

2m11.2708.7

Université de Montréal

SPECTATOR IN FABULA
LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL
ET
L'UNIVERS
DE SON SPECTATEUR MODÈLE
ENTRE 1980 ET 1985.

par

Pierre Fontaine

Études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Février 1999

©Pierre Fontaine, 1999



PO

35

U54

1999

no. 007

Université de Montréal

SPECTATOR IN FABULA
LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL
ET
L'UNIVERS
DE SON SPECTATEUR MODÈLE
ENTRE 1980 ET 1982

par

Pierre Fontaine

Études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Février 1992

Pierre Fontaine, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Spectator in fabula.

Le théâtre expérimental et
l'univers de son spectateur modèle
entre 1980 et 1985.

présenté par:

Pierre Fontaine

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Marie-Christine LESAGE

Directeur de recherche : Micheline CAMBRON

Membre du jury : Gilbert DAVID

Mémoire accepté le:.....99.05.18.....

SOMMAIRE

L'étude entreprise ici sur le théâtre expérimental qui s'est pratiqué au début des années 1980 cherche à cerner le rapport entre l'univers fictionnel proposé par ce théâtre et le réel dans lequel il évoluait. L'essentiel de notre travail a été de *dialectiser la perception*, selon les conseils d'Anne Ubersfeld, en étudiant, d'abord, les *fabulae* que racontaient les mises en scène expérimentales et, ensuite, les conditions d'énonciation dans lesquelles ces *fabulae* prenaient sens. Nous avons en outre abordé les oeuvres du côté de leur réception, c'est-à-dire suivant les théories élaborées par Umberto Eco dans son livre Lector in fabula. Nous avons donc envisagé le rapport au monde des productions expérimentales en tentant de saisir la manière dont les créateurs expérimentaux appréhendaient *l'encyclopédie* de leurs spectateurs.

L'étude des *fabulae* et des conditions d'énonciation nous a amené à formuler un rapport au monde dans lequel une *fabula* du spectateur et une pratique de l'intertextualité forment deux éléments régulateurs. Le premier parce qu'il permet de «fictionnaliser» les éléments du réel, le deuxième parce que, d'une part, il modalise la construction du sens et que, d'autre part, il organise la réénonciation de vieux discours. Nous concluons en bout de course que le rapport au monde, dans les mises en scène expérimentales, n'est certes plus dialectique: il procède plutôt d'une «poétique du classement».

TABLES DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre 1 — Les <i>FABULAE</i>.....	6
<i>Fabulae</i> simples.....	7
Scénarios communs et intertextuels.....	10
Contextes préfabriqués.....	14
<i>Fabulae</i> décousues.....	18
<i>Fabulae</i> adaptées.....	32
Chapitre 2 — Les conditions d'énonciation imaginaires.....	37
Quatre catégories d'intertexte.....	38
Contextualisation intertextuelle.....	40
Chapitre 3 — Les contextes d'énonciation scéniques.....	47
Les lieux de la ville.....	48
Exploration intérieure.....	49
Travail du spectateur.....	53
<i>Fabula</i> du spectateur.....	54
Planification des déplacements.....	54
Accueil des spectateurs.....	57
Scénarios communs.....	59
Contextualisation scénaristique.....	64
Chapitre 4 — Univers fictionnel et monde réel.....	71
La <i>Fabula</i> du spectateur et le regard du croyant.....	73
Intertextualité.....	77
La pensée intertextuelle.....	78
Collection.....	81
Le réel fictionnalisé.....	83
Les objets.....	86
Inventaire.....	88
Réorganisation.....	94
Le classement ready-made.....	96
Classement baroque.....	103
Le théâtre intertextuel et la poétique du classement.....	112
Conclusion.....	115
Bibliographie.....	123
Annexe — Théâtrographie.....	i

Liste des tableaux

ANNEXE I— Théâtrographies des troupes étudiées.....	i
Acte 3.....	ii
Agent Orange.....	iii
Carbone 14.....	iv
Eskabel.....	vi
Nouveau Théâtre Expérimental.....	viii
Omnibus.....	x
Opéra-fête.....	xi
Tess Imaginaire.....	xiii
Zoopsie.....	xiv

Mille mercis à

Sacha
Micheline Cambron
Mario Carrier
Les amis du 3724
Sophie Côté et Daniel Beaudoin
Bernard Perron
François Foley

À Sandra

Le chœur est le «spectateur idéal» dans la mesure où il est le seul qui «voit» la vision qui s'incarne sur la scène.

NIETZSCHE, Naissance de la tragédie

INTRODUCTION

Dans les notes de mise en scène de la série de spectacles Splendide Hôtel qu'il a montée entre 1982 et 1986, Pierre-A. Larocque écrivait que «les fictions sont des moyens nouveaux pour dire ce qui a réellement été¹». Assertion étonnante en ce que, sous le couvert d'une révélation, elle énonce un truisme: si la fiction est un moyen pour «dire» le réel, ce n'est certainement pas un moyen «nouveau»; assertion étonnante aussi en ce qu'elle met en présence deux *univers* dont on a souvent douté qu'ils étaient compatibles dans le discours du théâtre expérimental: la fiction et le réel «extra-théâtral»². En effet, dans les diverses analyses qui ont été faites du phénomène expérimental, il semble que le lien entre cette pratique théâtrale et sa *communauté* ne soit jamais allé de soi. Ou le théâtre expérimental était considéré comme trop hermétique — alors son rapport au réel extra-théâtral se trouvait difficilement saisissable —, ou il était accusé d'explorer «les désordres privés», selon le mot de Diane Pavlovic, plutôt que «des projets de société». Hermétisme et désordres privés témoignaient alors d'un changement de perspective qui, dans le contexte de l'après-référendum, a été perçu comme un rejet du réel. De fait, le rapport au réel n'a jamais été abandonné par le théâtre expérimental. C'est plutôt la manière dont la pratique

¹ Larocque, Pierre-A., «Splendide Hôtel», Fonds Pierre-A. Larocque, Université du Québec à Montréal.

² L'expression est d'Anne Ubersfeld.

théâtrale des années 1970 conceptualisait ce rapport — faire correspondre le théâtral *au* réel — qui a été «abandonné». Il s'agira donc pour nous, ici, d'étudier la façon dont les mises en scène expérimentales posent leur rapport au réel extra-théâtral en orientant notre travail autour de trois questions. Premièrement, comment l'étude de la pratique scénique *et* des fables permet-elle de cerner les termes du rapport entre les mondes? Comme le remarque Anne Ubersfeld dans son École du spectateur:

si l'on tient solidement les deux bouts de la chaîne, à la fois la fiction et la pratique scénique, on verra dans l'acte théâtral la possibilité de construire un rapport au monde. Dialectiser la perception, c'est éviter à la fois la passivité de la fiction et le formalisme de la pratique³.

Ubersfeld fournit là une manière de poser la question du rapport entre les mondes qui nous offre une hypothèse de travail. En étudiant, d'abord, les fables (les «fictions» selon le mot d'Ubersfeld) «racontées» par les mises en scène *et*, ensuite, les conditions d'énonciation scéniques de ces fables, nous cernerons un certain nombre de caractéristiques qui, dialectisées, permettront de formuler le rapport qu'entretenait le théâtre expérimental avec le réel.

Dialectiser la perception, ce conseil d'Ubersfeld nous plonge dans notre deuxième question: Comment les créateurs expérimentaux appréhendaient-ils l'encyclopédie des spectateurs? Cette question découle d'une problématique centrale dans les recherches expérimentales: celle du spectateur. En effet, que ce soit pour le confondre, le dérouter, lui demander de questionner ses habitudes de perception, ou pour lui donner entière liberté dans l'interprétation des mises en scène, le spectateur s'est sans cesse trouvé au centre des interrogations du théâtre expérimental. En conséquence, *dialectiser la perception* théâtrale amène à étudier comment les créateurs prenaient en compte les connaissances de leurs spectateurs dans l'élaboration de leurs mises en scène. Pour ce faire, nous allons poser la question du rapport entre les mondes à *partir* de l'encyclopédie du spectateur. Le concept d'encyclopédie renvoie ici à la notion de Lecteur Modèle d'Umberto Eco⁴. Celui-ci élabore, dans Lector in fabula, une théorie de la réception qui, rappelons-le brièvement (nous en exposerons certaines notions plus loin), met au jour les mécanismes de décodage d'un texte en posant un lecteur capable «de coopérer à l'actualisation d'un texte de la façon dont l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi

³ UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Édition Sociales, 1977, p. 325.

⁴ Les majuscules (Lecteur Modèle) sont de Eco.

générativement⁵. Cette «coopération interprétative», selon les mots d'Eco, agit à l'intérieur d'un savoir commun qu'il nomme *l'encyclopédie*, «sorte d'arsenal de la *doxa*, de mémoire collective, postulée par l'analyse, où se trouveraient stockés les divers «on dit» et «on sait» qui circulent dans un certain contexte socio-culturel⁶. Évidemment, pour faire coïncider les concepts d'Eco avec notre corpus d'analyse, il a fallu légèrement en modifier les contours; notre postulat a alors été celui-ci: un «spectateur modèle» possède les mêmes caractéristiques qu'un «Lecteur Modèle», excepté que l'ensemble des compétences encyclopédiques qui lui sont nécessaires pour interpréter une oeuvre comprend des compétences propres au décodage théâtral.

Enfin, la dernière question qui orientera notre travail d'analyse touchera l'intertextualité: nous essaierons alors de voir comment, dans les mises en scène expérimentales, l'intertextualité contribue, d'une part, à solliciter la participation du spectateur dans la construction du sens et, d'autre part, comment elle modalise le rapport entre l'univers de la fiction et le réel. Il s'agira donc de saisir comment le théâtre s'inscrit dans le réel lorsqu'il cite, *dans une même mise en scène*, des oeuvres de Beckett, de Camus, de Copi, de Genet, de Shakespeare, de Brecht et de Dumas fils.

Terminologie

Si Anne Ubersfeld demande de «tenir solidement les deux bouts de la chaîne, à la fois de la fiction et de la pratique scénique» afin de «construire un rapport au monde», il est important de préciser les sens dans lesquels nous avons pris ces divers paradigmes afin d'expliquer l'itinéraire de notre analyse.

Dans la théorie d'Ubersfeld, le paradigme «fiction» renvoie, comme on l'a vu ci-dessus, au concept de «fable»; nous lui avons préféré la notion de *fabula* développée par Eco. La *fabula* se définit comme «le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement⁷». Dans la théorie d'Eco, la *fabula* est une notion plutôt souple: elle s'apparente à la notion «d'histoire» de Genette, quoiqu'elle s'approche aussi, parfois, de sa notion de récit.

⁵ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1985, p. 68.

⁶ SCHUEREWEGEN, Franc, «Théories de la réception», in DELCROIX, Maurice et al., *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1993, p. 334.

⁷ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, p.130

Pour que le paradigme «pratique scénique» se fonde dans les concepts développés par Eco, j'ai orienté son analyse vers une étude de «l'énonciation scénique». Dans la théorie d'Eco, le lecteur doit actualiser les structures discursives en confrontant la «manifestation linéaire» d'un texte au système de règles fournies par la langue. Cette «manifestation linéaire» est une autre façon de décrire *l'énonciation* d'un discours, c'est-à-dire *l'acte de production* du discours. Dès lors, étudier l'énonciation d'un discours revient à en cerner les *conditions d'énonciation*. À propos du théâtre, Anne Ubersfeld écrit d'ailleurs que l'étude de l'énonciation scénique doit s'appuyer sur une analyse des conditions d'énonciation, celles-ci étant «de deux ordres, les unes englobant les autres: a. les conditions d'énonciation scéniques, concrètes; b. les conditions d'énonciation imaginaires, construites par la représentation⁸».

Le premier chapitre sera ainsi consacré à l'analyse des *fabulae*, le deuxième, aux conditions d'énonciation imaginaires — ces deux chapitres formant, en quelque sorte, le paradigme de la «fiction» —, le troisième chapitre étudiera les conditions d'énonciation scéniques — le paradigme «concret» — et, finalement, le quatrième chapitre sera consacré à la formulation du rapport entre l'univers de la fiction et le réel proposé par le théâtre expérimental. Dans ces quatre chapitres, trois méthodes d'analyse seront convoquées: la sémiologie et la théorie de la réception, comme on l'a vu jusqu'à présent, mais aussi l'anthropologie. Cette dernière nous permettra de penser, d'une manière toute structurale, le rapport entre les mondes tel que développé par le théâtre expérimental.

Questions de corpus

Pour circonscrire mon corpus (la pratique du théâtre expérimental s'échelonne de la fin des années 1960 au début des années 1990), j'ai choisi de privilégier les spectacles qui ont été montés entre 1980 et 1985. Ces deux années encadrent une période qui s'ouvre avec la création du Roi boiteux du Nouveau Théâtre Expérimental et se ferme sur la première édition du Festival de théâtre des Amériques. Entre ces deux grands événements défile, en accéléré, l'institutionnalisation de l'esthétique expérimentale. En effet, si, au Québec, entre les années 1970 et 1989, le mot «expérimental» est passé, selon Dennis

⁸ *Op. cit.* p. 229.

O'Sullivan, d'un sens qui désignait une «méthode de travail» à un sens qui désigne «un type de théâtre»⁹, c'est entre 1980 et 1985 que s'enregistre l'effet boule de neige de cette institutionnalisation: le théâtre expérimental y devient, pour ainsi dire, à *la mode*. L'accélération de cette institutionnalisation peut être retracée, par exemple, dans le nombre de troupes d'allégeance expérimentale à voir le jour pendant cette période: 43 en cinq ans comparativement à 53 pour les dix années précédentes!¹⁰ J'ai donc utilisé le terme «expérimental», plutôt que «de recherche», «laboratoire» ou «alternatif», parce que, fixé par la pratique, il est maintenant distinctement inscrit dans notre *encyclopédie*.

Cependant, ce découpage ne doit pas masquer un aspect important de mon corpus: sa nature. Le véritable corpus d'analyse de ce mémoire regroupe des articles critiques qui ont fait écho aux productions de l'époque, les photographies qui accompagnaient parfois ces articles, certains documents vidéographiques et quelques notes de mise en scène. Je n'ai vu aucune des productions que j'analyse ici. Comme mon étude demeure une critique au deuxième degré de certains spectacles expérimentaux de cette époque, mon postulat est alors celui-ci: dans le feu de la pensée critique, il y a eu contamination entre la manière dont ces mises en scène se présentaient aux spectateurs et la manière dont elles ont été rapportées par la critique. En conséquence, mon approche des textes critiques s'apparente au travail de l'anthropologue: elle est parfois «transparente» — j'analyse les critiques comme si elles rapportaient fidèlement les événements qui ont eu lieu sur scène — et, souvent, «esthétique»: j'analyse les textes critiques comme s'ils étaient des œuvres *littéraires*. En bout de course, une question sous-tend tout mon mémoire: Que disent les traces? Mon étude cherche donc, en filigrane, à identifier ce que les articles critiques permettent de lire, aujourd'hui, à propos de ces spectacles du passé — ces spectacles «qui n'ont pas su préparer l'avenir»¹¹.

⁹ O'SULLIVAN, Dennis, «La mutation d'une métaphore», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no 52, 1987, p. 73-81.

¹⁰ Les chiffres proviennent de l'article «Vous avez dit expérimental? De l'importance du terme» de Solange Lévesque. *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, no 52, 1989, p. 39-44.

¹¹ DENIS, Jean-Luc, «Savoir préparer l'avenir ou des effets pervers du manque de prévoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec», *op. cit.*, p. 176-184.

CHAPITRE 1

Les *FABULAE*

Un problème de taille se pose à tout analyste lorsqu'il veut étudier les *fabulae* des spectacles expérimentaux qui ont été présentés au début des années 1980. En effet, peu d'informations nous sont parvenues au sujet des *histoires* que racontaient les mises en scène de cette époque. Cela s'explique par deux raisons. D'une part, parce que la décennie 1980 a été, selon l'expression de Gilbert David, celle des metteurs en scène. Or, ces nouveaux «écrivains scéniques» avaient comme intérêt premier de redonner à la performance ses lettres de noblesse: le jeu des comédiens, les objets, l'espace scénique, la musique, les éclairages, étaient les éléments théâtraux à partir desquels, et sur lesquels, ils voulaient travailler. Dès lors, la performance prenait une importance énorme dans les spectacles, et ce, tant au niveau du jeu sur les codes théâtraux que dans les possibilités signifiantes offertes par la manipulation de ces codes. D'autre part, cette exploration de l'écriture scénique s'est faite au détriment d'une autre écriture, celle-là dramatique, qui, il faut bien le dire, s'était depuis longtemps trouvée suspecte d'un crime de lèse-majesté: celui de museler le renouvellement esthétique du théâtre. Du coup, le texte glissait au second plan par rapport à la performance: on le disait effacé, sans importance, inutile. Pour ces raisons, les critiques ne rapportaient en règle générale que quelques

fragments de ce qui se racontait sur les scènes expérimentales. L'intérêt majeur du théâtre expérimental résidait dans l'exploration scénique et c'est dans cette perspective que les critiques théâtrales ont *reçu* les spectacles.

Dans cet esprit, mon travail a été d'essayer de reformuler les *fabulae* des spectacles à partir de leurs traces disséminées ici et là dans les comptes rendus critiques. Le découpage et l'analyse que je propose prennent donc immédiatement racine dans ces comptes rendus et c'est pourquoi, dans les pages qui suivent, les descriptions des *fabulae* seront pour beaucoup des descriptions de la *manière* dont elles étaient rapportées.

Trois types de *fabula* se sont croisés dans les mises en scène expérimentales. Je les ai nommées, de façon presque arbitraire, «simples», «décousues» et «adaptées». Chacune de ces dénominations provient en fait de l'accueil critique qu'elles ont reçu. Dans les pages qui suivent, je tenterai de saisir comment chacune de ces *fabulae* s'inscrivait dans l'esthétique globale des spectacles et de cerner ce que ces trois types de *fabula* avaient en commun.

***Fabulae* simples**

Plusieurs spectacles expérimentaux ont mis en scène des histoires simples qui se résumaient facilement. Véritable roman policier, La Dernière heure d'Harrison Fish¹, de Tess Imaginaire, évoquait les péripéties «d'un employé qui coince son patron pour mettre au jour le passé crapuleux de ce dernier²». Ailleurs, dans Instant de folie, de Carbone 14, le spectacle racontait les aventures d'un triangle amoureux dans lequel «deux jumeaux deviennent amoureux de la muse féminine, Juliette. [Celle-ci] préfère un des deux frères; l'autre en est jaloux, tente de se suicider. Il est sauvé par son jumeau et les deux frères se retrouvent mais avec tout le poids de leur solitude³». Fiction, d'Agent Orange, racontait l'histoire rocambolesque d'une prise d'otage: «se faisant passer pour un groupe rock qui prêche l'immortalité, explique Diane Pavlovic, une bande de terroristes kidnappe l'épouse de l'animateur d'une célèbre

¹ On trouvera en annexe la théâtrographie complète des spectacles étudiés.

² LEFEBVRE, Paul, «*La dernière heure d'Harrison fish*. Cédlabédé.», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 29, 1983, p.145.

³ COTNOIR, Diane, «Un théâtre hyperréaliste», Spirale, no 7, mars 1980, p. 10.

émission de variétés⁴» afin de le convaincre de conclure un pacte d'immortalité. Le tout était raconté dans un mélange esthétique de films de série B et de roman-photo.

Résumées ainsi, on voit que ces *fabulae* étaient conventionnelles, pour ne pas dire *banales*. Elles reproduisaient des trames hypercodées et en respectaient, à *la lettre*, les règles narratives. Les critiques ont d'ailleurs à maintes reprises souligné cette caractéristique des *fabulae* simples. À propos d'Harrison Fish, Paul Lefebvre écrivait que «l'on regrettera cependant que cette originalité formelle fonctionne un peu à vide; cette histoire [...] est frêle et attendue». À propos d'Instant de folie, Diane Cotnoir écrivait que «l'histoire, banale, pourtant éblouit par sa représentation théâtrale où le visuel et le sonore multiplient les perceptions du spectateur.» Diane Pavlovic pensait, à propos de Fiction, que

Leur démarche est novatrice; elle ne se résume pas à un spectaculaire déploiement de gadgets, même si par moment leur discours pourrait être mieux articulé (ou mieux interprété; on ne joue pas impunément avec des champs artistiques aussi ancrés dans les habitudes intellectuelles des spectateurs: [...] la maladresse, dans ce système, est inévitablement amplifiée avec le reste)⁵.

La banalité des histoires ne signifiait pas que les spectacles étaient inintéressants. Les commentaires de ces trois auteurs montrent bien, au contraire, qu'ils possédaient plusieurs qualités: l'un était empreint d'une *originalité formelle*, l'autre *éblouissait et multipliait les perceptions du spectateur*, et la *démarche* du dernier était *novatrice*. Autrement dit, si les *fabulae* étaient décevantes par un trop grand respect des conventions, les performances scéniques de ces spectacles, à l'inverse, méritaient les applaudissements par leurs qualités d'exécution, le savoir-faire qu'elles supposaient et leur *complexité*. Cette tension entre banalité et complexité est capitale dans l'analyse des *fabulae* simples. Il y a là, me semble-t-il, une question qu'on n'a pas suffisamment posée: alors que la complexité scénique de ces spectacles dénote une réflexion pointue sur la matière théâtrale, pourquoi ces mêmes créateurs ont-ils si peu dérogé des règles narratives, associées à des trames hypercodées, pour élaborer leurs *fabulae*? Autrement dit, pourquoi ne retrouve-t-on pas, dans le travail dramaturgique, des expérimentations aussi complexes que celles qui caractérisaient le travail scénique?

⁴ PAVLOVIC, Diane, «*Fiction*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 1987, p.151.

⁵ *Ibid.* p. 153.

La simplicité narrative avait de toute évidence un rôle important dans l'élaboration des spectacles: en simplifiant les *fabulae*, tous les autres éléments de la représentation se trouvaient, en quelque sorte, propulsés à l'avant-plan. La mise en scène dirigeait en somme l'attention du spectateur vers la performance. Derrière la frêle histoire d'Harrison Fish se profilait une exploration des textures, des éclairages et du jeu des comédiens, exploration qui visait «à créer une succession rapide de moments d'immobilités, de poses codées nous renvoyant à un langage visuel stéréotypé mais d'une admirable et fascinante efficacité⁶». La banalité des actions dans Instant de folie laissait place à une expérimentation sur l'utilisation de masques «trouvés dans un magasin de farces et attrapes⁷», de costumes «aux couleurs et aux lignes vieillottes», de musiques «surrannées», de ralentis et d'accélération de la marche et des gestes. Dans Fiction, la minceur de la *fabula* était inversement proportionnelle à l'élaboration des dispositifs scéniques:

Complexe, visiblement coûteux, doté d'un appareillage technique hyper-sophistiqué (tous les éléments du décor [étaient] montés sur des panneaux coulissants qui leur permett[aient] d'apparaître et de disparaître à volonté, de se transformer rapidement et silencieusement), le spectacle [était] segmenté en séquences de nature diverses, un peu à la façon d'un magazine télévisé. Deux courts métrages et deux bandes vidéo (musicales) inter[venaient] dans le déroulement, sur scène, d'une intrigue discontinue⁸.

En somme, on pourrait facilement poser que, dans tous ces spectacles, un rapport inverse s'établissait entre la fable et la performance: la pauvreté de la première mettait en valeur la complexité de la seconde. Mais ce rapport antithétique n'est pas suffisant pour expliquer le respect de la convention. On voit mal, par exemple, comment la vacuité des fables n'aurait pas excédé les spectateurs — et ces spectacles ont connu un succès, au moins d'estime. Autrement dit, malgré leur banalité, ces *fabulae* plaisaient; elles étaient poétiques, légères et drôles. Si bien que ces *fabulae* devaient s'insérer, d'une manière qui leur était propre, dans l'esthétique des spectacles. C'est cette "manière" qu'il faut cerner pour expliquer le respect de la convention. Pour ce faire, il est nécessaire d'aborder la simplicité de ces *fabulae* à contre-courant: non pas dans la perspective de production d'un code, mais dans celle de sa

⁶ LEFEBVRE, Paul, *Op. cit.*

⁷ Ces masques représentaient des personnalités politiques et artistiques tels Ronald Reagan et Elizabeth Taylor.

