur Dominique Traoré est maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire). Il y dirige la cellule « Dramaturgies et arts du spectacle » au sein du CRELIS (Centre de recherches et d'études en littératures et sciences du langage). Membre du SeFeA (Scènes francophones et écritures de l'altérité - Paris 3), il a publié plusieurs travaux sur les théâtres africains.

CÉCILE VANDERPELEN-DIAGRE

Cosmopolitisme et nationalisme dans le théâtre d'Edmond Picard : les enjeux identitaires du répertoire théâtral en Belgique francophone à la fin du XIX^e siècle

RÉSUMÉ

À la fin du XIX^e siècle, des tentatives sont lancées pour remettre en question la mainmise de la France sur le répertoire, la direction et les troupes du théâtre francophone belge. Edmond Picard (1836-1924), avocat, mécène, écrivain et homme politique influent, tente de faire pression sur la ville de Bruxelles pour qu'elle impose à son principal théâtre parlé, le Théâtre royal du Parc, un répertoire qui s'ouvre aux auteurs étrangers et belges. Nationaliser le théâtre passe par les pièces de Tolstoï, Ibsen, Maeterlinck et Picard, qui reposent sur des propositions dramaturgiques éloignées du vaudeville français.

ABSTRACT

In the late 19th century, attempts were made to challenge France's monopoly of the repertoire, management and acting troupes of the Belgian francophone theatre. Edmond Picard (1836-1924), lawyer, patron of the arts, writer and politician of influence, pressured the City of Brussels to oblige the Théâtre royal du Parc to adopt a repertoire open to foreign and Belgian authors. Nationalizing theatre was to be achieved through the plays of Tolstoy, Ibsen, Maeterlink and Picard, plays based on dramaturgical propositions that were a far cry from French vaudeville.

NOTICE

Cécile Vanderpelen-Diagre enseigne l'histoire à l'Université libre de Bruxelles. Elle est l'auteure de Le Théâtre royal du Parc : histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours) (Bruxelles, PUB, 2008) et, avec Paul Aron, d'Edmond Picard : un bourgeois socialiste belge à la fin du XIX^e siècle (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 2013).

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.]), p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007)
N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007)
N°s 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps - automne 2008)
N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009)
N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias
Université du Québec à Montréal
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3P8
courriel : contact@revueglobe.ca
<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 1

L'ACTUALITÉ DE L'ART AU QUÉBEC

Introduction. L'actualité de l'art au Québec • Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais

L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée • Jean-Philippe Uzel

L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences • Anne Robineau

Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ • Marcel Fournier et Marian Misdrahi

Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image • Maxime Coulombe

Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois • Mélissa Thériault

Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue • Marie Fraser

NOTE CRITIQUE

Penser l'histoire du mouvement étudiant au Québec : sous les lieux communs, un chantier • Daniel Poitras

ÉTUDE LIBRE

Le fédéralisme canadien peut-il encore être réformé? • Hugo Tremblay

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Maxime Raymond-Dufour

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

LIGEIA

XXVIII^e Année
N° 137 - 140
Janvier-Juin 2015

dossiers sur l'Art

THÉÂTRES / LABORATOIRES

RECHERCHE-CRÉATION ET TECHNOLOGIES
DANS LE THÉÂTRE AUJOURD'HUI

ROLAND AUZET, EZRA, ÉRIC JORIS, ORIZA HIRATA/HIROSHI ISHIGURO,
GEORGES GAGNERÉ, 9 EVENINGS : THEATRE AND ENGINEERING,
CLÉMENT-MARIE MATHIEU, ADRIEN MONDOT/CLAIRE BARDAINE,
MOTUS, RAPHAËL NAVARRO, JEAN-FRANÇOIS PEYRET,
RIMINI PROTOCOL, JULIE WILSON-BOKOWIEC

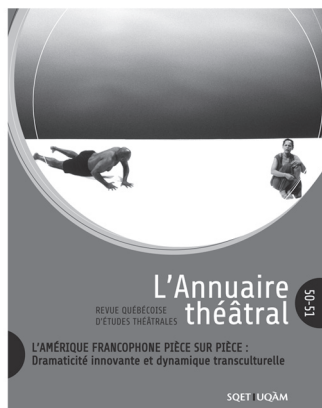


BRANCUSI ET LA SYNTHÈSE DES ARTS

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 52
DOSSIER
Contemporain et tradition



N°s 50-51
DOSSIER
L'Amérique francophone pièce
sur pièce : dramaticité innovante
et dynamique transculturelle

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po
	ou	66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po

L'Annuaire théâtral

53-54

SOMMAIRE

MÉMOIRES VIVES Théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle

Sous la responsabilité de Jeanne Bovet et Yves Jubinville

PRÉSENTATION

Le répertoire :
lieu de mémoire, lieu de création
Jeanne Bovet et Yves Jubinville

LE RÉPERTOIRE EN QUESTION

Lucie Robert
Marie-Madeleine Mervant-Roux
Marion Denizot
Yves Jubinville

L'ENTRÉE AU RÉPERTOIRE : JEUX ET ENJEUX DU CLASSEMENT

Frédéric Maurin
Hervé Guay
Katia Arfara
Florent Siaud

LES RÉPERTOIRES EN CONCURRENCE

Sylvain Schryburt
Stéphanie Bérard
Hélène Beauchamp
Françoise Dubor
Dominique Traore
Cécile Vanderpelen-Diagre

En couverture:

La nuit des rois de William Shakespeare,
mise en scène de Jean-Louis Roux,
production du Théâtre du Nouveau Monde, 1968-1969.
Décors et costumes d'Alfred Pellán [© Succession Alfred Pellán / SODRAC (2015)].
Marjolaine Hébert (Maria) et Guy L'Écuyer (Feste).
Photo : André Le Coz.

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)