⁸ PAVLOVIC, Diane, *Op. cit.*

réception. Il s'agit en somme d'explicitier comment ces *fabulae*, inscrites dans l'encyclopédie des spectateurs, peuvent servir à interpréter les représentations.

Scénarios communs et intertextuels

Dans les termes d'Umberto Eco, la banalité de ces histoires cache une certaine forme d'intertextualité: ces trames hypercodées seraient des scénarios intertextuels. Ouvrons ici une parenthèse pour expliquer cette notion: le terme «scénario» qu'utilise Eco est une traduction de la notion de «frame» développée dans les recherches en Intelligence Artificielle. Un «frame», rapporte Eco, est

une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salon ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants. Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer, les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée⁹.

Eco donne comme exemple qu'un scénario (ou «frame») de type «supermarché» comportera «la notion d'un endroit où les gens entrent pour acheter diverses marchandises, les prennent directement sans l'intermédiaire de vendeurs et les paient ensuite à la caisse¹⁰». On voit alors comment, dans la théorie d'Eco, un scénario est «toujours un texte virtuel ou une histoire condensée»: il comporte toujours, telle une histoire, un ou des protagoniste(s), des actions à accomplir et des conséquences prévues. Soulignons en ce sens la justesse du terme «scénario»: en général, au cinéma, le scénario précède et structure le film; il se présente, comme l'indique Jean-Paul Torök dans un essai sur le scénario, «comme le modèle, la simulation, la maquette pourrait-on dire, du film tel qu'il sera réalisé¹¹».

Selon Eco, deux types de scénario s'entrecroisent dans un texte: les scénarios communs et les scénarios intertextuels. Les scénarios "communs" sont «dans l'ensemble des *règles pour l'action pratique*¹²». Un scénario commun de type «cocktail», par exemple, spécifiera des «conditions sociales de réalisation

⁹ MINSKY, Marvin M. «A framework for representing knowledge», in WINSTON, Patrick et al, *Artificial Intelligence*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1976. Cité par Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ TORÖK, Jean-Paul, *Le scénario. L'art d'écrire un scénario*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1986, 202 p. Cité par Esther Pelletier dans PELLETIER, Esther, *Écrire pour le cinéma*, Québec, Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Nuit blanche éditeur, 1992, p.17.

¹² *Ibid.* p. 104. C'est Eco qui souligne.

d'un cocktail» dans lesquelles une «distribution de boissons, liqueurs et amuse-gueule» devrait être prévue.

Les scénarios intertextuels sont, eux aussi, des «textes virtuels» ou des «histoires condensées». Ce sont des «schémas rhétoriques et narratifs» qui permettent de saisir le sens d'un texte. Eco a proposé un classement, non exhaustif précise-t-il, des scénarios intertextuels que l'on retrouve dans l'encyclopédie d'un lecteur modèle:

En premier lieu, on pourrait définir des scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* : tels seraient les schémas standards du roman policier de série, ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions (au sens de Propp) dans la même succession; ces scénarios seraient au fond des règles de genre, comme celles de variétés à la télévision, où doivent entrer certains ingrédients dans une succession définie (le présentateur introduit la chanteuse, il a avec elle une conversation brève et spirituelle, elle fait de la publicité pour son dernier trente-trois tours puis commence l'exécution de sa chanson, etc.) En second lieu entreraient en jeu les *scénarios motifs*, schémas assez flexibles, du type la "jeune fille persécutée" où on détermine certains acteurs (le séducteur, la jeune fille), certaines séquences d'actions (séduction, capture, torture), certains décors (le château des ténèbres), etc. sans que pour autant soient imposées des contraintes précises quant à la succession des événements; c'est la raison pour laquelle on pourra avoir la persécution de Justine, la persécution de Clarisse, la persécution de Fleur-de-Marie et même des issues différentes (la mort, le salut). Suivraient en troisième lieu des *scénarios situationnels* (exemple type: le duel entre le shérif et le bandit dans le western) qui imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires. Ces scénarios varient selon les genres et impliquent parfois aussi des actions minimales. [Un exemple de ces scénarios: «la slapstick comedy» développée par le cinéma muet au début du siècle]¹³.

La définition de l'intertexte est très étendue dans la théorie d'Eco: seront intertextuels autant les codes fixes d'un genre appartenant à la fiction (le roman policier de série) que ceux d'émissions de télévision (les variétés). Dès lors, l'intertexte, chez Eco, ne se trouve pas seulement dans le cercle restreint des produits *artistiques*, mais dans celui, plus large, des produits *médiatisés*: le livre, la télévision, le théâtre et le reste. Sa conception de l'intertextualité se rapproche en cela de celle de Julia Kristeva: comme l'explique Laurent Jenny, chez Kristeva, la notion de texte est «synonyme de "système de signes", qu'il s'agisse d'oeuvres littéraires, de langages oraux, de systèmes symboliques sociaux ou inconscients¹⁴». En ce sens, la relation qui s'établit entre une oeuvre et son intertexte, dans la théorie d'Eco, est une relation d'oeuvre à code. Les relations

¹³ *Ibid.* p. 101-103.

¹⁴ JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, Vol. 7, no 27, 1976, p. 261.

d'oeuvre à oeuvre, telles que développées par les Genette, Arrivé, Jenny, notamment, sont exclues du concept de scénario¹⁵. Par exemple, la trame narrative qui traverse À la recherche du temps perdu ne sera jamais un scénario intertextuel dans la perspective d'Eco (quoique l'oeuvre de Proust soit, elle, traversée de scénarios intertextuels: le scénario de type «triangle amoureux» en étant un exemple). Pour l'auteur de Lector in fabula, les scénarios intertextuels, et communs, sont des outils pour comprendre les textes, leur fonction est essentiellement cognitive: «Nous pensons, écrit-il, que la compréhension textuelle est amplement dominée par l'application de scénarios pertinents, tout comme les hypothèses textuelles vouées à l'échec [...] dépendent de l'application de scénarios erronés et "malheureux"¹⁶».

Ces possibilités d'échec dans l'interprétation textuelle présupposent que la théorie d'Eco opère deux clivages dans la masse des lecteurs potentiels. Eco spécifie que les «scénarios "communs" proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, qu'il partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient¹⁷». Un premier clivage s'effectue donc au niveau culturel: les scénarios communs sont partagés par les membres d'une même culture. Ne pas faire partie d'une culture qui produit une oeuvre donnée risque d'entraîner des ratés dans l'interprétation de l'oeuvre. À titre d'exemple, citons un extrait des Belles soeurs de Michel Tremblay:

GABRIELLE JODOIN: Aïe, y'est quasiment sept heures! Le chapelet!
 GERMAINE LAUZON: Mon doux, ma neuvaine à sainte Thérèse! J'vas aller chercher le radio à Linda...
(Elle sort.)
 ROSE OUMET: Que c'est qu'a peut ben vouloir à sainte Thérèse, donc elle? Surtout après c'qu'a vient de gagner!
 DES-NEIGES VERRETTE: C'est peut-être ses enfants qui y donnent du mal...
[...] (Germaine Lauzon revient avec un appareil de radio.) [...] (Germaine Lauzon branche l'appareil de radio. On entend des bribes de chapelet. Toutes les femmes s'agenouillent. Après cinq ou six «Ave Maria» on entend un vacarme épouvantable provenant de l'extérieur. Toutes les femmes crient, se lèvent et sortent de la maison en courant.)
 GERMAINE LAUZON: Mon dieu, la belle-mère de ma belle-soeur Thérèse qui vient de tomber en bas du troisième étage!
[...]
 ROSE OUMET: Farme donc le radio, Germaine, chus toute énarvée!
 GERMAINE LAUZON: Ben, pis ma neuvaine?
 ROSE OUMET: Où c'est que t'es rendue?

¹⁵ GENETTE, Gérard, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982; ARRIVÉ, Michel, Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire, Paris, Klincksieck, 1972; JENNY, Laurent, *Op. cit.*

¹⁶ *Op. cit.*, p.101.

¹⁷ *Ibid.* p.104-105.

GERMAINE LAUZON: À sept.

ROSE OUIMET: Sept, c'est pas grave, Tu recommenceras demain, pis samedi prochain, ta neuvaine s'ra finie!

GERMAINE LAUZON: Oui, mais ma neuvaine, c'tait neuf semaines!¹⁸

Un spectateur (lecteur) qui ne possède pas les scénarios communs de type «chapelet», «chapelet à la radio», «chapelet en famille», «neuvaine» et ainsi de suite¹⁹, éprouvera certaines difficultés à identifier l'humour qui sous-tend cette scène.

Un second clivage s'effectue dans le groupe même des lecteurs potentiels. Certains lecteurs possèdent les compétences nécessaires pour interpréter un texte, d'autre non: les scénarios intertextuels, contrairement aux scénarios communs, font «partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous.» Cela explique pourquoi

certaines personnes sont capables de reconnaître la violation des règles de genre, d'autres de prévoir la fin d'une histoire, tandis que d'autres enfin, qui ne possèdent pas de scénarios suffisants, s'exposent à jouir ou à souffrir des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales²⁰.

Si l'on reprend l'exemple des Belles soeurs de Tremblay, on constate qu'un spectateur doit posséder une certaine culture classique, dans laquelle se trouvent des scénarios de type «choeur grec», pour interpréter le sens des ruptures de ton (entre les dialogues et les monologues) qui ponctuent la pièce.

Remarquons finalement qu'entre scénario intertextuel et scénario commun, il n'y a pas de passage possible: un scénario intertextuel ne peut pas devenir commun. En ce sens, le terme "commun" signifie «partagé par tous» et non «banal» ou «cliché». Eco écrit d'ailleurs à ce sujet qu'il n'est pas rare

que le lecteur, au lieu d'avoir recours à un scénario commun, prélève directement du répertoire de sa compétence intertextuelle le scénario correspondant, plus réduit et plus concis par rapport au premier (et donc plus facilement applicable à un univers de discours bien défini). Le scénario intertextuel «hold-up à la banque», popularisé par tant de films, concerne un plus petit nombre d'actions, d'individus et d'autres relations que le scénario commun «Comment on fait un hold-up à la banque», auquel se réfèrent les truands professionnels (et les amateurs échouent souvent

¹⁸ TREMBLAY, Michel, Les Belles-soeurs, Leméac, coll. Théâtre canadien, 1972, p.30-32.

¹⁹ Ces scénarios sont communs pour une certaine culture (québécoise et catholique, notamment) et pour une certaine génération (à mon grand désarroi, il a fallu que j'interroge ma mère pour comprendre toutes les subtilités du scénario neuvaine).

²⁰ *Op. cit.* p. 104.

justement parce qu'ils utilisent pour une action pratique un scénario intertextuel et non pas un scénario commun, solide et redondant)²¹.

Les problèmes de lecture de ce type ne sont évidemment pas pris en considération dans cette étude: tel qu'indiqué dans l'introduction de ce mémoire, la théorie du Lecteur Modèle postule, justement, un lecteur capable d'agir interprétativement comme l'auteur a agi générativement. Le Lecteur Modèle possède toutes les compétences nécessaires à l'interprétation d'un texte donné. S'il se trompe, c'est parce que l'auteur l'a voulu ainsi.

En résumé, retenons trois éléments concernant les scénarios communs et intertextuels: les scénarios sont des textes virtuels ou des histoires condensées qui font partie d'un répertoire de compétences encyclopédiques; les scénarios communs sont des règles pour l'action pratique partagées par l'ensemble des membres d'une culture donnée; les scénarios intertextuels sont des schémas rhétoriques et narratifs que les membres d'une culture ne possèdent pas tous.

Contextes préfabriqués

Ces notions d'Eco offrent une nouvelle manière d'envisager le rapport entre la banalité des *fabulae* et la complexité des performances. En effet, dans une perspective interprétative, la simplicité des *fabulae* ne servait pas seulement à mettre en valeur les jeux des performances mais aussi, et surtout, à les contextualiser. Les *fabulae* de La Dernière heure d'Harrison Fish, Instant de folie et Fiction étaient, suivant la terminologie d'Eco, dans les deux premiers exemples, des «scénarios préfabriqués», dans le troisième, un «scénario motif». Elles formaient ainsi un ensemble de règles de genre qui *encadraient* les événements scéniques²². En ce sens, elles contextualisaient à la fois les éléments scéniques et le jeu des comédiens.

Dans La Dernière heure d'Harrison Fish, le scénario préfabriqué de type «polar» sémantisait l'esthétique expressionniste de la représentation (traits du visage soulignés au crayon noir, costumes stéréotypés, utilisation de clairs-obscurs, de noir et gris et d'ombres). Les règles du polar sont claires à ce sujet: pour réussir un bon polar, il faut une bonne dose de pénombre. Il faut aussi un

²¹ *Op. cit.* p. 105.

²² Le terme anglais «frame», duquel provient la notion de scénario, prend alors ici tout son sens: un «frame», c'est un cadre, une structure qui soutient une image.

certain type de posture, de jeu. Le cinéma a d'ailleurs exploité ces règles dans leurs moindres détails. On se rappellera en ce sens la gestuelle des personnages du film Le Faucon maltais (1942) de John Huston: le détective impassible, raide, aux gestes rares et précis, lents; la plantureuse cliente qui se déplace tel un mannequin, toujours calme, langoureuse. À propos du jeu des comédiens de la pièce, Paul Lefebvre écrit que leurs gestes visaient à créer une succession «de poses codées nous renvoyant à un langage visuel stéréotypé mais d'une admirable et fascinante efficacité²³». Une photographie qui accompagne l'article de Lefebvre nous montre d'ailleurs le personnage principal, le détective, dans une pose typique du polar: le comédien est assis sur un bureau, le corps légèrement voûté, dans une attitude d'interrogation: on ne sait pas s'il interroge un autre personnage ou s'il s'interroge lui-même (afin de trouver la solution de l'intrigue), mais on est sûr qu'il interroge: le contexte du roman policier nous permet de l'affirmer.

Ces exemples montrent que la recherche esthétique dans Harrison Fish était contextualisée par la *fabula*. Celle-ci dirigeait, en quelque sorte, l'interprétation de la mise en scène. Le respect de la convention s'explique alors par la recherche d'un effet qu'on pourrait appeler «de transparence»: par rapport à la performance, la *fabula* ne s'effaçait pas, elle devenait, d'une certaine manière, *transparente*. Dès lors, la banalité des *fabulae* simples s'explique ainsi: en respectant les codes narratifs des scénarios intertextuels, les créateurs expérimentaux allégeaient de beaucoup le travail interprétatif des *fabulae*. Et puisque l'intérêt esthétique premier de ces créateurs était *d'opacifier* les éléments de la performance, une coopération interprétative allégée ouvrait la voie à des expérimentations scéniques diverses, comme si le respect des conventions, du côté de la fiction, permettait, du côté de la performance, le renouveau esthétique. Le conventionnalisme autorisait, en somme, des jeux scéniques des plus éclatés.

Dans Instant de folie, le scénario préfabriqué de type «triangle amoureux» contextualisait la performance de deux manières. D'une part, la *fabula* influençait la réception du spectacle. En effet, comme l'écrivait Diane Cotnoir dans son compte rendu du spectacle: «Rien n'est expliqué au spectateur [...]. Si les [jumeaux] nous apparaissent sympathiques et drôles à première vue, pathétiques

²³ *Loc. cit.*

lors de leur rencontre avec Juliette, c'est que nous identifions (et interprétons) leur expression à la situation²⁴». En somme, l'identification du scénario intertextuel auquel se référait la représentation dirigeait l'interprétation des divers gestes et expressions des comédiens. Cela implique que les règles du scénario préfabriqué comportaient un certain nombre d'émotions: la sympathie et le pathétique, dans la manière dont Carbone 14 appréhendait ces règles, étaient des informations enregistrées par le scénario. Autrement dit, pour les membres de Carbone 14, il n'était pas nécessaire *d'expliquer* le sens d'une scène (en ajoutant des dialogues par exemple), il suffisait plutôt de bien respecter le scénario intertextuel auquel ils se référaient et le sens devait en quelque sorte émerger de lui-même.

D'autre part, le scénario intertextuel contextualisait l'utilisation des éléments de la représentation. Par exemple, les masques, dont Diane Cotnoir précisait qu'ils avaient été achetés dans un magasin de farces et attrapes, figuraient, nous l'avons vu, des personnages politiques et des vedettes de cinéma. Sous la pression de la *fabula*, ils devenaient les visages mêmes des protagonistes du drame: Elizabeth Taylor devenait Juliette, Ronald Reagan devenait l'un des jumeaux. Les sèmes [cinéma] et [politique], reliés aux masques réels, étaient abandonnés pour faire place aux nouveaux sèmes, [amants], que véhiculait la *fabula*. Dans cet esprit, on pourrait avancer que le projet esthétique qui sous-tendait Instant de folie n'était pas seulement de raconter une histoire avec un minimum de moyens, mais, aussi, d'utiliser l'histoire banale comme outil pour resémantiser les objets.

Scénario *motif* de type «enlèvement de la belle jeune fille en vue d'obtenir une rançon»²⁵, la *fabula* de Fiction contextualisait, dans un premier temps, l'univers même qui était déployé sur scène:

le décor est à la fois contemporain, élégant et impersonnel: plantes intérieures, piscine creusée (ce qui constitue une innovation scénique, du moins sur nos scènes de théâtre), voiture spacieuse, fauteuils confortables correspondant à une certaine notion de la «détente» bourgeoise. La lumière est savante, les ombres sont soigneusement aménagées, tout

²⁴ *Op. cit.*, p. 10.

²⁵ On se rappellera qu'Eco définissait les «scénarios motifs» comme des «schémas assez flexibles, du type la "jeune fille persécutée" où on détermine certains acteurs (le séducteur, la jeune fille), certaines séquences d'actions (séduction, capture, torture), certains décors (le château des ténèbres), etc. sans que pour autant soient imposées des contraintes précises quant à la succession des événements» (*Loc. cit.*).

l'environnement scénique colle à des préoccupations fortement connotées et associées à un milieu culturel particulier²⁶.

En somme, dans la mise en scène de Fiction, c'était l'univers commun du photoroman et des films de série B qui se trouvait directement projeté sur scène. Tout fonctionnait comme si les créateurs avaient pris à la lettre les règles de composition d'un décor d'un scénario de type «enlèvement». Ces règles dictent qu'un bon enlèvement, pour qu'il soit profitable, doit victimiser un membre de la haute bourgeoisie, de sorte que l'univers déployé sur les photogrammes — du film ou du roman-photo — doit être riche, *élégant* et, la richesse étant fortement protocolaire, *impersonnel*. Autrement dit, les règles du scénario motif permettaient de sémantiser, à l'instar d'Harrison Fish, les objets réunis sur scène: l'ensemble de ces objets trouvait un sens commun dans la *fabula* du photoroman.

Dans un deuxième temps, la *fabula* contextualisait le jeu des comédiens. Alors, à l'instar de la *fabula* d'Instant de folie qui resémantissait les masques que portaient les comédiens, la *fabula* de Fiction resémantissait sans cesse les intentions scéniques des comédiens. Diane Pavlovic décrit ainsi le rapport entre le jeu des comédiens et son contexte d'énonciation:

Des voix proviennent d'un hors-scène qui est plutôt, ici, hors-champ, et en regard duquel les acteurs sont curieusement absents: les déplacements des corps sont plus importants qu'une quelconque «intérieurité» des personnages; tout est surface²⁷.

Le jeu des comédiens, dans Fiction, était neutre, c'est-à-dire sans *intérieurité*, en *surface*, *absent*. Comme on dit d'une voix sans timbre qu'elle est blanche, le jeu des comédiens était «blanc». Or, cette expressivité réduite au minimum était, justement, contextualisée par la *fabula*: celle-ci, «racontée» en quelque sorte par le «hors-champ» (qu'on qualifie, en cinéma, de *diégétique*), venait surimprimer, sur les figures blanches des comédiens, les fonctions représentatives et syntaxiques des personnages. Tout fonctionnait alors comme si les comédiens étaient des écrans: la *fabula* projetait sur eux les diverses intentions qui traversaient les personnages. Si bien que les comédiens n'avaient pas réellement à *jouer* leurs rôles²⁸ puisque ceux-ci étaient déjà parfaitement codés dans l'encyclopédie du spectateur.

²⁶ PAVLOVIC, Diane, *Op. cit.* p. 152.

²⁷ *Op. cit.* p. 151.

²⁸ On peut penser que, s'ils l'avaient fait, il en aurait résulté une surcharge expressive qui aurait poussé alors la mise en scène dans des confins burlesques.

En résumé, tous ces exemples montrent que le respect des règles qui composaient les *fabulae* simples avait une importance capitale dans l'interprétation des performances. Que ce soit pour sémantiser, resémantiser ou diriger la réception, ces *fabulae* avaient une place bien à elles dans la *sémiosis* expérimentale. Voilà donc un premier élément de réponse à la question, soulevée ci-dessus, du respect des conventions: au sein de la représentation expérimentale, les *fabulae* simples servaient *d'opérateurs*: elles faisaient fonctionner l'interprétation de l'appareil théâtral.

Cependant, un point de vue encyclopédique pourrait apporter un deuxième élément de réponse à cette problématique. En effet, la banalité de ces *fabulae* était caractéristique d'un phénomène plus large dans l'esthétique expérimentale: elle était signe de ce qu'on pourrait appeler la «construction enthymématique» du sens²⁹. Les *fabulae* mises en oeuvre dans les spectacles expérimentaux se présentaient, en règle générale, comme des enthymèmes: elles regroupaient une série de «on dit» et «on sait» qui formaient une sorte de prémisse postulée d'avance par les créateurs, prémisse qui était évidemment essentielle à l'interprétation des spectacles. On pourrait alors avancer que les *fabulae* simples respectaient autant les conventions parce qu'il était capital que la *prémisse*, que formaient ces conventions, demeure en quelque sorte *intacte* afin que l'élaboration du sens — l'interprétation de la mise en scène — soit possible. Mais les *fabulae* simples, justement, présentaient des constructions enthymématiques réduites à leur plus simple expression. Étudions les *fabulae* décousues pour mieux cerner ce travail du sens.

***Fabulae* décousues**

La trame narrative des *fabulae* décousues se résumait difficilement. Ces *fabulae* étaient fragmentées: aucune relation de cause à effet ne semblait lier

²⁹ Cette expression est tirée de l'essai *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)* de Micheline Cambron. Dans la théorie de Cambron, l'organisation enthymématique désigne le «recours à l'enthymème comme toute base d'argumentation»(p. 88). Une assertion renvoie donc, dans ce type d'argumentation, «à un consensus social sans cesse postulé mais très peu expliqué»(p.86). L'utilisation que je fais de cette notion est évidemment plus restreinte. Elle est moins argumentative que cognitive. Elle n'inclut donc pas cette fonction de l'organisation enthymématique qui consiste à rendre une assertion conforme au discours hégémonique. Elle ne vise pas non plus, comme chez Cambron, «à mettre en place un système axiologique homogène, d'où toute opposition est absente, et qui renvoie dans une extériorité, dont on sait tout juste qu'elle existe, toute opinion s'éloignant du sens commun qui prend ici figure de *doxa*.»(p.89).

entre elles les séquences dramatiques qui les composaient³⁰. Le principe de structuration qui modalisait les enchaînements de ces séquences n'était plus déterministe, comme l'est le drame traditionnel (annonce, représentation et résolution de crise), mais stochastique: effets de contraste, combinatoires, ruptures de rythme, de ton, et ainsi de suite, opposaient les séquences entre elles. Pour les critiques, il était alors aventureux de rendre compte des histoires que racontaient les spectacles basés sur ce type de narration. Ces résumés prenaient parfois des proportions énormes. À titre d'exemple, Benoît Laplante résumait la *fabula* de L'Homme rouge ainsi:

La première partie du spectacle est une suite d'images qui nous donnent un aperçu de la vie d'un livreur d'épicerie pendant la Dépression. C'est un homme jeune, presque un enfant, qui a l'air perdu et naïf dans son uniforme bleu gris qui rappelle celui des forces armées canadiennes. Le moment principal de cette première partie est le dépucelage de cet adolescent par une de ses clientes. [...] Le protagoniste de la seconde partie nous est contemporain. Il est peut-être le fils de l'homme de la première partie. On le voit d'abord chez lui, seul dans son lit, qui se laisse aller à la rêverie; puis il téléphone à plusieurs femmes qui refusent toutes de sortir avec lui... même ses amis sont toujours occupés à autre chose. Dans la séquence suivante, un jeune homme (est-ce le même que tout à l'heure ou un autre?) transformé en punk danse sur une chanson violente de Marianne Faithful puis s'ouvre les veines après avoir écrit «I hate love» sur un mur de brique. La séquence suivante se passe dans un bureau: au rythme d'une musique de Steve Reich répétitive et obsédante, l'homme répond au téléphone et devient prisonnier de cet appareil dont le fil s'enroule autour de lui comme un serpent et le rend fou. Les deux dernières images du spectacle forment un tout. La première montre la mort du père. [...] La seconde montre la naissance d'un fils³¹.

Laplante tentait là de reconstruire la *fabula* en transcrivant les séquences dans l'ordre de leur apparition et en suggérant des liaisons rhétoriques et sémantiques entre elles («première partie», «deuxième partie», «fils de l'homme de la première partie», «la mort du père», «la naissance du fils»).

Ailleurs, les résumés étaient présentés sous forme de topic³² dont les termes renvoyaient, de manière métonymique, à divers éléments du spectacle. Par exemple, Isabelle Villeneuve résumait la *fabula* du Rail en ces termes: «Dans un wagon de passagers, une chanteuse d'opéra déchue revit des moments de sa psychanalyse avec le docteur Freud, et rêve au jeune soldat qui voyage à ses

³⁰ Le terme «séquence» doit s'entendre ici selon la définition qu'en a donnée Anne Ubersfeld: «toute séquence, même courte, telle qu'avant et après elle tous les signes s'arrêtent en même temps.» (L'École du spectateur, p. 271)

³¹ LAPLANTE, Benoît, «L'Homme rouge», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 24, 1982, p.108.

³² Dans la théorie d'Umberto Eco, le terme «topic» désigne un instrument métatextuel «qui sert à orienter la direction des actualisations.» La notion de topic s'apparente à celle d'isotopie. Mais, comme le note Eco, «le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est phénomène sémantique». *Op.cit.* p.110-117.

côtés³³». Le topic ainsi formulé désignait à la fois des éléments de la performance et de la *fabula*. Par exemple, le «wagon de passager» renvoyait d'abord aux rails qui formaient une partie de la scénographie, et, ensuite, à certaines séquences qui se déroulaient dans un wagon de train. La «chanteuse d'opéra» renvoyait à un des personnages du spectacle et à la *Traviata* de Verdi, qui était une des musiques employées dans le spectacle. La «psychanalyse» renvoyait au sous-texte, c'est-à-dire à l'inconscient, sur lequel était construite la représentation. «Freud» renvoyait à ce même sous-texte, mais aussi à l'Allemagne et le «soldat» renvoyait à la guerre.

Ces deux exemples présentent bien le problème que pose l'analyse de ce type de *fabula*: il est difficile d'y cerner une fable qui permette d'englober l'ensemble des éléments narratifs de ces représentations. Or, si ces *fabulae* décousues se résumaient difficilement, en revanche, les diverses séquences qui les composaient pouvaient être réunies dans un contexte d'énonciation global. Ces contextes agissaient alors comme des scénarios qui réglementaient la sélection et l'interprétation des éléments de la représentation.

Dans le cas de *L'Homme rouge*, par exemple, le contexte d'énonciation était le journal intime. Or, ce contexte agit comme un scénario: il prescrit un programme narratif relativement précis. Soulignons dès l'abord qu'un scénario de type «journal intime» n'est pas tout à fait de même nature qu'un scénario de type «polar». Si les deux se rejoignent dans la vaste catégorie des règles de genre, les règles que chacun d'eux dicte diffèrent. En revisitant la taxinomie des scénarios intertextuels qu'a proposée Eco³⁴, on se trouve confronté à un problème de classification: un scénario de type «journal» n'est ni tout à fait une *fabula préfabriquée*, ni tout à fait un *scénario motif*, et encore moins un *scénario situationnel*. Les scénarios préfabriqués, rappelons-le, sont «des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions dans la même succession». Or, un journal intime ne se conçoit pas comme une succession prévue de fonctions. Produit du hasard, il possède un caractère improvisé qui empêche toute systématisation d'actions. Les scénarios motifs, eux, sont des «schémas assez flexibles [...] où on détermine certains acteurs [...], certaines séquences d'actions [...], certains décors [...], etc. sans que pour autant soient imposées des contraintes précises quant à la succession des événements³⁵». Pour qu'un

³³ VILLENEUVE, Isabelle, «Mettre en scène des fantasmes», *Spirale*, no 48, 1984, p.13.

³⁴ Voir plus haut à la page 11.

³⁵ *Loc. cit.*

journal intime puisse entrer dans cette catégorie, il faudrait pouvoir définir les séquences d'actions de façon assez large de sorte que le retour sur les événements de la journée, l'enregistrement de "choses vues", ou l'énonciation récurrente du sujet, c'est-à-dire les éléments que l'on retrouve généralement dans un journal intime, puissent être analysés comme des actions.

Je propose plutôt d'ajouter une catégorie au classement d'Eco. Cette catégorie devrait englober les scénarios qui découlent de règles de genre, mais où la question de l'enchaînement des actions n'aurait aucune importance. Ces scénarios incluraient autant des informations sur la (ou les) instance(s) d'énonciation que sur la structure de l'énonciation. Ils prescriraient aussi des types de fragments narratifs à insérer dans le texte. Je propose de nommer cette catégorie «arché-textuelle». Le terme provient de Laurent Jenny. Celui-ci l'a inventé pour décrire les intertextes de genres. Dans un article où il traite de l'intertextualité, Jenny montre que les liens entre Les chants de Maldoror de Ducasse et Manfred de Byron se tissent par l'entremise d'un genre codé: le poème dramatique³⁶. À ce sujet, il écrit que

Manfred s'accompagne de tout un attirail dramaturgique: liste des personnages du drame, situation du décor, indications scéniques, division en actes et scènes. Les tirades lyriques de Manfred s'intègrent dans des dialogues dramatiques³⁷.

Cette description explicite bien ce que serait un scénario arché-textuel: elle donne des informations sur les énonciateurs (les personnages, mais aussi le "je" lyrique), sur des aspects structurels de l'énonciation (décor, indications scéniques, divisions) et annonce un type de fragment narratif qui se retrouvera dans le texte (les dialogues); aucune information n'est donnée sur le genre d'actions qui s'y retrouvera ni sur l'enchaînement de quelque action que ce soit. Les scénarios arché-textuels fonctionnent en somme comme des macro-récits qui modélisent l'énonciation d'un texte. Ce sont les conclusions auxquelles en vient Jenny à propos de la relation entre les Chants et Manfred:

Ce que Ducasse emprunte au *genre* de Manfred, c'est donc un discours poétique perpétuellement tendu dans une structure dramatique, à tel point que certaines strophes des *Chants* adoptent la forme du discours dramatique [...]. Le rapport intertextuel se fait ici entre le texte de Ducasse et l'arché-texte du poème dramatique, en tant que structure narrative et

³⁶ On se rappellera, avec Laurent Jenny, la fameuse lettre que Ducasse envoya au banquier Darasse et dans laquelle il décrivait les Chants en ces termes: «C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron». Cité par Jenny, «La stratégie de la forme», Poétique, vol. 7, no 27, 1976, p. 264.

³⁷ *Ibid.*, p. 265.

sémantique susceptible d'organiser aussi bien telle strophe que l'ensemble de l'oeuvre³⁸.

Le scénario arché-textuel de type «journal intime», tel qu'on le retrouve dans L'Homme rouge, pourrait alors se décrire ainsi: le temps est celui du passé, mais un passé troué, fragmenté, et quelque peu nostalgique; les événements s'y côtoient de telle sorte qu'aucun d'eux n'arrive à organiser l'ensemble des fragments autour de lui; la structure d'ensemble est celle de la courtepointe: des tissus hétérogènes sont réunis dans un cadre unique; le procès est par définition lyrique: c'est dans le sujet énonciateur que tous les éléments prennent sens. Ce scénario arché-textuel contextualisait L'Homme rouge: Gilles Maheu en était le sujet énonciateur. À travers lui, tous les éléments de la représentation prenaient sens (le titre, d'ailleurs, est celui d'une chanson de guerre que chantait son père). Le spectacle rassemblait des citations iconographiques (Bernard Andrès écrivait à ce propos que «les postures de la souffrance renvoient par les déplacements du lit sur scène, à telles visions du «Radeau de la Méduse», du Marat assassiné³⁹»), des réflexions caractéristiques d'un journal intime (le «I hate love» cité par Laplante, par exemple), des descriptions de contextes socioculturels propres à Maheu (la grande noirceur pendant laquelle a vécu son père, mais aussi la contre-culture des années 1970: le punk et l'exploration artistique new-yorkaise).

Le scénario arché-textuel qui contextualisait Le Rail était de type «road movie». Solange Lévesque décrit, dans un article où elle traite du cinéma allemand, le thème de l'errance d'une façon qui permet de circonscrire certaines règles narratives propres au scénario «road movie». Ces règles se regroupent en trois catégories. La première catégorie touche les divers aspects du sujet énonciateur, la deuxième rassemble les particularités des traitements de l'espace et du temps et la troisième réunit certains types de fragments narratifs qui doivent se retrouver dans les «road-movies».

Lévesque appelle «errance» la situation suivante:

poussé par le besoin de fuir une situation insupportable, ou par le désir d'accomplir une mission et d'atteindre un objectif, ou encore par une pulsion profonde dont la source lui échappe, un personnage se détache de son milieu et s'éloigne; ce détachement peut s'effectuer physiquement

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ANDRES, Bernard, «Rouge sang et eau», *Voix et images*, vol. 8, no 2, 1983, p. 379.

et psychologiquement; il peut avoir lieu progressivement ou de manière subite. La durée de l'errance sera plus ou moins longue selon les facteurs qui l'ont déclenchée, et si son déroulement aboutit parfois au salut, l'errance conduit souvent le personnage à sa destruction⁴⁰.

En premier lieu, cette description met bien en valeur le sujet énonciateur du scénario arché-textuel: un «road movie» situe toujours un personnage dans un milieu qui lui est étranger. Contrairement au journal intime, ce sujet n'est pas lyrique, mais «épique»: un «road movie» se raconte à la troisième personne. De fait, c'est autour de ce personnage, et de son errance, que la trame narrative s'organise. Par exemple, le récit des Ailes du désir (1987) de Wim Wenders s'organise autour de l'errance d'un ange à travers la ville de Berlin. Easy Rider (1969), de John Fonda, raconte les tribulations de deux motards sur les routes de l'Amérique. Ce dernier exemple montre que plusieurs personnages peuvent se partager la position de l'énonciateur. Le Rail offrait d'ailleurs ces deux types de personnages errants. D'un côté, Lisa, la cantatrice, personnage tiré du livre L'Hôtel blanc de D.M. Thomas, était représentée pendant un voyage en train; de l'autre, des soldats, tirés du livre In the Belly of the Beast de J.H. Abbott, accomplissaient leurs actions quotidiennes, et errantes, sur le champ de bataille. Remarquons que ces derniers formaient un seul personnage. Aucune spécificité ne les différençait les uns des autres; ils accomplissaient, tous ensemble, les mêmes fonctions aux mêmes instants.

En deuxième lieu, la description de Lévesque met en jeu deux éléments structurels essentiels dans le «road movie»: les traitements de l'espace et du temps. L'exploration spatiale — la découverte d'un milieu étranger selon une durée plus ou moins longue — va de pair, dans les «road movies», avec l'errance du personnage. Ces deux éléments forment en quelque sorte deux récits qui s'entremêlent tout au long d'un «road movie». Pour organiser l'énonciation de ces deux récits, le scénario dicte un certain nombre de règles qui doivent se retrouver, d'une manière ou d'une autre, dans tout «road movie». Nous étudierons ici quatre de ces règles: la première concerne les déplacements; la deuxième, l'étrangeté des lieux explorés; la troisième, la fragmentation du récit et la quatrième, le traitement du temps que tout «road movie» doit adopter.

⁴⁰ LÉVESQUE, Solange, «Propositions autour d'un théâtre d'errance», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 43, 1987, p. 72.

Premièrement, et de toute évidence, un «road movie» doit mettre en scène au moins un moyen de déplacement. Par exemple, dans Les Ailes du désir, ce moyen de déplacement se retrouve, notamment, dans le don d'ubiquité des anges. Cette capacité d'être à tout endroit à tout moment offre, du coup, un excellent moyen de parcourir Berlin, d'errer dans la ville. Dans Easy Rider, ce sont deux motocyclettes qui permettent aux personnages de traverser le sud des États-Unis. Dans Le Rail, deux moyens de locomotion étaient principalement mis de l'avant: le train et la marche. Le train était représenté par des rails qui traversaient la salle et sur lesquels deux fauteuils sur roulettes symbolisaient des wagons de passagers; quantité de déplacements qu'exécutaient les comédiens — courses, déambulations, avancées sur les rails et le reste — renvoyaient tous à la marche, le plus vieux moyen de transport humain.

Deuxièmement, les lieux explorés doivent apparaître sous une lumière étrange ou exotique. Que ces lieux soient connus ou non des personnages, ils seront toujours «inquiétants»; *unheimlich* écrit Freud: ces lieux seront à la fois familiers et étrangers⁴¹. Dans Les Ailes du désir, cet aspect des lieux se traduit en grande partie par l'utilisation d'une pellicule noir et blanc. Il se traduit aussi par le type de lieux visités par les anges. Berlin y est exploré en grande partie à partir des lieux de sa sous-culture (cabaret punk et cirque de bas étage) ou de ses ruines de guerre. Dans Easy Rider, au fur et à mesure que le film progresse, que les motards rencontrent les habitants («reds necks») du sud des États Unis, les lieux explorés deviennent étranges: forêt lugubre, restaurant menaçant et cimetière psychédélique se succèdent et entraînent les personnages dans un univers peu *familier*. L'espace du Rail, dans lequel évoluaient les personnages, possédait définitivement un caractère *unheimlich*. Lorraine Camerlain décrit d'ailleurs cet espace en des termes (et avec de judicieux pointillés) qui laissent bien en évidence son étrangeté: «D'abord, la terre... Son odeur, sa présence étouffante... L'anonymat d'un lieu... Du brouillard déchiré par une voie ferrée, le rail⁴²». En effet, c'était *d'abord* l'espace scénographique qui stupéfiait dans ce spectacle⁴³. Avec raison d'ailleurs: le sol de l'Espace Libre était enseveli sous trente tonnes de terre; au centre de cette aire de jeu, sur une espèce de butte,

⁴¹ Je fais allusion ici à l'essai L'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud (L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1985, 342 p.).

⁴² CAMERLAIN, Lorraine, «Un photo-rail en trois dimensions. Une drôle d'idée, juste pour voir», Les cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 99-100.

⁴³ Les critiques de l'époque ont d'ailleurs maintes fois souligné la beauté «à couper le souffle» de la scénographie.

des rails de chemin de fer traversaient la salle de part en part. Cet espace se présentait évidemment comme un lieu de voyage, de passage, d'errance, mais il était aussi un lieu typique du «road movie»: exotique («l'anonymat d'un lieu») et *unheimlich* («Son odeur, sa présence étouffante»).

Troisièmement, l'errance et l'exploration des lieux prennent place dans une structure narrative particulière: la fragmentation du récit. Cette fragmentation n'est pas synonyme d'éclatement: la narration du «road movie» respecte toujours une progression linéaire, chronologique; elle découle plutôt d'une multiplicité d'émissions temporelles. Les diverses séquences qui composent la trame narrative d'un «road movie» sont toujours entrecoupées de sauts temporels. La narration y progresse par à-coups. Dès lors, le «road movie» se présente, dans l'ensemble, telle une mosaïque de courtes histoires. Dans Les Ailes du désir, la trame du film était entrecoupée de moments furtifs pendant lesquels les anges écoutaient les confidences des humains. Ces moments d'écoute permettaient de faire des coupures dans la narration et de créer, justement, cet effet de mosaïque. Easy Rider, «road movie» classique en soi, était structuré de courtes scènes qui s'ajoutaient les unes après les autres, comme une série de cartes postales achetées tout au long d'un voyage. Le Rail se présentait aussi de manière radicalement fragmentée. Comme le remarque Louise Vigeant :

Comment oublier ces soldats soumis à un entraînement bête qui donne cette scène incroyable où, au commandement, les uns à la suite des autres, ils se lancent tête première sur le mur? Comment oublier la sensualité de certaines rencontres ou la violence des autres? Comment oublier le chant déchirant de *la Traviata* traversant cet espace contradictoire, à la fois clos et étouffant, même s'il appelle au voyage⁴⁴.

Cette suite de «comment oublier?» traduit à merveille la fragmentation et l'enfilade de séquences qui structuraient le spectacle. Dans Le Rail, voyage en train, exercices militaires, errance dans les bois, chants de la cantatrice et ainsi de suite, se succédaient de manière à créer cet effet de mosaïque dont nous avons parlé ci-dessus; mosaïque dont les divers fragments avaient peu de liens entre eux: «Si *l'Hôtel blanc* et *In the Belly of the Beast* ont servi à l'élaboration du spectacle, écrit Vigeant, les deux récits sugg[éraient] fantômes et situations plus qu'il ne propos[aient] un déroulement linéaire⁴⁵». Cependant, cette absence de

⁴⁴ VIGEANT, Louise, «La cruauté de l'impuissance», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p.85. On notera que Louise Vigeant utilise les mêmes termes que Camerlain pour décrire la scénographie: «espace à la fois clos et étouffant, même s'il appelle au voyage». En fait, elle exprime là ce qui est le propre du scénario «road movie»: proposer une errance dans un lieu *inquiétant*.

⁴⁵ *Ibid.*

lien correspondait souvent à une élosion temporelle. Tel cet enchaînement, décrit par Ginette Michaud, qui liait une séquence dans laquelle Lisa voyageait en train (elle somnolait entre deux soldats) et la séquence suivante qui mettait en scène son rêve:

En un quart de seconde, on bascule d'un monde encore réaliste (le cliquetis des rails, la saleté et la fatigue du voyage, le velours râpé des trains italiens, la cigarette qui se consume, le livre refermé qui fait rêver, les corps privés, refermés sur leur quant-à-soi, chacun dans ses pensées intimes) dans un univers onirique, sans limites et sans lieux, où règne, tout puissant, le fantasme⁴⁶.

Quatrièmement, ces caractéristiques narratives n'auraient aucune valeur en soi si elles ne s'inséraient pas dans une temporalité typique du «road movie»: le présent continu. En effet, même si l'errance du personnage et son exploration spatiale suivent un axe d'énonciation linéaire, le traitement des événements dans un «road movie» s'élabore toujours dans un présent continu qui exclut à la fois le passé et le futur. Cela découle de l'enchaînement même des fragments narratifs: puisqu'ils ont peu de relations les uns avec les autres, chaque «instant» du «road movie» est sans conséquence, sans finalité⁴⁷. Dans *Easy Rider*, les personnages passent de balades en moto en rencontres de hasard et de séances de consommation d'alcool, ou de drogues, en balades en moto, et ce, sans qu'aucun lien ne motive ces enchaînements; dans chacune de ces séquences, ce que les personnages ont accompli avant et ce qu'ils feront après importent peu. Les séquences sont traitées indépendamment les unes des autres. Le présent règne. *Les Ailes du désir*, elles, ont ceci de particulier qu'elles se déroulent dans une temporalité qui est intemporelle: celle de l'éternité. La vie des anges, telle que présentée dans le film de Wenders, s'écoule dans un

⁴⁶ MICHAUD, Ginette et Jean-Marie Lelièvre, «Carbone 14 présente *Le rail*. Commentaires 1 et 2» *Les cahiers de théâtre Jeu*, no 37, 1985, p. 110.

⁴⁷ Il serait aisé d'ailleurs de comparer ce traitement du temps à celui mis en oeuvre dans l'*Odyssée* d'Homère (qui est, d'une certaine manière, l'ancêtre du «road movie»). On doit à Erich Auerbach une magnifique analyse du temps homérique dans son désormais classique *Mimesis*. Après avoir montré comment les événements relatés dans l'*Odyssée* s'enchaînent les uns à la suite des autres de manière à ce que chacun de ces événements soit définitivement «visible et tangible», Auerbach conclut que «dans les poèmes homériques, l'élément de tension n'est que très faible; ces poèmes ne visent pas, comme le prouve leur style, à tenir en haleine le lecteur ou l'auditeur [...]. Pour qu'une digression qui vise à augmenter la tension en retardant l'action en cours atteigne son but, il faut qu'elle ne remplisse pas tout à fait le présent, qu'elle ne détourne pas la conscience de la crise dont le lecteur ou l'auditeur attend la résolution avec une attention tendue, qu'elle ne détruise pas l'atmosphère de tension qui a été créée; crise et tension doivent se conserver, doivent demeurer perceptibles à l'arrière-plan. Mais Homère [...] ne connaît pas d'arrière-plan. Ce qu'il raconte constitue toujours le présent et remplit entièrement la scène aussi bien que la conscience. [...] l'essence même [...] du style homérique est de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée» (*Mimesis*, p. 12-14). Les «road movies» travaillent aussi le temps à la manière d'un Homère. Absence de tension et «présentification» des phénomènes font partie de leur bagage narratif.

présent éternel. Dès lors, et cet exemple est important, le présent continu possède un envers, qui est l'absence de temporalité. Les anges errent dans Berlin depuis l'origine des temps; ils reçoivent les confidences des humains depuis toujours et pour toujours. La répétition d'une même fonction, pour eux, s'inscrit dans une (in)temporalité continue qui exclut passé et futur, dans un présent continu. Or, cet effet «d'intemporalité» a régulièrement été noté à propos du Rail. L'intemporalité y était alors signe non d'éternité, mais d'onirisme: «une temporalité aussi trouble que celle du rêve» écrivait Diane Pavlovic⁴⁸; Ginette Michaud pensait de même: «intemporalité radicale qui s'attache à toute représentation du rêve⁴⁹». Certes, ces deux remarques renvoyaient à un intertexte majeur du Rail: l'inconscient. Dans la mise en scène de Carbone 14, les effets de rêve créés par le jeu des comédiens et les éclairages permettaient d'insérer l'inconscient dans le sous-texte du spectacle. C'est ainsi d'ailleurs que Diane Pavlovic caractérisait le spectacle:

travail ancré dans un non-lieu et dans une intemporalité rigoureusement assimilables à l'inconscient [...], et dont les personnages, même au sommet de leur agressivité, semblent affectés d'une langueur, d'une certaine irréalité, comme s'ils n'avaient pas à être là mais trouvaient tout naturel de s'y trouver⁵⁰.

En somme, le traitement du temps permettait d'entremêler, dans la représentation, des éléments du scénario «road movie», du rêve et de l'inconscient. L'intemporalité du rêve, comme celle de l'inconscient, venait en quelque sorte conforter le présent continu du «road movie». Mais le rêve agissait aussi à un autre niveau dans la représentation: il s'insérait de manière toute particulière dans la structure narrative du spectacle. C'est que le rêve propose, à travers ce qu'on pourrait appeler «le génie de la langue», le même programme narratif que le «road movie». En effet, l'étymologie du mot enseigne que «rêver» provient du mot «esver» qui, en gallo-romain, signifiait «vagabonder». Frédéric Eugène de Godefroy définissait, dans son Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, «rêver» en ces termes: «aller çà et là pour son plaisir, rôder, faire la débauche, faire une promenade joyeuse, vagabonder⁵¹». En somme, étymologiquement, rêver, c'est errer. Ceci

⁴⁸PAVLOVIC, Diane, «Le rail. Work in progress II», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 242

⁴⁹ *Op. cit.*

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 244.

⁵¹ Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, Paris, Vieneq, 1880-1902 (réimpression: New York, Krauss Reprint, 1961. 10 volumes.)

est intéressant dans la mesure où le vagabondage se fait sans soucis, ni du passé, ni de l'avenir; il s'inscrit donc dans un présent continu. Mais cette «promenade joyeuse» propose aussi une manière de se déplacer qui est également caractéristique du «road movie»: en effet, le vagabondage est sans finalité. Or, à propos des événements, des actions qu'accomplissaient les comédiens dans Le Rail, Ginette Michaud écrivait ceci:

Cet exercice restera, comme les autres, sans but, sans finalité. Rien ne viendra le relever ou, c'est la même chose, lui donner sens⁵².

Cette absence de finalité, rappelons-le, est le propre des événements qui se succèdent dans un «road movie»; c'est par elle d'ailleurs que le «road movie» s'inscrit dans un présent continu. On voit alors toute la complexité des liens tissés entre le scénario «road movie» et le rêve. D'une part, ce dernier, par l'ouverture qu'il offre sur l'inconscient, crée un flou temporel qui s'apparente au présent continu du «road movie». D'autre part, à travers son sens étymologique de vagabondage, il propose une errance de même type que le «road movie» et il le fait sur un mode qui exclut toute finalité.

Finalement, et ceci touchera notre troisième catégorie de règles, le scénario arché-textuel du «road movie» prescrit certains types de fragment narratif qui doivent se retrouver dans tout «road movie». Nous en énumérerons trois. Premièrement, un «road movie» devra inclure, dans sa trame, des scènes de déplacements et des scènes de repos. Ginette Michaud décrit deux séquences du Rail qui reprenaient cette règle. Ces deux séquences s'enchaînaient l'une à la suite de l'autre:

1. On voit les soldats disposés sur une ligne de départ, prêts à s'élancer et à répondre à l'appel du Chef qui leur ordonne par un geste violemment déictique d'aller s'écraser à répétition contre un mur de briques.
2. Les soldats sont au repos, couchés [...]. Le feu de camp, l'abandon des corps, les chuchotements (qui s'opposent aux cris de la séquence précédente) chargent la scène d'un érotisme léger⁵³.

Dans la première scène, les soldats se déplaçaient (violemment) dans l'espace, ils s'élançaient contre les murs, se relevaient, puis s'élançaient à nouveau. Cet exercice terminé, les soldats s'étendaient un peu partout dans l'espace, par petits groupes, autour de feux de camp, chuchotaient et jouaient

⁵² *Op. cit.* p. 108.

⁵³ *Op. cit.* p. 105.

distraitement avec des cailloux. Ces deux séquences reprenaient exactement l'alternance d'actions caractéristique du «road movie».

Deuxièmement, ces déplacements et ces repos mettront en valeur, «révéleront» en quelque sorte, l'exotisme et l'étrangeté du milieu dans lequel le personnage erre. C'était d'ailleurs ce à quoi s'affairaient, pour une grande partie de la représentation, les personnages: ils exploraient, mettaient au jour l'étrangeté du lieu. Par exemple, au début du spectacle, alors que la salle était plongée dans le noir, un soldat sortait de terre par un soupirail fortement éclairé. Le contraste entre la lumière et la noirceur, et les gestes du comédien (il scrutait, silencieux, la noirceur), laissaient croire que le soldat sortait d'un abri pour explorer les alentours (après un combat?). Une séquence ultérieure du spectacle mettait en scène un groupe de soldats qui, torches en main, errait ici et là dans l'espace. Les exercices militaires qu'effectuaient ces soldats permettaient d'ailleurs d'éclairer l'espace sous un autre jour: ici, ils se jetaient tête première contre les murs, là, ils tombaient du plafond et, là, ils rampaient péniblement sur les rails.

Troisièmement, l'errance devra se conclure, soit par un salut, soit par une destruction du personnage. Dans Le Rail, elle se concluait par un salut et une destruction: Lisa s'évadait dans *la Traviata* et les soldats mouraient, consumés par le feu.

En résumé, le scénario arché-textuel «road movie» contextualisait la mise en scène du Rail de manière à ce que les rails qui traversaient la salle et les divers déplacements des personnages dans l'espace renvoient au thème de l'errance; ces mêmes déplacements faisaient naître un récit second: celui d'une exploration spatiale; la fragmentation des récits, l'alternance de séquences de déplacements et de repos et l'absence de finalité dans chacune des séquences plongeait la représentation dans un présent continu nécessaire à la narration du «road movie». Hors du scénario arché-textuel, tous les éléments qui sous-tendaient la représentation avaient peu de sens; leurs contenus manifestes étaient actualisés par le «road movie». D'ailleurs, la réception même du spectacle était en quelque sorte actualisée par le scénario. Exprimer l'attitude du spectateur face à la mise en scène qui lui était proposée, Louise Vigeant écrit que

Ici, on est dans le vague, on vit l'attente, l'errance, la peur; le temps semble suspendu, et le spectateur fait l'expérience brutale et dense de l'impuissance⁵⁴.

«Attente» et «impuissance» sont les deux termes qui déterminent le mieux, d'un point de vue interprétatif (non métaphysique), la réception d'un «road movie». En effet, l'attente et l'impuissance sont le jeu du «road movie». Puisque les événements qui le composent sont sans finalité, que sa fin ultime, quoi qu'on en dise, a toujours un caractère imprévisible, le «road movie» crée l'attente. Attente qui découle d'une impuissance à projeter la prochaine séquence et la fin de l'histoire⁵⁵. La théorie d'Umberto Eco est claire sur le sujet: tout au long de sa coopération interprétative (de sa lecture), le lecteur établit des pronostics sur l'état ultérieur de la *fabula*. Il prévoit la prochaine action du héros et suppute la mort du vilain. Or, dans un «road movie» le récepteur peut rarement deviner la prochaine action, supputer la fin. En somme, dans cette perspective, l'attente et l'impuissance dont parle Vigeant sont interprétatives. Dans cet esprit, le récepteur du «road movie» est tout entier réceptif à chacun des événements qui lui sont présentés. Son attente impuissante lui fait inscrire sa lecture, à l'instar des événements, dans un présent continu.

La comparaison entre ce que nous venons de voir à propos des *fabulae* décousues et ce que nous avons vu à propos des *fabulae* simples amène quelques remarques. D'abord, simples ou décousues, les *fabulae* des mises en scène expérimentales cachaient toujours des scénarios intertextuels; ces scénarios avaient toujours la même fonction dans la *sémiosis* expérimentale: ils contextualisaient les éléments des performances, c'est-à-dire qu'ils étaient comme des opérateurs qui faisaient fonctionner l'interprétation des spectacles. Cependant, alors que les *fabulae* simples renvoyaient à des scénarios intertextuels ouvertement affichés par les mises en scène, les *fabulae* décousues renvoyaient à des scénarios qui se trouvaient, en quelque sorte, «hors-cadre». Ces scénarios n'étaient jamais formulés par les mises en scène: ils étaient présumés par les créateurs; ceux-ci, en somme, les postulaient connus du spectateur. Dans L'Homme rouge, comme dans Le Rail, les scénarios «journal

⁵⁴ *Op. cit.*

⁵⁵ Une bonne part de la théorie du Lecteur Modèle d'Umberto Eco est basée sur cette capacité du lecteur à inférer les états successifs de la *fabula* et, donc, à prévoir la fin.

intime» ou «road movie» étaient laissés dans l'ombre. Cet aspect des *fabulae* décousues me semble avoir été caractéristique de l'esthétique expérimentale: les créateurs élaboraient leurs spectacles à partir d'éléments intertextuels contenus dans l'encyclopédie des spectateurs sans jamais *nommer* ces éléments. C'est dans cet esprit qu'il faut penser ce que nous avons appelé plus haut «la construction enthymématique du sens»: celle-ci table sur des connaissances *présupposées*. D'ailleurs, on pourrait appliquer à la construction du sens les propositions de Jean-Pierre Ronfard touchant le public du théâtre expérimental: «Il sait à l'avance qu'il aura à faire fi de ses critères communs. Il s'attend à l'anormal. Il y prend plaisir⁵⁶». La construction enthymématique du sens s'exprime dans ce bout de phrase: *Il sait à l'avance*. Les metteurs en scène tablaient sur des connaissances qu'ils considéraient acquises par les spectateurs, partagées par eux, pour élaborer les réseaux interprétatifs de leurs spectacles.

Une question demeure cependant: ces connaissances étaient-elles réellement acquises? De toute évidence, si l'on postule un spectateur modèle capable d'interpréter la représentation de la manière dont le metteur en scène l'a générée, cette question n'a aucun sens. En revanche, elle a le mérite de mettre au jour un paradoxe. Si, comme l'exprime Ronfard, le spectateur doit «faire fi de ses critères communs» pour apprécier une représentation expérimentale, cela implique que les créateurs attendent de lui qu'il ait recours à sa culture, c'est-à-dire à des critères intertextuels, pour interpréter la dite représentation. C'est là que réside tout le paradoxe de la construction du sens dans la mise en scène expérimentale: la construction enthymématique *présuppose* un certain nombre de connaissances, *partagées par tous*, pour donner sens au spectacle — il fallait, par exemple, posséder le scénario arché-textuel «road movie» pour interpréter Le Rail —, mais, simultanément, ces connaissances sont, pour ainsi dire, *spécialisées*⁵⁷. Dès lors, les chances de posséder ces connaissances, et, par voie de conséquence, de compléter l'interprétation d'un spectacle, sont restreintes. Autrement dit, pour constituer le sens de ses spectacles, le théâtre expérimental utilisait un procédé (l'enthymème) qui exige un savoir partagé par

⁵⁶ RONFARD, Jean-Pierre, «Vous dites expérimental?», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no 52, 1989, p.48.

⁵⁷ Ce paradoxe prend source, on l'aura remarqué, dans les définitions mêmes des scénarios communs et intertextuels. Les scénarios communs sont des règles d'actions pratiques partagées par tous, alors que les scénarios intertextuels sont des règles de compositions dramatiques que tous ne partagent pas. Exprimé ainsi, le paradoxe du théâtre expérimental montre que les créateurs semblaient traiter les règles intertextuelles comme si elles étaient des règles *pratiques*.

tous les membres d'une culture, cependant que le non-dit de cet enthymème se référait à un savoir *de pointe*, c'est-à-dire un savoir que tous les membres d'une culture *ne possèdent pas*.

Dans un autre ordre d'idée, ce paradoxe nous permet de formuler certaines hypothèses sur la manière dont les créateurs expérimentaux appréhendaient l'encyclopédie du spectateur. Pour eux, l'encyclopédie du spectateur apparaissait tel un réservoir d'intertextes (de savoirs spécialisés) partagés par l'ensemble des membres d'une culture. Les créateurs posaient ces intertextes dès l'abord de la conception d'une mise en scène, puis enclenchaient le processus de création à partir de ces postulats. Cette manière de concevoir l'encyclopédie du spectateur leur offrait alors une liberté de jeu sur la manipulation des éléments du spectacle. Tout se passait comme si les créateurs déduisaient que, puisque le sens est enregistré par l'encyclopédie, les éléments spectaculaires peuvent être manipulés sans que, en bout de course, l'interprétation cause problème.

Cette conception de l'encyclopédie des spectateurs a d'ailleurs trouvé ses meilleures réalisations dans l'adaptation d'oeuvres littéraires.

***Fabulae* adaptées**

La construction enthymématique du sens, c'est-à-dire cette façon de poser des connaissances nécessaires à l'interprétation d'une mise en scène, a aussi été employée par les créateurs expérimentaux pour élaborer leurs adaptations d'oeuvres littéraires. Rappelons d'abord que les adaptations d'oeuvres littéraires pour la scène ont fait boule de neige au début des années 80. Ces adaptations avaient ceci de particulier que les textes adaptés étaient peu ou pas cités dans les mises en scène. André-G. Bourassa le remarque d'ailleurs lorsqu'il écrit que

depuis *India Song* de Duras écrit pour *voix-off* et monté admirablement par l'Eskabel, il y a eu ces productions théâtrales de pièces dont [...] le texte n'a été rendu que par fragments ou même pas du tout. Ce fut le cas pour *la Mort à Venise* de Mann, présentée par le même Eskabel; ce fut le cas pour *la Dame aux camélias* de Dumas fils, *la communion solennelle* d'Arrabal ou *les jumelles* de Copi présentées par Opéra-fête; ce fut le cas pour *l'Hôtel blanc* de Thomas, lié à *In the Belly of the Beast* d'Abbot, présentés par Carbone 14⁵⁸;

⁵⁸ BOURASSA, André G, «Scène québécoise: permutation de formes et de fragments en danse et théâtre», *Études littéraires*, vol. 18, no 3, p. 74.

et la liste pourrait s'allonger encore: *la Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, présentée par Opéra-fête; *Marat-Sade* de Weiss, par Carbone 14; *la Belle Bête* de Blais et *le Moine* de Lewis, par l'Eskabel; *la Voix humaine* de Cocteau, *Andromaque* de Racine, *Agatha* de Duras, par le théâtre Acte 3; *Richard III* de Shakespeare, par Zoopsie; *l'Orestie* d'Eschyle et *le Cyclope* d'Euripide, par le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE), et ainsi de suite. Or, comme le note Bourassa, si ces textes n'ont été rendus «que par fragments ou même pas du tout», c'est qu'ils étaient considérés, par les créateurs, de la même manière que les scénarios intertextuels qui structuraient les *fabulae* simples ou décousues. Ces *fabulae* adaptées mettaient en jeu des textes-sources qui, sans jamais être clairement *racontés* par les mises en scène, n'en conservaient pas moins leur pouvoir d'opérateur: ce sont eux qui faisaient fonctionner la structure sémantique du spectacle. Analysons deux exemples, Usage des corps dans la Dame aux camélias d'Opéra-fête et 13 tableaux du NTE.

Mis en scène par Pierre-A. Larocque, Usage des corps dans la Dame aux camélias se présentait comme une série «d'îlots dramatiques» répartis ici et là dans un espace ouvert (une galerie d'art). Les spectateurs se promenaient d'un îlot à l'autre pour «assister» aux divers moments dramatiques qu'offrait chacun des îlots. Ces moments dramatiques étaient parfois présentés en alternance, parfois en simultanéité. Dans un article sur Usage des corps, Christiane Gerson décrit un de ces îlots dramatiques d'une manière qui montre comment le texte de Dumas contextualisait la représentation. Cette description va comme suit:

Un tulle blanc et vapoureux enveloppe l'espace qui entoure la table mortuaire dont il est possible de s'approcher grâce à une marche comme s'il s'agissait d'un autel voué au sacrifice humain. Notre regard est alors attiré par un pied nu posé sur un tissu de satin blanc telle une offrande. Le linceul laisse deviner les formes d'un corps humain, la sensualité de satin répond à celle de la nudité et la blancheur des objets rappelle l'hôpital ou la mort⁵⁹.

J'ai mis en italique, dans cet extrait, les propositions qui me semblaient rapporter le plus objectivement ce qui se passait dans le spectacle. Ce que «racontait» l'îlot pourrait alors s'exprimer ainsi: *Un mannequin était déposé sur une table. Ce mannequin était, à l'exception du pied, recouvert d'un tissu de satin blanc.* Décrite ainsi, on voit mal comment la scène symbolise «un autel voué au sacrifice humain», comment un pied symbolise une offrande et comment le tout est sensuel. C'est que cette installation prenait sens dans une scène du roman:

⁵⁹ GERSON, Christiane, «Des images qui font corps: une synergie» L'Annuaire théâtral, no 11, 1992, p. 164. C'est moi qui souligne.

celle de l'exhumation du corps de Marguerite Gautier. Relisons un extrait de cette scène:

«O mon Dieu! Mon Dieu!» murmura Armand, et il pâlit encore.
Les fossoyeurs eux-mêmes reculèrent.
Un grand linceul blanc couvrait le cadavre dont il dessinait quelques sinuosités. Ce linceul était presque complètement mangé à un des bouts, et laissait passer un pied de la morte⁶⁰.

Cet extrait met en valeur le travail de contextualisation auquel prenait part le roman de Dumas fils. L'îlot créé par Pierre-A. Larocque semblait directement issu des pages du roman: le pied nu en témoigne. D'ailleurs, l'interprétation de Gerson n'est pas exempte de la contextualisation romanesque. Les termes qu'elle emploie pour donner sens à l'installation semblent, ou directement tirés du roman: c'est le cas lorsqu'elle mentionne le linceul qui «laisse deviner les formes d'un corps humain», alors que le roman parlait d'un «grand linceul blanc [qui] couvrait le cadavre dont il dessinait quelques sinuosités»; ou tirés du réseau sémantique du roman: autel (religion), sacrifice humain, offrande, sensualité, hôpital (maladie) et mort, sont des termes inscrits dans la thématique de la Dame aux camélias.

Dans un compte rendu critique de 13 tableaux, Paul Lefebvre décrit une des séquences du spectacle en ces termes:

On apporte sur une scène une petite table sur laquelle on vient étendre une nappe blanche. Au pied de la table, on place une paire de bottes de chasse munies de chaussettes de laine qu'on roule minutieusement sur le rebord. Sur la table, l'un vient déposer un fusil, l'autre, un lièvre mort, l'autre, un pain. Enfin, l'un apporte une bouteille de vin et un verre à pied, débouche la bouteille, remplit le verre et les met sur la table. Sur scène, s'offre à la vue une admirable nature morte. Brusquement, le verre se renverse; le vin dégoutte, fait une grande tache. Coup de gong⁶¹.

Cette séquence ne cherchait pas uniquement à créer une «admirable nature morte». En effet, 13 tableaux, création collective du Nouveau Théâtre Expérimental, proposait un spectacle qui reproduisait certains moments clés de l'Orestie d'Eschyle. L'élaboration des divers tableaux se faisait par accumulation de références à la trilogie grecque. Par exemple, le tableau cité ci-dessus renvoyait métaphoriquement au retour d'Agamemnon après la guerre de Troie.

⁶⁰ DUMAS fils, Alexandre, La Dame aux camélias, Union Européenne, Éditions Phidal, coll. Classiques français, 1994, p. 56.

⁶¹ LEFEBVRE, Paul, «Treize tableaux», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 17, 1980, p. 108.

Ici, la guerre est symbolisée par la chasse. D'ailleurs, plusieurs éléments de la description de Lefebvre renvoient à *l'Orestie*: le lièvre renvoie à la hase dont la mort, dans le fameux présage, annonça les maux des Atrides; les bottes de chasse renvoient aux sandales qu'Agamemnon enlève avant de fouler les tissus pourpres qu'on a étendus pour son retour; le vin renvoie au discours d'accueil de Clytemnestre dans lequel elle compare le retour de son mari au retour de l'été:

Clytemnestre — [...] Tant qu'il y a racine, le feuillage toujours revient sur la terre étendre son ombre protectrice de la canicule: de même, ton retour au foyer domestique, pour nous, c'est vraiment, en hiver, un retour de l'été; et, dans les jours où Zeus nous fait le vin avec la grappe acide, si la fraîcheur soudain règne dans la maison, c'est que le maître, l'homme achevé, est dans ses murs...⁶²

Dans cet extrait, Clytemnestre file une métaphore qui lui permet de comparer son mari au vin. Or, c'est justement à partir de cette comparaison que les membres du NTE en arrivent à symboliser la mort d'Agamemnon: le verre de vin est renversé, dégoutte et fait une tache... rouge.

En somme, à l'instar d'Usage des corps dans la Dame aux camélias, 13 tableaux construisait sa représentation à partir d'un texte-source, et le faisait sans citer, d'une quelconque manière, ses références. Paul Lefebvre mentionne à ce sujet que

Derrière ces *Treize tableaux* se dissimulait *l'Orestie*. Ni les scènes jouées, ni le programme où chaque tableau était présenté par un titre et une citation (citations diversifiées: Cohn-Bendit y côtoyait Anne Hébert et Nietzsche) ne donnaient explicitement ce fil conducteur⁶³.

Cependant, les textes-sources étaient capitaux. Ils servaient de cadres qui donnaient sens à ces représentations. Cette contradiction nous replonge en plein dans le paradoxe relevé ci-dessus: ces mises en scène, d'une part, structuraient le sens à partir de fragments de textes littéraires qu'ils omettaient de citer, et, d'autre part, utilisaient ces textes «en spécialiste», c'est-à-dire d'une manière qui demandait d'avoir fait une analyse relativement fouillée de ces textes. Pour résoudre cette contradiction, les créateurs devaient considérer ces textes comme profondément enregistrés par l'encyclopédie du spectateur. À ce sujet, Pierre-A. Larocque notait dans ses cahiers de mises en scène qu'il voulait

⁶² ESCHYLE, *l'Orestie*, Paris, Éditions «Les Belles Lettres», Livre de poche, coll. Classique, 1962, p. 271.

⁶³ *Op. cit.* p. 110.

Ne montrer que quelques scènes disparates de cette histoire d'un autre âge [...]. Ces scènes ne sont que des résidus en nous, des objets hors d'usage⁶⁴.

Le metteur en scène d'Usage de corps exprimait là ce qui fonde la construction enthymématique du sens: puisque les scènes dont il voulait traiter étaient des «résidus en nous», c'est-à-dire des références littéraires enregistrées par l'encyclopédie qu'il partageait avec les membres de sa culture, Larocque n'avait pas à les expliciter dans sa mise en scène. Elles formaient des prémisses que tous partageaient et comprenaient.

En somme, les spectacles qui mettaient en jeu des *fabulae* adaptées ne différaient pas de ceux qui présentaient des *fabulae* décousues. Les performances scéniques qu'ils mettaient en scène étaient contextualisées par des textes qui demeuraient «hors cadre». La comparaison entre ces deux *fabulae* amène une autre remarque: si, dans les deux cas, les textes-opérateurs (scénarios intertextuels et intertextes littéraires) restaient dans le non-dit, c'est qu'ils s'inscrivaient dans un procédé sémiotique plus large: l'intertextualité. La construction enthymématique montre alors comment les créateurs expérimentaux concevaient la pratique de l'intertextualité: non pas seulement pour inscrire leurs créations dans l'immense réseau textuel de la Culture, mais pour faire participer ce réseau, concrètement, à la construction du sens. Tout le jeu de l'intertextualité était alors basé sur le dit et le non-dit: un premier texte renvoyait à un second texte, qu'il ne nommait pas, et qui était capital pour lui donner pleinement sens. L'intertextualité était alors un principe de composition. Dans cet esprit, toutes les citations artistiques qui ont inondé les productions expérimentales participaient, de même manière, à la construction du sens. Elles devenaient alors de véritables contextes d'énonciation imaginaires. L'étude de ces citations permettra d'apporter d'autres exemples de construction intertextuelle du sens. Elle permettra aussi d'ébaucher une formulation du rapport fiction/réel qui sous-tendait les mises en scène expérimentales

⁶⁴ Fonds Pierre-André Larocque, Archives de l'Université du Québec à Montréal. C'est moi qui souligne.

CHAPITRE 2

Les conditions d'énonciation imaginaires

Réfléchissant sur l'esthétique du théâtre expérimental, Hervé Guay écrivait que «Souvent les effets de surprise de cette théâtralité émanent d'un brassage extrêmement varié de références artistiques¹». L'auteur résumait là une caractéristique de la référentialisation dans la création expérimentale: les créateurs expérimentaux aimaient charger leurs mises en scène d'une *profusion* de références, dont plusieurs étaient artistiques, c'est-à-dire intertextuelles au sens de Kristeva (elles renvoyaient à des codes). En effet, tous les spectacles expérimentaux montés à l'époque citaient, souvent ostensiblement, plusieurs intertextes artistiques. Si, d'un côté, ces citations permettaient de poétiser les représentations, en créant autour d'elles un réseau polysémique, d'un autre côté, ces mêmes citations permettaient de concrétiser un objectif esthétique cher au théâtre expérimental: celui de suggérer le sens du spectacle plutôt que de le donner. À ce sujet, ce que Louise Vigeant conclut à propos de l'esthétique du mime peut être appliqué à l'ensemble du théâtre expérimental:

¹ GUAY, Hervé, «À propos de l'avant-garde nord-américaine», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1989, p. 83.

Les images alors créées par le corps dans l'espace — épurées, suggestives, poétiques — s'adressent à la perception sensorielle du spectateur; elles lui laissent deviner des états émotifs, elles lui suggèrent des sensations plutôt qu'elles ne sollicitent son raisonnement intellectuel².

Il s'agissait en somme de solliciter la participation du spectateur dans la construction du sens: suggérer juste assez pour que le spectateur *trouve* la référence et, à partir d'elle, interprète les images scéniques. La construction enthymématique du sens avait manifestement un rôle de premier plan à jouer dans cette suggestion du sens — dans cette poétisation des images scéniques. Elle offrait aux créateurs une possibilité de diriger subrepticement l'interprétation de leur mise en scène. Dans ce jeu de devinettes, les citations artistiques servaient, à l'instar des *fabulae*, à contextualiser les images créées sur scène. Identifions d'abord les différents types d'intertextes qui pullulaient dans les spectacles expérimentaux, nous analyserons ensuite la manière dont chacun de ces intertextes donnait sens aux diverses images scéniques.

Quatre catégories d'intertexte

Ces différents intertextes peuvent être regroupés en quatre catégories: d'abord, les intertextes «iconographiques», c'est-à-dire ceux qui renvoient autant à des oeuvres artistiques précises qu'à des styles provenant d'un ensemble d'oeuvres iconographiques; ensuite, les intertextes cinématographiques, qui renvoient à des techniques mais aussi à des scénarios intertextuels développés par le cinéma; puis, les intertextes musicaux, formés d'extraits d'oeuvres musicales de toutes sortes; finalement, les intertextes «disciplinaires», qui recourent les divers aspects de l'interdisciplinarité pratiquée par le théâtre expérimental.

L'Homme rouge de Carbone 14 citait plusieurs intertextes iconographiques. En manipulant de diverses manières un vieux lit d'hôpital, Gilles Maheu arrivait à créer, dans ce spectacle, une série d'images suffisamment «lisibles» pour être associées à des oeuvres connues: le Radeau de la Méduse de Géricault, le Marat assassiné de David et le Mythe de Sisyphe de Camus³.

² VIGEANT, Louise, La lecture du spectacle théâtral, Montréal, Mondia, coll. «Synthèse», 1989, p. 142.

³ Évidemment, le mythe de Sisyphe n'est pas un intertexte iconographique au même titre que les autres oeuvres. Cependant, l'image déployée dans la métaphore de Camus, c'est-à-dire Sisyphe poussant un rocher

D'autres spectacles présentaient plutôt une intertextualité *stylistique*: la relation intertextuelle s'établissait alors avec l'hypercodage stylistique propre à une discipline artistique. La citation artistique revêtait en somme un «à la manière de» qui contaminait la direction artistique du spectacle. Par exemple, dans les spectacles de Tess Imaginaire (La dernière heure d'Harrison Fish, Une histoire encore possible et Le voyage dans le compartiment), l'esthétique des mises en scène renvoyait au style hypercodé de la bande dessinée. En ce sens, comme Paul Lefebvre le notait: «Les gens de justice dans Une histoire encore possible, avec leurs postures exagérées, leurs maquillages caricaturaux (utilisant moult latex) et leurs démarches de marionnettes [évoquaient un univers] proche du graphisme des bandes dessinées⁴».

L'intertextualité cinématographique ponctuait régulièrement les mises en scène expérimentales. Elle se trouvait d'abord dans les diverses références à des procédés narratifs développés par le cinéma: ralentis, accélérés et arrêts sur l'image. L'Eskabel, Opéra-fête, Carbone 14, Agent Orange: pratiquement toutes les troupes ont, à cette époque, reproduit ces procédés narratifs. Autre exemple de ce type de citation: Agent Orange, dans Fiction, citait la technique cinématographique, régulièrement utilisée par Hitchcock, de l'arrière-plan visuel: pendant que l'héroïne du spectacle se prélassait sur un yacht (un ventilateur avait été déposé sur le devant du bateau, qui était véritable par ailleurs), un film représentant le sillage d'un bateau était projeté derrière elle... L'intertextualité cinématographique apparaissait aussi dans les manières d'éclairer les scènes: par exemple, à propos du Rail, Gilles Maheu dira qu'il aura «cherché une lumière plus cinématographique que théâtrale⁵». La qualité de cette recherche a d'ailleurs été soulignée avec emphase par les critiques de l'époque. Finalement, l'intertextualité cinématographique se retrouvait dans l'utilisation de scénarios situationnels, empruntés au cinéma, pour structurer certaines séquences narratives⁶. De nouveau, dans Le rail, les séquences d'exercices militaires, ou

jusqu'au sommet d'une montagne et, arrivé là, l'échappant, puis recommençant son geste, cette image-récit, donc, est suffisamment forte pour être enregistrée dans l'encyclopédie comme un intertexte iconographique autant que littéraire.

⁴ LEFEBVRE, Paul, «Les nouveau-nés», *op. cit.* p. 194.

⁵ Cité par Ginette Michaud dans «De psychanalyse et de théâtre. Trois histoire de cas», Les cahiers de théâtre Jeu, no 33, 1984, p. 97.

⁶ On se rappellera ce que dit Eco (chapitre 1, page 5): un duel entre le shérif et le bandit, dans un western, est un exemple de ce type de scénario.

de repos autour d'un feu, ou de viol, renvoyaient à des scénarios situationnels véhiculés par les films de guerre.

Les environnements sonores des spectacles expérimentaux étaient en majeure partie composés d'intertextes musicaux. Rarement les créateurs de cette époque ont fait appel à des compositeurs pour élaborer les environnements sonores dont ils avaient besoin. Ils préféraient utiliser des musiques déjà écrites. Par exemple, dans Pain blanc, trois intertextes musicaux tapissaient la représentation: La Passion selon saint Jean de Jean-Sébastien Bach dans le premier tableau, une «musique de kermesse⁷» dans le deuxième tableau et Musique mécanique de Carla Bley dans le troisième tableau. Une autre troupe, Opéra-fête, présentait des spectacles qui entremêlaient des musiques provenant de tous les horizons musicaux: du tango à la musique sérielle, en passant par des ritournelles populaires des années 1950, Ima Sumac et Tchaïkovski.

Contextualisation intertextuelle

Tous ces intertextes servaient, en quelque sorte, de contextes dramatiques. Ils permettaient de donner sens aux images déployées dans les mises en scène. Pour expliciter cela, il faut concevoir l'art à la manière d'un Jan Mukarovsky. Ce dernier dans un article intitulé «L'Art comme fait sémiologique», publié en 1936, explique que l'oeuvre artistique, qu'il appelle «l'oeuvre-chose», fonctionne

comme symbole extérieur (le signifiant, d'après la terminologie de Saussure) auquel, dans la conscience collective, correspond une signification (appelée parfois «objet esthétique») donnée par ce qu'ont en commun les états de conscience subjectifs provoqués par l'oeuvre-chose chez les membres d'une certaine collectivité⁸.

Autrement dit, selon Mukarovsky, toute oeuvre d'art possède une signification (un objet esthétique) enregistrée par l'encyclopédie d'une culture (la conscience collective). De sorte que, dans la réception du sujet-percevant, l'oeuvre d'art agit comme un symbole qui renvoie à l'objet esthétique inscrit dans son encyclopédie. Alors les mises en scène expérimentales, en appelant des intertextes dans la structure d'énonciation, appelaient aussi, du coup, les significations accolées à ces intertextes.

⁷ Les termes sont de Gilbert David, dans son article «Sur un théâtre traumatique. *Pain blanc ou l'esthétique de la laideur*/Carbone 14», *Les cahiers de théâtre Jeu*, no 28, 1983, p. 89-110.

⁸ MUKAROVSKY, Jan, «Littérature et sémiologie», *Poétique*, no 3, 1970, p. 388.

Ouvrons une parenthèse sur la danse moderne (du moins celle qui apparaît avec des chorégraphes telles Pina Bausch, Meredith Monk et Maguy Marin) pour comprendre comment les oeuvres artistiques servaient de contextes dramatiques dans les spectacles expérimentaux. Paul Lefebvre affirmait, dans le film Un miroir sur la scène⁹, qu'il est difficile de «penser l'évolution du théâtre expérimental sans référence à la danse moderne». Or, c'est mon hypothèse, une des manières de penser ce lien entre les deux arts se trouve dans une approche contextualisante de l'intertextualité. Pour vérifier cela, rappelons brièvement qu'un des enjeux esthétiques de la danse moderne (ou postmoderne) a été de réintroduire le récit dans les chorégraphies. Ce faisant, la danse moderne devenait danse-théâtre et s'insérait de nouveau, comme l'écrit Michèle Febvre, «dans la production du sens comme [si elle était] happée par la tentation diégétique et mimétique¹⁰». Or, à y regarder de plus près, une large part de cette réintroduction du récit dans la danse s'est faite justement par des intertextes. Cela pouvait se concrétiser de plusieurs manières dans les spectacles. Par exemple, à propos d'une scène du spectacle Hymen de Maguy Marin, Michèle Febvre écrit que

Chez Maguy Marin, la théâtralisation du récit s'organise sur un monde presque uniquement pictural. Dans *Hymen*, par exemple, la chorégraphie combine souvent en une seule figure des univers de références hétéroclites; dans la séquence des Ménines, les danseurs masculins et féminins sont vêtus «par devant» de robes à vertugadins laissant voir, «par derrière», les fesses à l'air, les langues sont rougies et s'agitent, la gestuelle est un rien porno: les signes se télescopent entre Diego Vélasquez, Jérôme Bosch et Playboy¹¹.

Dans cette séquence, les tableaux de Vélasquez et de Bosch, ainsi que les images stéréotypées de la revue Playboy, étaient des *objets esthétiques* (suivant Mukarovsky), inscrits dans l'encyclopédie du spectateur, qui contextualisaient les gestes et les costumes des danseurs et des danseuses. Le spectateur, parce qu'il possédait, enregistrées dans son encyclopédie, les significations culturelles des diverses images citées dans le spectacle, pouvait donner sens à ce qui était montré. Il pouvait comprendre, notamment, que les danseurs représentaient des menines (ce qui, sans la référence à Vélasquez, est impossible à conclure), de sorte qu'il pouvait inférer que les mouvements des

⁹ COULBOIS, Jean-claude, Un miroir sur la scène, vidéo, couleurs, 108 min., 1997.

¹⁰ FEBVRE, Michèle, «Les paradoxes de la danse-théâtre», La danse au défi, Montréal, les éditions Parachute, 1987, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

danseurs s'apparentaient à des jeux innocents d'enfants... Il pouvait ensuite comparer ce sens avec les significations véhiculées par les références aux oeuvres de Bosch et aux revues Playboy, ce qui lui permettait de découvrir un oxymore: la confrontation entre l'innocence enfantine et la pornographie.

La construction du sens à l'aide des intertextes que nous avons énumérés ci-dessus procédait de la même manière. Dans notre encyclopédie occidentale, par exemple, les intertextes iconographiques de l'Homme rouge — Le Radeau de la Méduse, Marat assassiné et Le Mythe de Sisyphe — renvoient à des significations diverses, mais dont au moins une leur est commune: l'impression que le monde, que la vie, que l'effort est «douloureux et vain¹²», c'est-à-dire absurde. La conclusion d'un article de Benoît Laplante sur l'Homme rouge montre justement comment cette signification, contenue dans les intertextes, contaminait l'interprétation de la pièce. En effet, Laplante conclut son article en écrivant que

C'est dans cette direction qu'il faut chercher le sens de ce spectacle. [...] Pour survivre, l'individu devrait établir un rapport paradoxal entre la lucidité et le désir jusqu'à pouvoir se dire qu'il a mal, que tout va mal et qu'il n'y a aucune raison pour que ça aille mieux, mais qu'il va continuer à marcher quand même¹³.

N'est-ce pas là une des significations, enregistrée par l'encyclopédie, des trois oeuvres citées? Chacune des trois oeuvres exprime, à sa manière, cette finalité de la vie; pour les naufragés, Marat et ou Sisyphe, même si «tout va mal et qu'il n'y a aucune raison que ça aille mieux (!)», il faut «continuer à marcher»... Si bien que, lorsque Maheu tire péniblement un lit sur scène, son geste ne signifie pas que la vie est absurde: ce sont les diverses oeuvres citées qui permettent au spectateur d'inférer une telle chose à propos du jeu¹⁴.

Le rail offre un exemple particulièrement intéressant de la façon dont les scénarios situationnels pouvaient contextualiser les spectacles. On a vu ci-

¹² ANDRES, Bernard, «Rouge sang et eau», Voix et images, vol. 8, no 2, p. 380.

¹³ *Op. cit.* p 109.

¹⁴ Cette façon d'utiliser l'intertextualité comme contexte d'énonciation amène un commentaire sur l'esthétique expérimentale: alors que, dans la danse moderne, ce type de contextualisation sert à réintroduire le récit dans les chorégraphies, dans le théâtre expérimental, il sert à occulter la *narration*. En effet, un des enjeux esthétiques du théâtre moderne (ou postmoderne) était d'élaborer une mise en scène sans *texte* : *dire sans narrer* : *suggérer*... Or, en ayant recours à des références artistiques pour contextualiser des fragments de leurs représentations, les metteurs en scène pouvaient justement créer ces effets de suggestion qui leur étaient chers sans convoquer de récit.

dessus que cette mise en scène empruntait des scénarios intertextuels au cinéma de guerre pour structurer certaines séquences narratives. Les scénarios situationnels de type «exercices militaires» ou «repos autour d'un feu» en étaient des exemples. Ces scénarios aidaient à construire le sens de deux manières. D'abord, le scénario «exercices militaires» était nécessaire pour comprendre l'ironie qui sous-tendait cette scène, que nous avons décrite dans le premier chapitre, dans laquelle les comédiens se lançaient tête première sur les murs. Le scénario situationnel enregistré par le cinéma de guerre prescrit, notamment, que le chef du peloton, qui dirige les exercices, doit posséder une autorité agressive et que les exercices doivent être rudes, répétitifs. De sorte que ce scénario possède aussi, enregistré dans l'encyclopédie, une signification propre, et qui pourrait être exprimée ainsi: ces exercices sont empreints de sadisme. C'est ce sadisme qui venait en quelque sorte s'accoler à la scène du Rail, sadisme que la mise en scène poussait jusqu'à son point de rupture en le rendant complètement grotesque.

Les scénarios situationnels aidaient à construire le sens d'une autre manière. Par exemple, à propos de l'esthétique de ce spectacle, Diane Pavlovic soulevait une question fort pertinente: «Pourquoi dit-on du Rail [...] que n'importe laquelle de [ses] séquences semble tirée d'un film allemand¹⁵? Les divers scénarios, tirés de films de guerre, et cités par la mise en scène, fournissent sûrement un élément de réponse à cette question. Pour comprendre cela, il est nécessaire de revoir, brièvement, l'histoire de ce genre cinématographique. Pour le spectateur occidental, il existe, en réduisant beaucoup évidemment, deux catégories de film de guerre: dans l'une, le film se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, dans l'autre, pendant la guerre du Vietnam. Or, pour chacune de ces catégories, le genre cinématographique du film de guerre a systématisé certains aspects des images qui composent l'arrière-plan narratif. Par exemple, ces «guerres cinématographiques» ont mis en scène des ennemis différents: les Allemands dans l'un, les Vietnamiens dans l'autre. Elles ont aussi déployé des «scénographies» différentes. Dans les images cinématographiques de la Deuxième Guerre mondiale, les batailles se déroulent, soit dans des milieux urbains, soit dans des espaces où une ville ou un village n'est pas loin: la deuxième grande guerre, selon les images que le cinéma nous en donne, était une guerre en grande partie urbaine. De plus, pour les raisons que l'on sait, les

¹⁵ PAVLOVIC, Diane, «Cartographie: l'Allemagne québécoise», Les Cahiers de Théâtre Jeu, no 43, 1987, p. 80.

films de la Deuxième Guerre fournissent une longue série d'images qui mettent en scène des trains. La guerre du Vietnam a généré des images cinématographiques différentes. Les batailles mises en scène par ces films se déroulent essentiellement dans la jungle et le principal moyen de locomotion représenté dans ces films est l'hélicoptère.

Or, dans Le rail, la scénographie renvoyait aux films sur la Deuxième Guerre: sable, chemin de fer et murs de briques de l'Espace Libre (sur lesquels s'élançaient les comédiens, mais, aussi, contre lesquels les spectateurs étaient adossés) citaient ces espaces typiquement européens diffusés par le cinéma. Une part de l'environnement scénographique construisait donc une «Allemagne québécoise» à travers les diverses citations des films de guerre. Les exercices militaires, par exemple, actualisaient les images prescrites par les scénarios situationnels des films de guerre et, en retour, ces images venaient accoler leurs significations aux gestes, mais aussi à l'environnement scénique. Une de ces significations était d'associer cette guerre à l'Allemagne. En somme, les citations de scénarios situationnels cinématographiques permettaient de situer la représentation en Allemagne.

Les intertextes musicaux offrent une contextualisation légèrement différente des autres intertextes. Les significations d'oeuvres musicales, enregistrées par l'encyclopédie, sont en grande partie des significations qui touchent leur réception. Tel type de musique sera considéré sacré, tel autre profane; certaines musiques sont «grandes», d'autres «populaires»; certaines musiques calment, d'autres excitent: toutes ces significations décrivent comment la culture *reçoit*, qualifie les musiques. Hors de ces qualités, la musique possède peu de signification; elle ne raconte rien, ne représente rien et est difficilement sémantisable. Mais ces quelques significations sont suffisantes pour créer des contextualisations de toutes sortes. Par exemple, La Passion selon saint Jean de Bach, utilisée dans Pain blanc, convoquait sur scène une série de signifiés; les uns traduisaient la qualité de l'oeuvre (belle, grande, majestueuse, baroque); les autres traitaient d'objectifs compositionnels (musique de messe, oeuvre sacrée); les autres, finalement, inscrivaient cette musique dans la culture occidentale (l'oeuvre élitaire, elle est un signe de «la grande culture»). Tous ces signifiés s'infiltraient, d'une façon ou d'une autre, dans la représentation. Par exemple, entre le signifié [grandeur] de l'oeuvre et l'agressivité des gestes des comédiens et des comédiennes, s'installait un rapport dialectique qui faisait glisser le

spectacle, comme le soulignait Gilbert David, vers «une sorte d'opéra abâtardi¹⁶».

En général, [dans mes spectacles] les personnages parlaient peu, mais la musique disait beaucoup. Tout ce que la parole aurait pu exprimer, je le confiais à la musique. Peu m'importe d'où elle vient, d'ailleurs, si elle me parle, Verdi ou Elton John...¹⁷

Tous ces exemples montrent comment l'intertextualité était utilisée par les créateurs expérimentaux pour structurer le sens de leurs mises en scène. Elle permettait de solliciter la participation du spectateur en interpellant son encyclopédie: ces significations que l'on demandait de découvrir et d'apposer aux mises en scène étaient de fait déjà inscrites dans l'encyclopédie.

Cette façon d'utiliser l'encyclopédie du spectateur permet de préciser, d'abord, que les créateurs expérimentaux considéraient les oeuvres artistiques, c'est-à-dire les intertextes, comme des signes, c'est-à-dire comme la réunion d'un signifiant et d'un signifié, d'une image et d'un concept. Par exemple, à l'instar du triangle rouge auquel se trouve attaché, dans l'encyclopédie occidentale, le signifié «danger», pour les créateurs expérimentaux, le signifié «absurde» se trouvait immédiatement attaché à l'image d'un homme qui tire un poids lourd. Dans cet esprit, les *fabulae* étaient aussi considérées comme des *signes*: au *macro*-signifiant que constituait, par exemple, la *fabula* d'un triangle amoureux correspondait une série de signifiés enregistrés par l'encyclopédie. Ce qui permettait alors de convoquer ces signifiés en *suggérant* des bribes de la *fabula*.

Les créateurs concevaient donc l'encyclopédie non pas tant comme un *réservoir d'intertextes*, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, mais comme un réservoir de *signes*. Des signes qui, de surcroît, sont caractérisés d'une manière particulière: ils sont, pour ainsi dire, *déjà énoncés*. Voilà peut-être ce qui marque le plus le théâtre expérimental: son esthétique est en grande partie composée de «*déjà dit*». Références artistiques, images, *fabulae*, scènes, significations: toute référentialisation semble ostensiblement se construire, dans les mises en scène expérimentales, à partir d'éléments *déjà dits*. La réflexion de Jean-Pierre Ronfard peut d'ailleurs être relue dans cet esprit: le spectateur «sait

¹⁶ *Op. cit.* p. 108.

¹⁷ LÉVESQUE, Solange et Paul Lefebvre, «Un théâtre de la nuit (entretien avec Pierre-A Larocque)», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no 52, 1989, p. 99.

d'avance»; ce à quoi Pierre-A. Larocque répond: «ces images sont des résidus en nous». Elles sont *déjà dites*.

Ces données en main, si l'on essayait de formuler ici le rapport entre le monde de la fiction et le réel, il faudrait avancer que l'univers de la fiction proposé par les spectacles expérimentaux renvoyait, d'une part, à un monde de référence qui était principalement artistique et, d'autre part, construisait son rapport au réel à partir d'éléments *déjà énoncés*. Or, cette formulation doit être nuancée par l'étude des conditions d'énonciation scéniques. En effet, le réel était aussi, de diverses manières, très *présent* sur les scènes expérimentales: lieux, scénographies, accessoires, une grande part des éléments qui formaient les contextes d'énonciation scéniques semblaient être tirés directement du réel extra-théâtral. Le réel offrait en somme un important contraste aux éléments intertextuels déployés dans les *fabulae* et les conditions d'énonciation imaginaires. Voyons cela plus à fond.

CHAPITRE 3

Les contextes d'énonciation scéniques

Dans un article où il fait état de son expérience d'amateur de théâtre, Bernard Andrés évoque sa fréquentation du théâtre expérimental en ces termes: «on écumait les petits théâtres, dits «jeunes», rampant dans les sous-sols de la rue Saint-Pierre, escaladant la maison Beaujeu, grimpant dans les hangars du Vieux-Port, du boulevard Monk ou de la rue Centre¹». Cet extrait met en valeur un aspect important du théâtre expérimental: au début des années 1980, il se pratiquait presque exclusivement hors des lieux théâtraux. Étaient classés «théâtraux» non pas seulement les lieux traditionnels de l'institution théâtrale, mais toute espèce de lieu qui reproduisait un espace à l'italienne. Dans les pages qui suivent, nous examinerons deux aspects de cette pratique: d'abord, l'aspect extérieur des lieux, leur inscription dans la ville, et, ensuite, leur intérieur, leur aménagement.

¹ANDRES, Bernard, «De la critique en action. Témoignage d'un transfuge», *Cahiers de théâtre Jeu*, no 52, 1989.3, p. 168.

Les lieux de la ville

Rue Saint-Pierre, Vieux-Port, boulevard Monk, rue Centre : l'étude des lieux investis par les troupes expérimentales est une véritable exploration topographique, presque toponymique, de l'île de Montréal². Exploration diversifiée d'ailleurs: les lieux dits « officiels », les lieux « pittoresques » et même les rues servaient d'espaces aux représentations expérimentales. Voici quelques exemples de lieux « officiels » visités par des troupes expérimentales: Carbone 14 a joué Instant de folie au complexe olympique et au Musée des Beaux-arts; Zoopsie donnait rendez-vous aux spectateurs à la Place des Arts pour assister à son Richard 3³; l'Eskabel a présenté une adaptation de Mort à Venise de Thomas Mann au Bureau de la Censure, sur la rue Mc Gill; Acte 3 présentait La Chevauchée sur le lac de Constance dans le jardin intérieur du cégep de Maisonneuve; Opéra-fête a déployé l'univers baroque d'Usage des corps dans la Dame aux camélias au Musée des Beaux-Arts et dans le grand hall du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM; les présentations du Roi boiteux autour de l'École nationale de théâtre et à l'Expo-théâtre ont fait date. D'autres productions étaient présentées dans des lieux « pittoresques »: Carbone 14 a présenté son Titanic dans un cimetière d'automobiles; Zoopsie et Agent Orange ont présenté plusieurs spectacles, dont \$motte, \$mash et Green et À propos d'une métamorphose I, dans de véritables appartements du centre-ville; Opéra-fête présentait la première séquence de son Spendide Hôtel au restaurant Toucan, sur la rue Ste-Catherine. Finalement, certains spectacles utilisaient les rues comme lieux de représentation: jusqu'en 1985, Carbone 14 a ponctué ses expériences à l'Espace Libre, et en tournée, de spectacles de rue (prolongeant ainsi une pratique des années 1970); dans Marat-Sade, il faisait aussi entrer la rue dans l'Espace Libre de deux façons: par l'intermédiaire de la vidéo et en ouvrant les portes du théâtre; Zoopsie a régulièrement promené ses spectateurs, en autobus ou à pied, à travers les rues de la ville.

² On aura reconnu, dans l'extrait de Andrès, les références aux lieux où jouaient, dans le désordre, le Nouveau Théâtre Expérimental, le Théâtre Expérimental des Femmes, l'Eskabel, la Veillée et autres.

³ Ce Richard 3 était évidemment une adaptation du Richard III de Shakespeare. Une adaptation « postmoderne » selon les créateurs. En ce sens, le "3" marquait l'oeuvre de Zoopsie. Dans notre texte, le "3" renvoie à l'adaptation alors que le "III", à l'oeuvre.

Exploration intérieure

Sous-sols, hangars: Bernard Andrès exprime là une autre caractéristique de l'utilisation des lieux non théâtraux: les troupes expérimentales mettaient à profit, dans la mesure de leurs moyens, tous les recoins que l'architecture de ces lieux leur offrait. Si bien que les spectacles présentaient, aux spectateurs, et la découverte d'une fable, et celle d'un lieu. Dans ce va-et-vient qui se créait entre la fable et le lieu s'établissait une relation particulière: d'une part, la fable resémantisait le lieu et, d'autre part, le lieu contextualisait la fable.

Voilà donc un autre exemple de cette façon tout expérimentale de contextualiser la représentation par les *fabulae*. Comme on l'a vu dans le chapitre 1, les *fabulae*, dans l'esthétique expérimentale, servaient de contextes d'énonciation. À travers elles, les lieux théâtraux devenaient lieux de la fable. Cependant, ces «nouveaux» lieux théâtraux ne masquaient jamais les lieux réels. En fait, les *fabulae* «surimprimaient» leurs contextes dramatiques sur les lieux: derrière les nouveaux espaces dramatiques issus de la fable se lisait toujours l'espace de la cité. Citons quelques exemples pour expliquer cela. Dans un article sur Plain-chant de l'Eskabel, spectacle adapté du roman Mort à Venise de Thomas Mann, Jacques Larue-Langlois décrit une scène qui, dans ses mots, correspond à ce phénomène de surimpression:

Des maîtres d'hôtel en habit vous introduisent dans le lieu théâtral, vous conduisent au bord même du Grand Canal où le Personnage principal écoute en rêvassant le monologue de son gondolier. Superbe exemple, dès l'abord, d'une utilisation maximale des lieux que ce garage transformé en canal vénitien⁴.

On voit, dans cet extrait, comment, sur les murs du garage, la *fabula* du spectacle imprimait de nouveaux lieux (Venise et Grand Canal), ceux-ci appartenant à l'univers fictionnel du roman de Thomas Mann. Acte 3, Opéra-fête, Carbone 14 et le Nouveau Théâtre Expérimental offrent d'autres exemples de ces surimpressions. Acte 3 présentait Agatha, de Marguerite Duras, dans le salon privé de l'Hôtel Karukera, rue Ontario, et, sous la pression de la *fabula*, le salon devenait villa sur le bord de la mer. L'adaptation de la Dame aux camélias par Opéra-fête, présentée au Musée des Beaux-Arts, se déployait sur trois étages, dans une dizaine de salles, dont le foyer à l'entrée, les halls et les escaliers à chaque étage; tous ces espaces devenaient successivement

⁴ LARUE-LANGLOIS, Jacques, «Noces, un oratorio profane: l'Eskabel ne se refuse rien», Le Devoir, 24 janvier 1981, p. 21.

antichambre, chambre et boudoir d'une prostituée, loge de théâtre, orée d'un bois, chambre d'interrogatoire et ainsi de suite. Le cimetière d'automobile où Carbone 14 présentait son Titanic devenait le pont du fameux bateau⁵. Dans le Roi boiteux, l'Expo-théâtre devenait... le quartier de l'Arsenal, l'Azerbaïdjan, la rue Mentana, la rue Bourbonnais, la rue Lajeunesse, le Tibet, Terrebonne, le toit de l'Empire State Building et ainsi de suite!

Dans tous ces exemples (à l'exception du Roi boiteux, dans lequel ce sont les dialogues qui indiquaient les lieux), les lieux dramatiques évoqués provenaient des *fabulae* (qui, pour une bonne part, étaient des *fabulae* adaptées): dans la scène de Plain-chant citée plus haut, les spectateurs regardaient le voyageur se promener en gondole, cependant que tous les personnages, gondolier et figurants, parlaient italien autour d'eux. Si la disposition dans l'espace évoquait un canal vénitien, elle n'évoquait pas précisément le Grand Canal. C'est le texte de Mann qui transformait le garage en Grand Canal.

Si les *fabulae* surimprimaient, sur les lieux théâtraux, des espaces dramatiques autres, simultanément, et à l'inverse, les lieux théâtraux pouvaient contextualiser certains éléments de ces fables. Par exemple, dans l'Usage des corps d'Opéra-fête, le Musée des Beaux-Arts contextualisait les diverses séquences de la *fabula*. Martine Dumont écrit à ce sujet que:

l'espace était utilisé dans ses moindres détails, proposant ainsi un simulacre d'habitation, d'appropriation afin de former une collection théâtrale. [...] l'objet d'art, occupant inanimé, se voyait détrôné par un tableau vivant [...]. Au début de cette performance, les acteurs immobiles s'intégraient aux objets d'art, en adoptaient la stance muette, pour ensuite se mettre lentement à bouger⁶.

Certains termes qui apparaissent dans cet extrait mettent en lumière cette contextualisation muséale: l'ensemble des séquences est baptisé «collection théâtrale» et chacune d'elle, «tableau vivant». D'autre part, si l'immobilité et la lenteur des comédiens les faisaient s'apparenter aux objets d'art — rappelons que ces comédiens jouaient les personnages principaux du drame de Dumas fils

⁵ D'autres lieux étaient évoqués dans ce spectacle, notamment ceux qui ont marqué l'holocauste: «procession silencieuse des Juifs en exil (qui fuient le nazisme en traversant la Mer Rouge: condensation réussie de deux millénaires d'histoire), tenant des lanternes et ôtant leurs vêtements avant d'entrer dans un fourgon qu'on devine être la chambre à gaz». PAVLOVIC, Diane, «Images de la mort en mouvement», Les cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p. 90.

⁶ DUMONT, Martine, «Un théâtre de la dépossession», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 25, 1982, p. 245.

—, c'est parce que le contexte «musée» participait de cette interprétation. Il y participait d'abord par sa position institutionnelle sur la place publique (c'est-à-dire dans l'encyclopédie occidentale). Ici, c'était le Musée, avec toutes les conventions qui lui sont rattachées, qui donnait sens au jeu des comédiens. Il y participait aussi par la disposition des objets, dans les lieux, qu'il présuppose. Un musée se présente comme un réceptacle dans lequel les objets sont disposés de manière à ce qu'ils puissent être approchés et observés sous différents angles. Dans cet esprit, le Musée des Beaux-arts offrait à la mise en scène le cadre idéal pour permettre l'observation des comédiens-objets. D'ailleurs, les trois autres représentations du même spectacle, (qui ont été jouées dans la vitrine d'un commerce sur la rue St-Denis, dans hall de l'UQAM et dans une galerie d'art) présentaient aussi ce cadre particulier au musée: dans les trois cas, la mise en scène offrait aux spectateurs la possibilité de s'approcher des comédiens et de les observer sous l'angle de leur choix.

Cette relation à double sens entre les lieux et les *fabulae* était présente dans tous les spectacles expérimentaux. Elle revêtait d'une espèce d'ambivalence les lieux investis: sous le regard du spectateur, ces lieux étaient à la fois eux-mêmes et autres; autrement dit: espaces sociaux, imprimés sur la carte municipale (et dans la réalité du spectateur) et lieux de la fiction. Ce n'est évidemment pas toutes les troupes expérimentales, ni tous les spectacles produits, qui exploraient ainsi des lieux non théâtraux. Cependant, toutes les troupes affichaient un véritable intérêt pour les lieux où elles mettaient en scène leurs créations. En ce sens, l'absence de décor, systématique pour les spectacles présentés dans des lieux officiellement consacrés au théâtre (comme l'Espace Libre, le théâtre de l'Eskabel ou la salle Fred-Barry), met en lumière le même phénomène: aux décors, on préférerait «les murs nus, sales, qui se dressent inexorablement comme une limite infranchissable⁷». Carbone 14, Opéra-fête, Acte 3, le Nouveau Théâtre Expérimental, Omnibus, l'Eskabel, Agent Orange: presque toutes les troupes ont, pendant la période qui nous occupe, présenté leurs spectacles dans des mises en scène qui laissaient voir l'architecture (et la texture) du lieu. Or, derrière la nudité de ces «boîtes noires», la même

⁷ VILLENEUVE, Isabelle, «Le rail. Mettre en scène des fantasmes», *Spirale*, no 48, décembre 1984, p.13. En fait, la seule décoration permise, qui avait la particularité de ne pas cacher les murs, était la peinture. Aline Gélinas remarquait à ce propos, avec humour, que «l'espace Libre perd du volume à chaque nouvelle série de représentation. Dans mille ans et cinq mille couches de peinture, l'Espace Libre sera petit, petit.» GÉLINAS, Aline, «Beau monde. Les corps, les âmes», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no 28, 1983, p.132.

ambivalence du lieu transparaissait: ces murs étaient à la fois propres à l'univers du spectateur et à la fiction.

Cette ambivalence amène deux remarques. D'abord, que ce soit dans des lieux non théâtraux, hangars ou sous-sols, ou dans des lieux convertis en salles de spectacles, il régnait toujours, dans tous les spectacles, une sorte de «rémanence du lieu». Cette «rémanence» était essentielle dans l'esthétique expérimentale. Elle disait que ce lieu, qu'on ne voile jamais, est celui du spectateur. Exprimée ainsi, cette rémanence présente le traitement du lieu non certes comme une coquetterie esthétique, mais comme l'épiphénomène d'un phénomène plus large dans les mises en scène expérimentales: le rappel constant, sur scène, du réel extra-théâtral. Par exemple, les objets qu'utilisaient les mises en scène expérimentales pour construire leurs scénographies ou comme accessoires étaient toujours bien réels (peu de place pour le papier mâché, le toc, dans la représentation expérimentale). Que ce soit à la façon d'un Carbone 14 qui les choisissait et les disposait sur scène avec parcimonie (les lessiveuses dans Pain blanc, l'unique lit dans L'Homme rouge, les rails...), ou à la façon d'un Opéra-fête qui les accumulait dans une anarchie et un chaos organisés (les montagnes d'objets *hors d'usage* dans Usage des corps dans la Dame aux camélias), ou même à la façon d'un NTE qui les utilisait pour souligner l'aspect ludique de leur jeu, leur présence sur scène injectait, dans les images scéniques, *du réel à l'état brut*⁸. Ce réel à l'état brut devra évidemment être considéré dans notre analyse du rapport entre l'univers de la fiction et le réel. Ne serait-ce que pour le contreponds qu'il offre à la profusion d'intertextes.

Ensuite, cette ambivalence permettait de faire se rejoindre le monde de la fiction et le monde du spectateur, si bien que, dans une représentation expérimentale typique, les personnages de la fiction et les spectateurs se partageaient le même lieu. Ce partage a eu comme conséquence de positionner, réellement, le spectateur au centre de la représentation; position qui, on le verra maintenant, s'est traduite, pour lui, par une dépense d'énergie.

⁸ L'expression est de Jean-Jacques Roubine. Celui-ci, dans son Introduction aux grandes théories du Théâtre, trace un parallèle entre le théâtre d'avant-garde et l'utilisation d'objets réels sur scène. Analysant l'esthétique d'Antoine (on se rappellera que dans *Les bouchers*, le metteur en scène exhibait de véritables carcasses de moutons sur scène), Roubine écrit qu'en «injectant, dans l'image scénique, du réel à l'état brut, [Antoine] élargissait le champ balisé de la théâtralité et offrait au spectateur quelque chose comme un vertige nouveau, le trouble excitant de l'incertitude... Le XXe siècle, au travers des recherches les plus opposées, et souvent les plus éloignées du naturalisme, saura se souvenir que le réel peut aussi faire du théâtre. Et qu'il a une présence, comme on dit, d'une extraordinaire intensité!» (Introduction..., Paris, Bordas, 1990, p 102.)

Travail du spectateur

Ramper, escalader, grimper: ces actions, auxquelles devait se soumettre Bernard Andrès dans ses expéditions théâtrales, mettent en valeur une autre caractéristique de la pratique expérimentale: le spectateur devait souvent fournir un effort pour assister aux représentations. Il devait explorer, découvrir les lieux. Cette découverte n'allait pas sans son corollaire immédiat: le spectateur devait se déplacer, suivre un itinéraire prévu, dans le lieu et au milieu de la représentation. Dans Plain-chant, par exemple, les spectateurs devaient, dans un premier temps, écouter, debout dans une petite pièce, un comédien lire des extraits du roman de Thomas Mann; ils devaient ensuite se rendre dans un garage pour assister au débarquement du voyageur (extrait cité plus haut) puis, finalement, se diriger vers une grande salle et s'asseoir autour de l'aire de jeu pour regarder le reste de la pièce.

Pour certains metteurs en scène, ces déplacements étaient synonyme de travail. Denis O'Sullivan, de la troupe Zoopsie, écrivait dans une réponse à un questionnaire de la revue Jeu: «nous croyons qu'en payant le prix du billet, le spectateur ne paie pas un fauteuil: il paie une petite partie d'un énorme travail. Face au travail de l'acteur, il a à produire son travail de spectateur⁹». En ce sens, O'Sullivan n'épargnera jamais les spectateurs. Son Richard 3 en est un exemple surprenant. Voici ce que Paul Lefebvre écrivait sur le spectacle:

Le spectateur se voyait donner rendez-vous à côté de l'entrée des artistes de la Place des Arts, où une guide lui expliquait avec une gentillesse suspecte que ce lieu s'accordait au Richard III de Shakespeare [...], mais pas au Richard 3 d'O'Sullivan, avant de l'envoyer acheter son billet au Complexe Desjardins. De là, nous nous embarquions pour un tour de ville en minibus [...]. Ensuite, par les ruelles et les escaliers de secours, on se retrouvait dans un bazar où l'on pouvait acheter des meubles [...] à des prix «défiants toute concurrence». Ce bazar se tenait dans un local très délabré (un ancien restaurant chinois) et c'est là, entre une petite activité commerciale et le flux des vidéos disséminées, que se jouaient, pêle-mêle, des scènes de Richard III¹⁰.

Cet exemple montre l'importance qu'accordaient certains créateurs aux déplacements du spectateur dans l'élaboration de leurs spectacles. Par ces progressions à travers un lieu, les créateurs non seulement offraient aux spectateurs une manière autre d'aborder la représentation théâtrale, mais

⁹ O'SULLIVAN, Denis, «Notre plus grand mérite: être obstinés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1986.4, p. 211.

¹⁰ LEFEBVRE, Paul, «Richard 3», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 35, 1985.3, p. 148.

parvenaient aussi à modifier le statut du spectateur dans le spectacle: lieu et déplacements fournissaient les éléments d'une fable dans laquelle le personnage principal était le spectateur. Dennis O'Sullivan écrira d'ailleurs à ce sujet qu'en «mettant le spectateur dans cette situation, nous tentons de lui offrir l'expérience que nous cherchons nous-même au théâtre: une aventure¹¹». On retrouve derrière le mot «aventure» l'expression d'une *fabula*: en règle générale, une *aventure* comprend — en résumant beaucoup — une quête (sauver le monde), un contexte (la jungle) et un *héros* (Bob Morane, par exemple). Ainsi, dans une aventure d'Indiana Jones, celui-ci, de toute évidence le héros de l'histoire, devra compléter une quête reconnue difficile, récupérer une statuette en bois des mains d'un hideux sorcier, dans un contexte périlleux: la jungle. Cet exemple, simple, montre comment une partie de la représentation expérimentale était donc consacrée à mettre en scène les aventures du spectateur-héros. Pour celui-ci, les contextes de ses aventures étaient les lieux où se jouaient les spectacles (hangars, sous-sols) et ses quêtes consistaient à se déplacer (ramper, escalader, grimper) pour assister à la représentation. Dès lors, une mise en scène expérimentale typique comprenait deux *fabulae*: celle de la représentation, que l'on a étudiée dans le chapitre 1, et celle du spectateur.

Fabula du spectateur

Plusieurs caractéristiques de cette *fabula* du spectateur méritent d'être soulignées. Ces caractéristiques délimiteront, d'une part, les contours de cette *fabula* et, d'autre part, montreront son importance dans l'interprétation du spectacle.

Planification des déplacements

Une première caractéristique concerne l'aspect *planifié* de cette *fabula*: peu de place était laissé à l'improvisation dans l'organisation des déplacements du spectateur. Par exemple, dans son projet d'adaptation de la Dame aux camélias, Pierre-A. Larocque voulait, au départ, créer douze spectacles qui auraient correspondu à douze moments forts du roman de Dumas fils (les sorties mondaines, la rencontre d'Armand Duval, la vie à la campagne, la mort de Marguerite et le reste); chacun de ces spectacles aurait été présenté dans un lieu

¹¹ *Op. cit.*

"réel" qui se voulait être en osmose avec le contenu de la scène (hall d'un "vrai" théâtre, une église, un parc, une vitrine de restaurant, un cimetière) et les douze lieux auraient été répartis sur l'ensemble du territoire urbain. Au début du premier spectacle (premier lieu, première scène), Larocque voulait distribuer un plan au spectateur sur lequel il aurait indiqué l'horaire, les dates et les emplacements des onze spectacles suivants¹². L'intérêt de ce projet, qui n'a pas fonctionné, *comme tel*, cela va de soi, ne réside pas tellement dans le déploiement mégalomane du texte de Dumas à travers la ville (quoique cela soit aussi digne d'intérêt), mais plutôt dans l'*organisation* qu'impliquent de tels déplacements du spectateur. Le plan qu'on aurait remis au spectateur est le signe de cette organisation: un «plan», rappelons-le, désigne une carte: celle de la ville, bien entendu, mais aussi, pour reprendre l'exemple d'Indiana Jones, celle qui conduit à la statuette de bois: on imagine le pointillé sur la carte, c'est-à-dire le trajet que le spectateur doit suivre et les diverses actions qu'il doit effectuer pour "réussir" le projet d'assister à la représentation. En ce sens, un plan est aussi un scénario d'événements (comme dans l'expression «j'ai un plan» popularisée par les films d'actions). Le plan qu'on lui aurait remis aurait alors été un véritable scénario pour le spectateur. Plan en main, ce dernier se serait trouvé dans l'obligation de suivre, tel un comédien, les indications du metteur en scène qui y auraient été inscrites.

Même s'il n'a pas été présenté de cette manière, le projet de départ d'Usage des corps dans la Dame aux camélias montre, en somme, comment une véritable *planification* des déplacements des spectateurs sous-tendait les mises en scène expérimentales. Autrement dit, la *fabula* du spectateur n'était pas laissée au hasard, elle était aussi structurée que le reste de la représentation. Voyons quelques exemples pour saisir l'ampleur de ce phénomène.

Tous les spectacles de Zoopsie étaient, avant tout, de rigoureuses mises en scène des déplacements des spectateurs. À ce titre, nous l'avons vu avec Lefebvre, leur Richard 3 était exemplaire: les spectateurs devaient se rendre à la Place des arts, marcher jusqu'au Complexe Desjardins, prendre un autobus, traverser la ville, marcher sur les toits d'une vieille usine puis, finalement, marcher encore dans un espace à aire ouverte pour colliger ce qu'ils pouvaient de la représentation. Cette planification complexe des déplacements élaborait une *fabula* du spectateur impressionnante.

¹² Ces informations proviennent d'un premier synopsis de la pièce. Fonds Pierre-A. Larocque, archives de l'UQAM. Le terme «plan» est tiré des notes de mise en scène de Pierre-A. Larocque.

Dans le Roi boiteux du Nouveau Théâtre Expérimental, et malgré son allure improvisée, la "mise en scène" des spectateurs était soigneusement organisée. Les spectateurs s'y déplaçaient d'une aire à l'autre, suivant les aventures des protagonistes, et la représentation prenait régulièrement en compte ces déplacements pour les intégrer dans le flot de sa fable. Il faut relire, en ce sens, la description du début de l'épisode V menée par Louise Vigeant dans son livre La lecture du spectacle théâtral¹³: on y voit les spectateurs assis avec les comédiens, autour d'une longue table, terminer leur repas du midi. Surgit Richard qui monte sur la table et, encerclé par les dîneurs, entame un long monologue. Ce monologue terminé, il invite les spectateurs à le suivre jusqu'à l'aire où sera jouée la suite de l'épisode. Cette brève interaction des deux *fabulae* du spectacle, celle du spectateur et celle de la fable, montre comment la mise en scène du spectateur était planifiée: en réunissant ainsi les deux *fabulae*, Jean-Pierre Ronfard créait un contexte dramatique typique du Moyen Age, celui du roi qui s'entretient avec ses sujets autour de la table (ronde).

Les déplacements des spectateurs dans À propos d'une métamorphose III de l'Agent Orange sont un autre exemple de planification. Dans cette mise en scène, les spectateurs, après avoir déambulé dans une galerie transformée en espace de bureaux, accompagnaient les comédiens dans le métro et traversaient la ville pour se rendre au théâtre de l'Eskabel où était joué le reste du spectacle. Il va de soi que, dans le wagon de métro, des scènes du spectacle étaient jouées¹⁴. Arrivés au théâtre, les spectateurs devaient parcourir une sorte de labyrinthe qui les menait à une impasse: déambulations dans un espace à bureaux, voyage en métro, progressions labyrinthiques: tous les déplacements du spectateur, dans le spectacle d'Agent Orange, étaient rigoureusement mis en scène.

Dans l'Usage des corps présenté au 550 Atwater, dans un espace à aire ouverte, la mise en scène des spectateurs était plus discrète: l'aire de jeu était disposée en huit îlots, chacun des îlots présentait une séquence narrative, tirée ou non, du roman de Dumas fils, et les spectateurs passaient d'un îlot à l'autre. Par une série d'augmentation et de diminution des intensités lumineuses et

¹³ VIGEANT, Louise, La lecture du spectacle théâtral, Montréal, Mondia, coll. «Synthèse», 1989, p. 67-72. Le titre de l'épisode est «Les voyages du Roi boiteux».

¹⁴ On consultera les Cahiers de théâtre Jeu (no 22, p. 123-128) sur ce spectacle. On y retrouve, notamment, une photographie de cette scène qui se déroulait dans le métro. On y voit les comédiens agrippés aux poteaux de métal dans des positions qui laissent supposer que le train va très vite... Derrière eux, les spectateurs, debouts et assis, observent la scène.

sonores autour des îlots, Larocque dirigeait subtilement les déplacements des spectateurs dans l'espace. Voici, à titre d'exemple, comment Larocque décrit le début du deuxième acte de cette représentation:

Enfin la loge qui s'était éclairée précédemment, vide, s'éclaire lentement de nouveau et lentement y apparaît le vieux duc fou (fourrure, cheveux blancs) qui inspecte les lieux, se retire vers le fond et pénètre [chez] la Dame au camélias (rouge) à qui il remet un beau sachet de velours qui ressemble à une bourse (comme s'il la payait) et qui se révélera contenir des bonbons¹⁵.

Tout au long de la représentation, en modifiant, de la sorte, les éclairages et le son, en faisant bouger les comédiens dans l'espace, Larocque parvenait à mettre en scène les allées et venues du spectateur sans jamais lui indiquer clairement, comme dans le cas du Nouveau Théâtre Expérimental ou de l'Agent Orange, le sens de ses pas.

Accueil des spectateurs

Une autre caractéristique de la *fabula* du spectateur est l'accueil des spectateurs. Presque tous les spectacles expérimentaux de cette époque ont rivalisé d'originalité pour organiser l'arrivée des «invités». Cet accueil avait comme fonction de plonger les spectateurs dans la représentation et de les introduire à leur *fabula*. Voici, par exemple, comment Jean-Cléo Godin et Marie-Claude Lefebvre rapportent l'introduction au spectacle Noces de l'Eskabel:

le jeu commence dans l'antichambre qui, comme tout le reste, a été repeinte en blanc et noir. Par deux fois, les spectateurs se retrouvent dans le noir complet pendant qu'une voix, de l'autre côté des portes closes, parle d'un rituel d'entrée. Conduits par trois enfants, les spectateurs entrent d'abord dans la petite salle basse où, debout, ils verront arriver chacun des comédiens, figés et chantant, en harmonie d'abord, puis dans une cacophonie grandissante, la première mesure du *Dies Irae*¹⁶.

Ailleurs, dans Plain-chant, les spectateurs de l'Eskabel étaient reçus par un "majordome", sur le trottoir, à l'entrée du théâtre, et, avant d'entrer dans la grande salle transformée en hôtel de luxe où allait être joué le drame d'Aschenbach, le spectateur était présenté à la foule réunie là: le majordome

¹⁵ Cette description est tirée d'un synopsis de la pièce. Fonds Pierre-A. Larocque, UQAM. Il est à remarquer, à titre informatif, que Larocque avait divisé très nettement sa pièce en cinq actes. Or, ces cinq actes ne marquent pas tant la progression de la *fabula* que celle du spectateur dans l'espace. Ailleurs, dans ses notes de mise en scène, Larocque accompagnait son synopsis d'un plan de l'espace sur lequel étaient clairement indiqués les emplacements de chacun des îlots et le cheminement du spectateur. Ce cheminement prenait la forme, sur le dessin, d'une flèche qui tourbillonnait dans l'aire de jeu...

¹⁶ GODIN, Jean-Cléo et Marie-Claude Lefebvre, «Noces», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p.105-106.

annonçait avec préciosité et respect l'arrivée de l'invité. Dans Histoires d'amour, une autre adaptation de la Dame aux camélias, mais présentée par l'Eskabel cette fois, les spectateurs étaient reçus par une guichetière déguisée en prostituée du début du siècle et par un garçon d'hôtel en livrée; la guichetière, fume-cigarette au point, l'air gouailleur, leur faisait payer l'entrée pendant que le garçon les invitait à pénétrer dans l'ancre de la populaire courtisane. Dans Pain blanc de Carbone 14, deux gardes de sécurité, assis, bras croisés, accueillaient les spectateurs «dans l'étroit portique de l'Espace Libre», puis, avant que le spectacle ne commence, les gardes fermaient les portes de la salle et illustraient «tant bien que mal ce qu'un message préenregistré [disait] sur les sorties de secours, l'usage d'extincteurs et l'interdiction de fumer...¹⁷». Dans Générique, d'Opéra-fête, spectacle qui avait lieu au restaurant Le Toucan, c'était à de jeunes serveuses qu'on avait réservé la tâche d'accueillir les spectateurs.

On voit, grâce à ces exemples, comment la narration de la *fabula* du spectateur commençait dès l'arrivée au lieu théâtral. Autrement dit, avant même que la représentation ne soit commencée, avant la levée du rideau ou, son équivalent moderne, la fermeture des lumières, la *fabula* du spectateur était déjà *en marche*. Ces prologues, introductions, accueils, avaient donc une fonction précise dans la mise en scène expérimentale: ils servaient à plonger le spectateur dans son nouveau rôle, celui d'un personnage, d'un héros dans la représentation. En somme, tous ces accueils minutieusement mis en scène étaient autant de fragments qui *introduisaient*, à la façon d'un «il était une fois», le spectateur à sa *fabula*; ils *racontaient*, en quelque sorte, le passage du spectateur d'un univers à l'autre.

Notons par ailleurs que l'accueil des spectateurs ne prenait pas seulement des formes aussi éclatantes que celles citées plus haut. Décors qui «débordent» dans le hall d'entrée, comédiens déjà sur scène, visites de loges pendant la séance de maquillage: toutes ces discrètes introductions à l'univers des représentations étaient autant de manières de plonger le spectateur dans son nouveau rôle, d'amorcer la *fabula* du spectateur. Par exemple, voici comment Diane Pavlovic raconte l'introduction des spectateurs au Rail de Carbone 14: «La terre et la tourbe débordent la salle, se répandent jusqu'à l'entrée du bâtiment: en prenant son billet, le spectateur marche *déjà* sur le sol humide de la

¹⁷ DAVID, Gilbert, «Sur un théâtre traumatique. *Pain blanc* ou l'esthétique de la laideur/Carbone 14», *Op. cit.*, p. 90-91.

représentation, s'imprègne de son odeur¹⁸». Ce «déjà», glissé là par Pavlovic pour expliquer que le spectateur devait traverser la scénographie pour se rendre à son siège, rend aussi compte de l'introduction du spectateur à sa *fabula*: dès son arrivée au théâtre, le spectateur plongeait dans la représentation et «s'imprégnait» alors, comme les comédiens le disent entre eux, de son nouveau rôle.

Scénarios communs

Autre caractéristique des *fabulae* du spectateur: elles renvoyaient à des scénarios communs inscrits dans l'encyclopédie du spectateur. À l'instar des scénarios intertextuels dont on a vu, dans le chapitre un, qu'ils contextualisaient divers éléments des représentations, les scénarios communs actualisés par les mises en scène expérimentales donnaient sens aux mouvements des spectateurs. Mais rappelons d'abord ce qu'est un scénario commun.

On a vu dans le premier chapitre que ce type de scénario prescrit des *règles pour l'action pratique*. Un scénario commun de type «neuvaine en famille», qui sous-tend, comme on l'a vu dans le premier chapitre, un extrait des *Belles-soeurs*, spécifiera des «conditions sociales de réalisation d'une neuvaine». À partir des informations et des exemples donnés par Eco dans *Lector in fabula*, on peut définir certaines caractéristiques propres au scénario commun. Pour qu'un tel scénario soit réussi, c'est-à-dire reconnu par les membres d'une société (cette reconnaissance est aussi une partie essentielle de sa définition, rappelons-le), il faut qu'un environnement¹⁹, des protagonistes et un certain nombre d'actions soient réunis. Dès lors, pour qu'un scénario de type «neuvaine en famille» soit réussi, il est nécessaire d'avoir un lieu propice à ce genre de réunion (une cuisine, un salon, c'est-à-dire tout lieu qui peut contenir un groupe de personnes) et de disposer les objets, dans ce lieu, en conséquence (un poste de radio sera placé sur une table, contre un mur, de sorte que tout le groupe réuni pourra se répartir autour du poste)²⁰; il est

¹⁸ *Op. cit.*, p. 242. C'est moi qui souligne.

¹⁹ J'ai choisi le terme «environnement» pour une raison de clarté. Le terme est synonyme de «contexte» ou «cadre». Je n'ai pas choisi le terme «contexte» pour éviter une confusion entre les contextes construits par la représentation (ceux que l'on étudie dans le présent chapitre) et les contextes ou environnements prescrits par les scénarios communs. J'ai évité aussi le terme «cadre» pour une raison de logique. Il me semblait tautologique d'utiliser le terme *frame*, qui est à l'origine du concept de scénario développé par Eco, pour décrire un élément de ce concept.

²⁰ L'environnement prescrit par un scénario commun comprend autant le lieu que la disposition des objets dans le lieu. D'autre part, précisons que la neuvaine est possible sans la radio.

impérieux aussi d'avoir deux types de protagonistes: le récitant, en l'occurrence la voix qui émane du poste, et une cellule familiale; un certain nombre d'actions doivent y être accomplies: le groupe doit se réunir dans le lieu à une heure précise (19 heures, par exemple, pour le chapelet en famille), se regrouper autour du poste, s'agenouiller, réciter plusieurs *Ave Maria* en accompagnant la voix du poste, répéter les mêmes actions pendant neuf jours.

Voyons maintenant quelques scénarios communs auxquels renvoyaient les *fabulae* des spectateurs dans les mises en scène expérimentales.

Dans le spectacle Usage des corps dans la Dame aux camélias, la *fabula* du spectateur mise en scène par Opéra-fête était un scénario de type «musée». Dans un essai où il traitait, notamment, de ce qu'il appelait «les parcours théâtraux²¹», Bernard Dort a donné une description d'un type de «parcours» qui décrit le scénario «musée». Dort classait ces parcours sous deux rubriques: ceux qui relèvent de l'initiation et ceux qui relèvent du musée. Au sujet de ces seconds parcours, il écrivait que «la scène [s'y] disperse en estrades ou en vitrines. On passe devant elles, on s'arrête, puis on repart²²». Cette brève description met bien en valeur le contexte et les actions contenus dans un scénario «musée». «La scène se disperse en estrades ou en vitrines»: un scénario de type «musée» prescrit, en règle générale, un lieu, fragmenté, dans lequel des objets seront dispersés; cette dispersion permet des déplacements précis: «on passe devant [les objets], on s'arrête, puis on repart».

Le scénario commun du Richard 3 de Zoopsie était du type «voyage touristique». Voici comment Bernard Andrès décrit le voyage en autobus auquel ont eu droit les spectateurs:

Montréal by night, excursion «culturelle» s'il en est, puisque la description des édifices alterne avec un commentaire autorisé sur la pièce «*en cours*». Savoureux télescopage des noms et des époques, des lieux et des discours. Ce ne sont plus tout à fait le Musée, l'université, les salles de concert ou le Centre de détention [Parthenais]; c'est déjà le Palais de Richard, les champs de Bosworth, le Château de Daynard et la Tour de Londres. Sur le ton du placotage s'élabore une sorte d'explication de texte [...]. Tout y passe, y compris les politiques culturels de la ville de Montréal et des théâtres institutionnels en particulier. [...] Après ce périple [...]: traversée d'une sombre ruelle enneigée (le Londres de 1483?),

²¹ L'essai de Bernard Dort montre que la mise en scène de déplacements du spectateur est un phénomène qui a touché tout l'occident.

²² DORT, Bernard, La représentation émancipée, Arles, Actes Sud, 1988, p. 74.

gravissement d'un escalier de secours verglacé, déambulation sur les toits et installation dans une maison en ruine où débute le show...²³

Ce «show», selon le mot de Andrès, Paul Lefebvre le décrivait, rappelons-le, comme un bazar dans lequel, «entre une petite activité commerciale et le flux des vidéos disséminées, [...] se jouaient, pêle-mêle, des scènes de *Richard III*²⁴». Ce bref résumé offre tous les éléments nécessaires à la formulation du scénario «voyage touristique». D'une part, le lieu de rencontre où l'on doit se procurer un billet, l'autobus, la ville et ses divers bâtiments exotiques, les ruelles, le bazar, font tous partie d'un environnement généralement inscrit dans un (bon) scénario de tourisme. D'autre part, se laisser guider par «une jolie hôtesse²⁵» à travers les méandres de la ville, être réceptif aux anecdotes plus ou moins légères qui accompagnent chaque désignation de lieu, placoter, visiter des lieux plutôt lugubres (capitaux pour les récits au retour) et un bazar où l'on se frotte aux autochtones, où l'on s'achète quelques broutilles pour les souvenirs et où l'on assiste, en sus, aux manifestations folkloriques du pays: toutes ces actions sont *généralement* prescrites par un scénario de type «voyage touristique²⁶».

Dans *Noces* de l'Eskabel, comme dans presque tous les spectacles de la troupe d'ailleurs, le scénario commun qui sous-tend les mouvements des spectateurs est de type «rite». Un résumé de la *fabula* du spectateur, élaboré à partir de la critique de Jean-Cléo Godin et Marie-Claude Lefebvre citée plus haut, ressemble à ceci: les spectateurs étaient debout dans une antichambre, des «voix», de l'autre côté de portes closes, leur parlaient de rituel d'entrée. Les spectateurs étaient ensuite guidés par trois enfants dans une salle basse où les comédiens venaient à leur rencontre en chantant la première mesure du *Dies Irae*. Chacun des comédiens faisait alors un petit numéro («l'une se masturbe, l'autre bénit comme un évêque²⁷»). Toujours guidés par les enfants, les spectateurs se rendaient ensuite dans une grande salle et s'y assoyaient pour

²³ ANDRES, Bernard, «L'éloge du délabrement», *Spirale*, no 51, avril 1985, p.13.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ Les termes sont de Andrès.

²⁶ Sur ce scénario, il faut voir le documentaire *Cannibale Tours* (1988) du réalisateur Dennis O'Rourke. Cinéma-vérité, le film suit les pérégrinations d'un groupe de joyeux touristes allemand qui se sont offert une croisière guidée pour visiter quelques tribus... cannibales. Le «scénario» du film correspond exactement à celui déployé dans *Richard 3*: on y voit les touristes, sur le quai du bateau, regarder les îles défilier devant eux pendant qu'une hôtesse leur donne des informations sur les habitants de l'île; on les voit débarquer sur une île, visiter les temples où l'on sacrifiait des êtres humains; on les voit s'acheter des souvenirs, discuter avec les autochtones, placoter et se raconter des blagues entre eux, etc.

²⁷ *Op. cit.* p. 105-107.

assister à un second «tableau²⁸». Les spectateurs étaient finalement «invités à entrer dans le *saint des saints* et s'asso[yaient] autour d'un hémicycle blanc au fond de la salle.»

Cette brève description montre dès l'abord que le scénario commun qui guide les mouvements des spectateurs est tiré du rite catholique. Alvina Ruprecht écrivait, dans un article où elle retraçait l'influence de la pensée artaudienne dans les mises en scène de l'Eskabel, que «Produit des conditions particulières de son vécu québécois, Crête replace les idées d'Artaud dans l'imagerie de la tradition catholique et s'inspire du seul rituel «efficace» qu'il connaisse: la messe²⁹». Le rituel de la messe fournit en effet certains des éléments qui structurent le scénario de *Noces*. Ces éléments élaborent, dans un premier temps, un environnement d'église: une porte, ou un seuil, un enchaînement des salles (hall d'entrée et nef) et un hémicycle (abside du chœur). La messe prescrit, dans un deuxième temps, des mouvements aux spectateurs: à leur plus simple expression, ces mouvements peuvent se résumer ainsi: debout — assis — debout — assis. Voilà les mouvements essentiels des pratiquants pendant la messe. Cependant, ce qu'un scénario de type «messe» ne fournit pas — et c'est pourquoi il faut parler, pour caractériser les spectacles de l'Eskabel, de «rite³⁰» — ce sont les déplacements du spectateur dans l'espace. Une messe ne prescrit pas, ou très peu, ce type de déplacements. Ceux-ci doivent plutôt être rapprochés d'un autre type de rituel, qui se déroule aussi, en règle générale, dans une église: le chemin de croix. Ce dernier prescrit des déplacements aussi simples que le premier: avance — pause — avance — pause — avance — pause³¹. Ce deuxième type de rituel, assimilable à celui de la procession, se retrouve dans presque tous les spectacles de l'Eskabel. Dans *L'Hôtel des glaces*, par exemple, le rituel s'apparentait aux processions qui étaient consacrées, à une certaine époque, à la Vierge Marie. Dans ce cas, les spectateurs devaient trouver une place le long du parcours des comédiens (dans

²⁸ Le terme est des auteurs de l'article, Jean-Cléo Godin et Marie-Claude Lefebvre.

²⁹ RUPRECHT, Alvina, «L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec», *Annuaire théâtral*, no 12, 1992, p. 45.

³⁰ Le Petit Robert définit le rite ainsi: «Ensemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse».

³¹ Cette double articulation (messe et procession) du scénario commun montre une caractéristique fondamentale de la *fabula* du spectateur dans les spectacles de l'Eskabel: celle-ci n'est jamais constituée d'un seul rituel, mais de plusieurs qui se fondent l'un dans l'autre pour former une espèce de «macro-scénario». Le "s" du titre *Noces* témoigne ainsi de la présence de plusieurs rituels dans la représentation.

corps, voyageurs dans Plain-chant, sujets du roi dans Vie et mort du roi boiteux. Dans À propos d'une métamorphose III, il «vivaient» la routine de «cols blancs» — boulot-méto-dodo —, dans Histoires d'amour, ils se rendaient à une soirée décadente chez une populaire courtisane et ainsi de suite.

Dans toutes ces mises en scène, le spectateur devenait un personnage «autre». Autrement dit, le nouveau statut qui lui était donné était étranger à sa «nature» de spectateur. Par contre, dans Pain blanc, et dans plusieurs autres spectacles, ce nouveau statut était de même nature: le spectateur demeurait spectateur! Il faut comprendre cependant que, dans ces cas, il y avait aussi modification: le spectateur, à travers sa *fabula*, était un spectateur stéréotypé, modélisé par le scénario commun. Dans cette perspective, on remarquera que, durant l'époque étudiée, les metteurs en scène ont rarement établi, dans leurs spectacles expérimentaux, un rapport de type «à l'italienne» entre la scène et la salle. Ce rapport était plutôt de deux types: les spectateurs étaient soit disposés de part et d'autre de l'aire de jeu, soit répartis n'importe où dans l'aire de jeu. Or, l'élément commun de ces deux types de rapport était la présence du spectateur à lui-même: toujours, dans l'ensemble des représentations expérimentales, les spectateurs se voyaient regarder (et regardés); toujours, il était, pour les autres spectateurs, personnage de la représentation et, par voie de conséquence, personnage dans la représentation. Cet aspect de la représentation expérimentale prend un sens particulier dans un spectacle comme Pain blanc: l'image narcissique que perçoit le spectateur y conforte la mise en scène du scénario commun «soirée au théâtre».

La modification du statut des spectateurs influençait la réception des spectacles: malgré les similitudes, on ne «regarde» pas un spectacle de théâtre de la même manière que l'on «regarde» une oeuvre d'art, une procession ou des objets étalés dans une boutique de souvenirs. Dans tous les spectacles analysés ci-dessus, les scénarios communs, tels des contextes dramatiques, orientaient la réception. Par exemple, Christiane Gerson écrivait dans l'Annuaire théâtral:

Pendant que certains [îlots] demeurent apparemment statiques, d'autres s'animent et évoluent comme un objet d'art visuel qui est en processus de création. Chacune de ces unités spatiales est composée d'un ensemble d'éléments visuels formant un tout organisé [...]. L'îlot figure alors comme

un corps autonome et accueille à son tour le corps-personnage qui lui, reçoit le corps-costume³⁶.

Une telle lecture de la mise en scène n'est possible que sous l'influence d'un contexte dramatique de type «musée»: sur les lents mouvements des comédiens (car c'est à eux que Gerson fait référence en mentionnant «l'animation» des îlots), Gerson projette une contextualisation muséale qui transforme les scènes en «objets visuels» se créant sous les yeux des spectateurs. Toute l'analyse de Gerson, dans cet article, est tributaire de cette contextualisation. Sa manière de découper les différentes composantes du spectacle (l'îlot est un corps qui accueille un autre corps qui accueille un autre corps et ainsi de suite) découle du regard spécifique qui est celui de l'amateur d'arts visuels³⁷. En résumant, on pourrait dire que ce regard est «centrifuge», ou disjonctif. Le regard de l'amateur d'art cherche à sectionner l'oeuvre, à faire éclater l'objet pour en révéler les diverses composantes. Le regard de l'amateur de théâtre, au contraire, est centripète: il est unificateur. De tous les éléments qui lui sont montrés, l'amateur de théâtre cherche à en découvrir l'unité, le fil qui les relie. Cette différence entre les deux regards tiendrait peut-être du cadre d'énonciation de chacun de ces arts: le tableau (la sculpture, l'installation), parce qu'il est «un», induirait une lecture «disjonctive» alors que la scène, parce qu'elle est fragmentée (scénographie, éclairage, comédiens, objets, etc.), induirait une lecture «conjonctive». Ainsi, en offrant aux spectateurs le rôle central de l'amateur de musée, Opéra-fête dirigeait subrepticement la réception même de la mise en scène: si la dislocation du texte d'Alexandre Dumas fils résultait de l'éclatement de la représentation, c'est avant tout le regard des spectateurs-amateurs d'art, leur «lecture disjonctive», qui disloquait l'oeuvre de Dumas.

Le regard de «l'initié» des mises en scène de l'Eskabel était celui du «croyant», c'est-à-dire un regard absent de toute surprise. En effet, le croyant connaît toujours, déjà, l'issue du rituel et le sens symbolique que celui-ci doit prendre; il ne s'attend à aucune surprise lorsqu'il pose son regard sur les gestes itératifs et solennels des rites. Voilà peut-être un premier sens qui était véhiculé

³⁶ GERSON, Christianne, «Des images qui font corps: une synergie» *L'Annuaire théâtral*, no 11, 1992, p. 161. Notons, à titre informatif, que la représentation que Gerson analysait avait eu lieu au 550, rue Atwater.

³⁷ Regard qui découle de la mise en scène: c'est ce type de regard que Larocque voulait susciter dans son spectacle.

par le scénario commun: le spectateur face à la représentation eskabélienne savait, dès le départ, qu'aucune crise dramatique n'aurait lieu pendant la représentation, que le rituel serait sensiblement le même au début et à la fin du spectacle. Une telle information était capitale pour la mise en scène de l'Eskabel: elle permettait de varier infiniment la même gestuelle sans «insulter» la patience de «l'invité».

Mais un autre sens est véhiculé par le scénario «rite»: pour le «véritable» croyant, le rituel mène à une transe, c'est-à-dire à une «transformation». Cette idée de transformation était essentielle dans l'esthétique de l'Eskabel. Elle était le but de leurs recherches. Dans un premier temps, elle représentait la quête des comédiens, ce pourquoi ils s'étaient engagés dans les activités de la troupe. Alvina Ruprecht écrira d'ailleurs, à ce sujet, que «les événements scéniques de Crête réalisent différentes formes de communion durant lesquelles les acteurs évoquent le mystère catholique et intériorisent l'expérience intense qui en résulte, en vue d'une transformation personnelle profonde³⁸». Dans un deuxième temps, cette transformation, les membres de la troupe voulaient la faire «vivre» aussi au spectateur. À propos de cette transformation du spectateur, Jacques Crête dira:

on sent que les gens sont en train de participer à quelque chose qui va se passer en avant mais que leur propre vie est impliquée à ce moment-là. Il y a des forces qui sont dégagées, qu'on ne peut pas toujours nommer, mais qui sont d'une importance extrême pour chacun des individus (...) C'est un mystère³⁹.

En somme, entre les comédiens et les spectateurs, la même expérience de transformation cherchait à être partagée: les spectateurs devaient «vivre» cette transformation à travers celle des comédiens. Cette manière de concevoir la relation entre le spectacle et le spectateur est l'exacte définition du rituel. Le rituel est cathartique, et en tant que tel, il transforme les spectateurs⁴⁰. Dès lors, structurant la *fabula* des spectateurs à partir d'un scénario commun de type «rite», l'Eskabel pouvait suggérer aux spectateurs qu'ils devaient chercher à se transformer à travers les mythes qu'eux, les comédiens, évoquaient dans leurs rituels.

³⁸ *Op. cit.* p. 45.

³⁹ Entrevue menée par Michel Vais, «La représentation eskabélienne», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 14, 1980, p.64.

⁴⁰ Sur l'effet d'un rituel sur un sujet, on consultera l'Anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, notamment le chapitre intitulé «L'efficacité symbolique» (p. 205 dans notre édition).

Le regard du touriste, propre au Richard 3 de Zoopsie, est un regard insouciant. Cette insouciance, que tout touriste souhaite atteindre en voyage — et que la randonnée organisée par les membres du Zoopsie cherchait véritablement à offrir aux spectateurs — était essentielle pour comprendre l'ironie de la mise en scène. Elle s'opposait à la gravité du texte de Shakespeare. Dès lors, cette opposition entre les deux *fabulae* permettait de poser la question, notamment, de la pertinence de monter Richard III en 1985, question qui était au centre de l'adaptation. Cette insouciance permettait aussi de dialectiser une autre tragédie chère à Dennis O'Sullivan: la marginalisation du théâtre. Paul Lefebvre écrit à ce propos que

Zoopsie pratiqu[ait] un théâtre qui se condamne au non-sens, au murmure moribond de la marge [...]. On pos[ait] le théâtre comme perdant, comme lieu de défaite, comme quelque chose en train de s'enfoncer dans les poubelles de l'histoire et on assum[ait] avec lucidité cette position⁴¹.

Ainsi, pendant que les musées et les salles de concert défilaient devant les yeux du spectateur, et que la «jolie hôtesse» s'appliquait à raconter des anecdotes à propos de ces lieux, anecdotes dans lesquelles «Tout y pass[ait], y compris les politiques culturelles de la ville de Montréal et des théâtres institutionnels⁴²», entre le ton franchement léger de ce tour guidé et la position tragique du théâtre (selon Zoopsie), se glissait une critique ironique — et quelque peu amère — de l'institution théâtrale québécoise.

Le regard du touriste est aussi un regard de collectionneur. Ce regard mélange les qualités de l'amateur d'art et celui du théâtre: il est à la fois disjonctif et unificateur. L'extrait suivant, de Wladimir Krysiniski, met en présence ces deux pôles:

Dans ce lieu où règne un bric-à-brac d'objets hétéroclites, s'accomplit comme une sorte de distribution du Chef-d'oeuvre par pièces détachées. Aucun ordre n'est suivi. Les chronologies externes ou internes volent en éclats. La pièce de Shakespeare est dépecée, désacralisée et apprivoisée. C'est ainsi qu'elle devient un objet de consommation manipulé au second degré par O'Sullivan⁴³.

Quoique cet extrait analyse la dernière partie de la mise en scène, c'est-à-dire le bazar final, il peut être reporté à l'ensemble de la représentation. On y

⁴¹ LEFEBVRE, Paul, «Les nouveau-nés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 198.

⁴² ANDRES, Bernard, *loc. cit.*

⁴³ KRYSINSKI, Wladimir, «L'éloge de la déconstruction», Vice-Versa, vol. 2, no 5, 1985, p. 30.

reconnaît d'abord l'aspect disjonctif du regard du collectionneur: «objets hétéroclites», «Chef-d'oeuvre en pièces détachées», sans ordre, sans chronologie, pièce «dépecée», «désacralisée». Dans le regard du touriste, les objets s'équivalent (il ne possède pas la culture pour les classer, leur donner un ordre, une chronologie), ils se présentent à lui de manière à avoir à peu près la même valeur; ils sont comme les pièces d'un casse-tête qu'il ne comprend pas (là n'est pas son désir de toute façon), à la fois détachées et désacralisées. Cependant, le regard du collectionneur (et du touriste) est aussi unificateur. Ainsi, dans l'extrait de Krysinski, même si la pièce est dépecée, et vole en éclat, elle est aussi «apprivoisée» et, consommée: le regard du touriste est unificateur en ce qu'il fait sien les événements et objets qu'il croise dans son voyage.

Récapitulons maintenant ce que nous venons de voir à propos de la *fabula* du spectateur. Soigneusement planifiées par les metteurs en scène, ces *fabulae* racontaient, en quelque sorte, les aventures du spectateur: elles plongeaient ce dernier, notamment par des accueils originaux et des déplacements spatiaux, dans des contextes hors de l'ordinaire qui les obligeaient à modifier leurs habitudes de réception. Ces *fabulae* ainsi structurées renvoyaient à des scénarios communs enregistrés dans l'encyclopédie du spectateur. Ces scénarios, une fois reconnus, donnaient sens, d'une part, aux gestes des spectateurs, ils leur dictaient comment agir, et, d'autre part, ils contextualisaient des éléments des autres *fabulae*, celles qui mettaient en scène les comédiens. Nous avons vu trois exemples de ce type de contextualisation — le regard de l'amateur d'art, du croyant et du touriste —, montrant ainsi comment la *fabula* du spectateur était capitale dans la mise en scène expérimentale. Cette place de premier plan devra évidemment être considérée dans la formulation du rapport entre le monde de la fiction et le réel.

CHAPITRE 4

Univers fictionnel et monde réel

Les diverses caractéristiques de l'énonciation dramatique et scénique dégagées dans les chapitres précédents permettent de poser le rapport entre l'univers de la fiction et le réel à partir de quatre éléments: références artistiques, éléments renvoyant au réel à *l'état brut*, intertextualité et *fabula* du spectateur. Les deux premiers éléments forment deux paradigmes qui s'opposent dans toutes les mises en scène: l'Art et l'expérience commune. Le paradigme de l'Art regroupe toutes les références artistiques énumérées dans les précédents chapitres et toutes les *fabulae* intertextuelles des spectacles. Le paradigme de l'expérience commune regroupe les éléments qui renvoyaient directement au réel, éléments qui injectaient dans les mises en scène, selon le mot de Roubine, du réel à l'état brut: lieux urbains, envahis par les jeunes créateurs, et que les spectateurs devaient *découvrir*; espaces scéniques laissés tels quels de manière à ce les spectateurs se frottent aux murs nus, à l'environnement «naturel» des théâtres; et accessoires dont les metteurs en scène préféraient les originaux aux copies. Ce paradigme peut aussi être repéré dans les scénarios communs, auxquels renvoyaient les actions des spectateurs, qui étaient, pour les créateurs, une manière d'opposer aux règles des scénarios intertextuels des règles de l'expérience commune (comment se conduire dans un musée, dans un théâtre,

dans une église, en voyage). Décrits ainsi, ces deux paradigmes montrent que l'univers de la fiction et celui du réel se trouvaient constamment juxtaposés dans les mises en scène expérimentales; juxtaposition qui trouvait une concrétisation exemplaire dans ce que nous avons appelé, au chapitre trois, l'ambivalence des lieux théâtraux: ceux-ci, rappelons-le, étaient toujours présentés aux spectateurs à la fois comme espaces sociaux, topographiques, et espaces dramatiques. Autrement dit, les deux éléments du rapport que nous essayons de cerner s'y trouvaient mis en scène par les créateurs. Le rapport entre les deux mondes constituait donc une partie de l'univers discursif du théâtre expérimental. Là réside le problème de la formulation du rapport entre les mondes: ce rapport était déjà *joué* dans les mises en scène.

Cela dit, le théâtre expérimental fournit aussi les outils pour résoudre ce problème: si le rapport entre fiction et réel est déjà *réfléchi* par les mises en scène, il l'est à travers l'intertextualité et la *fabula* du spectateur. En effet, ces deux éléments, l'un procédé rhétorique et l'autre contextuel, avaient ceci en commun qu'ils *organisaient* la construction du sens. L'intertextualité opérait sur deux plans: d'abord, dans les *fabulae* racontées par les spectacles, qui renvoyaient, ou à des oeuvres littéraires, ou à des scénarios intertextuels, et dont on a dit qu'elles servaient d'opérateurs pour faire *fonctionner* l'interprétation de l'appareil théâtral; ensuite, dans la profusion de références artistiques qui servaient à construire des contextes dramatiques *intertextuels*. Cette description à formuler une première hypothèse: de l'intertextualité modalisait l'énonciation et l'organisation des deux mondes de références, fiction et réel, mis en oeuvre dans les spectacles expérimentaux. Cependant, cette modalisation se faisait à l'intérieur d'un contexte particulier: celui de la *fabula* du spectateur. En effet, cette *fabula*, dont nous avons dégagé, dans le chapitre précédent, les contours et les implications sur la réception du spectacle, est essentielle à la formulation du rapport entre les mondes. Tout fonctionne comme si, en modifiant le statut du spectateur, les mises en scène expérimentales déplaçaient la perspective de réception du spectacle: à travers ces *fabulae*, qui leur étaient dévolues, les spectateurs passaient, d'une certaine manière, d'un regard «externe» à la fiction à un regard «interne». De sorte que c'est de *l'intérieur* de cette *fabula*, c'est ma seconde hypothèse, qu'il faut poser le rapport entre le monde de la fiction et le réel. L'analyse de la *fabula* des spectateurs mise en oeuvre dans les spectacles de l'Eskabel devrait nous

permettre de vérifier cette hypothèse. Analysons d'abord cette *fabula*, nous reviendrons ensuite sur la question de l'intertextualité.

La *Fabula* du spectateur et le regard du croyant

Le seul fait de planifier aussi rigoureusement les déplacements du spectateur est déjà un indice du rapport qu'entretenait le théâtre expérimental avec le réel: en créant des *fabulae* du spectateur, le théâtre expérimental montrait qu'il entendait opérer sur le terrain de la fiction, ou, autrement dit, qu'il accordait une préséance à la fiction par rapport au réel. Cette préséance ne se lit pas tant dans la création de cette *fabula* que dans le changement de perspective qu'elle implique, changement qui trouvait sa meilleure expression dans la *fabula* de type «initié» déployée dans les spectacles de l'Eskabel. Les mises en scène de cette troupe, rappelons-le, nécessitaient le «regard du croyant» pour en ébaucher le sens. On a dit d'ailleurs, à ce sujet, que, d'un certain point de vue, l'appréciation de l'univers eskabélien provenait peu de la qualité même des spectacles et beaucoup de l'adhésion, on non, du spectateur à ce rôle d'initié qui lui était dévolu. En somme, pour apprécier les représentations, il fallait «croire». Cela, les membres de l'Eskabel en étaient pleinement conscients, c'est pourquoi ils structuraient leurs mises en scène de telle sorte qu'elles «transformaient» les spectateurs en initiés. Or, le «croyant» appréhende le rapport entre le monde sacré et le réel d'une manière particulière, manière qui, de fait, peut être aussi appliquée au théâtre.

Alvina Ruprecht écrit dans un article sur l'Eskabel que leurs «créations scéniques remontent [...] aux sources chrétiennes du théâtre, au drame liturgique, aux dialogues *Quem quaeritis* à l'origine du théâtre médiéval¹». Ce parallèle avec les drames liturgiques du Moyen Age est utile pour saisir le type de rapport que l'Eskabel voulait instituer entre les spectateurs et la représentation. En effet, pour les fidèles entassés sur le plancher des églises du Moyen Age, le drame liturgique auquel ils assistaient n'était pas une simple représentation de la résurrection de Jésus, ce n'était pas, dans le sens moderne du terme, une "fiction": c'était le réel qui se trouvait là, concrétisé devant eux, et, en regard de ce réel, tout ce qui les entourait, hors de l'église, était faux, illusion. Il faut relire Mircea Eliade pour saisir ce renversement de valeur. Dans son livre Le

¹ *Op. cit.* p. 45.

sacré et le profane, Eliade montre que le monde sacré est, pour l'homme religieux, le seul qui existe réellement, c'est-à-dire le seul monde réel:

le sacré est le réel par excellence, à la fois puissance, efficacité, source de vie et de fécondité. Le désir de l'homme religieux de vivre dans le sacré équivaut, en fait, à son désir de se situer dans la réalité objective, de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives, de vivre dans un monde réel et efficace, et non pas dans une illusion².

L'espace, le temps et les mythes *sacrés* délimitent, pour l'homme religieux, le réel: le reste est informe, chaotique. Le *Quem quaeritis* qui résonnait sur les murs de l'église avait cet effet sur les fidèles chrétiens: il délimitait un fragment de réel dans lequel le cri de l'ange («Qui cherchez-vous?») éclatait de vérité.

Le spectateur «croyant» qui assistait aux spectacles de l'Eskabel expérimentait le même type de relation³: dans son regard, ce qui était (re)présenté devait apparaître plus réel que le réel. Or, ce qui importe ici ce n'est pas tant de se demander si la fiction était plus réelle que le réel — quoique les membres de l'Eskabel auraient souhaité le suggérer —, mais de retenir ce renversement dans la façon d'appréhender le rapport fiction/réalité. Renversement qui plaçait l'univers de la fiction à l'avant-plan par rapport au monde de référence, au réel. Or, rappelons-le, ce réel plus réel — plus vrai — était traversé de références artistiques: romans de Thomas Mann, de Marguerite Blais, de Duras, d'Artaud, citations cinématographiques, iconographiques⁴. Si bien que, cette préséance donnée à la fiction était aussi une manière de donner préséance à l'art par rapport au réel, voire au *non sérieux* et à la fausseté de la Culture, dans le sens artistique, par rapport au sérieux et à la véracité de la Nature. Exprimée ainsi, cette idée peut sembler excessive, cependant, elle prend tout son sens lorsqu'elle est reportée dans le contexte idéologique du milieu théâtral de l'époque. Brièvement, soulignons d'abord que la période qui nous occupe couvre une époque charnière de la création théâtrale. En effet, les années 1980-1985 marquent, d'une part, la fin des créations collectives comme elles étaient pratiquées dans les années 1970, c'est-à-dire la fin du théâtre identitaire, du théâtre engagé, qui alliait sa pratique à une cause idéologique; ces mêmes années marquent, d'autre part, selon le mot de Gilbert David, le début de *l'ère du metteur en scène* dont l'engagement social était, pour le moins,

² ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, collection Folio/Essai, 1965, p. 31.

³ Cela présuppose que ce spectateur avait accepté son rôle, qu'il était devenu un spectateur *modèle*.

⁴ Je pense évidemment aux spectacles qui ont été présentés entre 1980 et 1985.

peu affiché. Or, qu'ils aient repoussé ou non l'engagement, les créateurs expérimentaux héritaient de l'idéologie qui régnait dans la pratique théâtrale des années 1970. Cette idéologie, on pourrait la résumer, sans trop la gauchir, comme l'aspiration d'un théâtre à chercher à oeuvrer de plain-pied avec le réel. Qu'elles aient été nationalistes, socialistes, marxistes ou féministes, les troupes des années 1970 se définissaient par une volonté de refléter le réel — «populaire» de surcroît —, volonté qui a permis d'ailleurs, selon Gilbert David, de «donner une image instantanée de la société en train de muer⁵». En somme, dans la pratique théâtrale des années 1970, le réel se présentait comme une règle de légitimation des créations. Il avait préséance sur la fiction et c'est à partir de lui que l'on jugeait une représentation. Derrière cette volonté de s'inscrire dans le réel, se cachait, rappelons-le, un envers dialectique: l'Art. Ce dernier était accusé de la pire trahison: d'être élitiste, c'est-à-dire inaccessible, emprunté, *faux et non sérieux*⁶. Ce bref exposé offre un éclairage nouveau sur l'inversion dont nous parlions ci-dessus. Alors que, dans les années 1970, le spectateur jugeait la représentation à partir du réel, lui donnant, du coup, préséance par rapport à la fiction, à l'aube des années 1980, cette préséance d'un monde sur l'autre se trouva inversée par le déplacement de perspective du spectateur: celui-ci, plongé dans la fiction, jugeait la représentation à partir de l'univers fictionnel.

Cette inversion explique alors, d'une part, les choix esthétiques si caractéristiques du théâtre expérimental: l'adaptation tous azimuts de textes

⁵ DAVID, Gilbert, «Un nouveau territoire théâtral. 1965-1980», dans LEGRIS, Renée et al., Le théâtre au Québec:1825-1980. Repères et perspectives, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 155.

⁶ Ces termes proviennent d'une définition de la fiction selon John Searle et citée par Patrice Pavis dans Voix et images de la scène. Searle définit la fiction comme «un discours non «sérieux», qui n'engage à rien». Pavis note à propos de cette conception que «la théorie de Searle reste fondée sur une vue naïve et se donnant comme non-idéologique, et donc éminemment idéologique, de la distinction entre la réalité sérieuse et de la fiction incontrôlable [...]. Entre le fictionnel et le réel [...], les contaminations et les échanges sont beaucoup plus importants que la vaine et métaphysique tentative de les tenir séparés et de les déclarer incommensurables» (*op. cit.* p. 269-270). Si Pavis a certainement raison d'abolir cette distinction entre fiction et réel fondée sur leur degré de sérieux, en revanche, à la défense de Searle, il faudrait, dans le cas qui nous occupe, ne pas rejeter complètement cette distinction, et ce pour deux raisons. D'abord, parce que, rappelons-le, réel et fiction se trouvaient constamment et ostensiblement juxtaposés sur les scènes expérimentales. Ensuite, parce que, dans une perspective de réception, cette distinction entre fiction et réel (non sérieux versus sérieux) avait encore une valeur de vérité à la fin des années 1970. Cette valeur peut d'ailleurs être montrée par un exemple. Robert Claing rapportait, dans la revue Le Trac, la réponse du milieu théâtral à l'annonce d'une subvention accordée au Théâtre Expérimental de Montréal: «Vous travaillez pour l'élite, la bourgeoisie. Vous faites des petits shows pour malades chroniques et vous vous dépêchez de les cacher aussitôt la dixième représentation terminée. Qu'allez-vous faire avec tout cet argent? D'autres shows de fous? D'autres niaiseries? D'autres absurdités?» Quoi qu'en dise Pavis, la colère exprimée là présuppose une séparation nette entre fiction et réel (et une préséance accordée au réel par rapport à la fiction): la fiction n'étant pas sérieuse — alors que le réel est si tragiquement sérieux —, il était insultant que tant d'argent soit donné à une troupe qui montait des spectacles de fiction (faux, mensongers...). (L'extrait de Robert Claing se trouve dans Le Trac. Cahier II de théâtre expérimental, Montréal, avril 1977, p 4.)

littéraires ou le recours à des scénarios intertextuels, *préfabriqués* ou *archétextuels*, par exemple, pour élaborer les *fabulae*. Omnibus qui adapte La Dame de l'auto avec des lunettes et un fusil de Japrisot et Alice au pays de merveilles de Lewis Carroll; Acte 3 qui adapte Andromaque de Racine, Agatha, de Marguerite Duras, La Chevauchée sur le lac de Constance de Peter Hancke; le NTE qui présente Le Cyclope d'Euripide; le théâtre Ubu qui découvre Le Désir attrapé par la queue de Picasso; Opéra-fête qui propose La Tentation de saint Antoine: tous ces «textes étrangers» manifestaient un éloignement du réel *québécois* tel qu'appréhendé dans les années 1970, c'est-à-dire: du réel comme règle de légitimation d'une pratique. Cette inversion explique aussi d'autres types de choix esthétiques caractéristiques des productions expérimentales. Les successions de poses stéréotypées qui fondaient la gestuelle des spectacles de Tess Imaginaire; les perruques extravagantes, les maquillages fantasques et les gestes robotisés qui jalonnaient les mises en scène d'Opéra-fête; l'esthétique carnavalesque du Nouveau Théâtre Expérimental; l'emploi de décamètres de tulle, dans tous les spectacles de l'Eskabel, pour voiler la présence des comédiens: tous ces choix esthétiques avaient pour conséquence de placer les spectacles dans un univers ostensiblement fictionnel. Cette inversion explique, finalement, la profusion de références artistiques dont nous avons parlé dans le second chapitre. Citations d'oeuvres iconographiques, cinématographiques, musicales, de techniques narratives et d'images empruntées aux autres disciplines artistiques, étaient autant de manières de donner préséance au fictionnel et d'inverser la valeur des deux mondes.

Cette façon de traiter le discours identitaire qui avait force de loi dans les années 1970 est significative de la manière du théâtre expérimental de traiter les discours: non certes en les dialectisant, ce qui était la «manière» du théâtre d'avant, mais en les détournant. À cette question d'identité entre représentation et réel, le théâtre expérimental opposera une pratique dans laquelle le réel semble complètement occulté au profit d'un monde de référence essentiellement artistique. En d'autres termes, au lieu d'opposer au discours thétique (et doxique) des années 1970 une antithèse qui l'aurait dialectisé, le théâtre expérimental préféra en inverser les pôles. Ce faisant, il s'inscrivait profondément dans une pratique de l'intertextualité.

Intertextualité

L'intertextualité est au coeur du projet expérimental. On a vu dans les chapitres précédents comment elle permettait de solliciter la participation du spectateur dans la construction du sens. Elle était tout aussi fondamentale dans l'élaboration du rapport entre les mondes; nous avons d'ailleurs conclu, à la fin du chapitre deux, que ce rapport au monde était essentiellement constitué d'éléments *déjà énoncés*. Or, ce que soutient Laurent Jenny sur l'avant-garde littéraire peut sans restriction s'appliquer au théâtre expérimental:

Si l'avant-gardisme [littéraire] est volontiers savant, c'est qu'il est à la fois conscient de l'objet sur lequel il travaille et des souvenirs culturels qui le hantent. Son rôle c'est de ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique. Discours clinquants, discours fossiles [...]. L'oubli, la neutralisation d'un discours étant impossibles, autant en trafiquer les pôles idéologiques. Ou le réifier⁷.

Cet extrait a le mérite d'exposer le fondement théorique de l'utilisation de l'intertextualité: il faut ré-énoncer les discours qui sont devenus lourds et clinquants. Il met aussi en lumière les moyens que fournit l'intertextualité pour ré-énoncer ces discours: en trafiquant leurs pôles idéologiques, ou en les réifiant. Dans cet esprit, on voit comment le jeu sur le discours doxique des années 1970, décrit ci-dessus, était typiquement intertextuel. Le théâtre expérimental mettait en scène deux paradigmes, l'un «artistique» et l'autre «réel», qui renvoyaient à chacun des pôles du discours, et, en «trafiquant» le rapport entre ces pôles, il parvenait à neutraliser la fonction de légitimation que ce discours avait dans la société des années 1970. Ce jeu sur les pôles d'un discours, jeu sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, montre la manière dont l'intertextualité modalisait l'organisation des deux mondes de références, fiction et réel, mis en oeuvre dans les spectacles expérimentaux.

Reste que l'intertextualité opérait à un niveau beaucoup plus complexe. Le principe de ré-énonciation des discours agissait non pas seulement sur la *doxa*, mais aussi sur les discours rattachés, dans l'encyclopédie, aux intertextes artistiques et sur ceux rattachés aux éléments du réel. Formulée ainsi, l'intertextualité pose un problème de concordance: comment, en effet, l'univers de l'art et le monde du réel peuvent-ils se rejoindre pour participer à la ré-énonciation des discours clinquants? Le problème ici est de cerner comment, par exemple, une série de lessiveuses et une musique de Bach (Pain blanc) peuvent

⁷ JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, vol. 7, no 27, 1976, p. 279.

se rejoindre dans l'univers discursif de la fiction; ou, pour donner un autre exemple, comment un amas de vieux souliers peut dire la ruine du corps humain et du monde. En somme, si l'intertextualité modalisait l'organisation de ces deux mondes, c'est qu'elle devait les traiter de manière à ce qu'ils soient appréhendés de façon identique. Or, l'anthropologie, par l'entremise de Claude Lévi-Strauss, nous fournit les termes pour résoudre ce problème.

La pensée intertextuelle

Dans son livre La pensée sauvage, Lévi-Strauss s'est plu à comparer la pensée mythique à la technique du bricolage. «De nos jours, écrivait-il, le bricoleur reste celui qui oeuvre de ses mains, *en utilisant des moyens détournés*⁸». Cette technique propre au bricolage — qui consiste à détourner des moyens pour les faire participer à quelque chose d'autre — définit aussi celle de l'intertextualité. Les termes qu'emploie alors Lévi-Strauss pour décrire la pensée mythique peuvent être utilisés, de la même façon, pour décrire «la pensée intertextuelle». Ces termes offrent non seulement l'avantage de désigner les différentes «étapes» du procédé intertextuel, mais aussi d'ouvrir une voie pour expliciter comment l'intertextualité peut organiser les éléments du réel. Voyons d'abord, sommairement, les notions de Lévi-Strauss, nous étudierons ensuite comment ces notions s'appliquent à l'intertextualité et, corollairement, au théâtre expérimental.

Lévi-Strauss montre que la technique du bricolage procède selon trois grandes étapes. Dans un premier temps, le bricoleur «collectionne» des éléments, matériaux et outils, qui pourront servir éventuellement à réaliser un projet. En ce sens, Lévi-Strauss écrit que «les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que *ça peut toujours servir*⁹». Cette façon de procéder amène déjà une remarque: ce n'est pas la réalisation d'un projet de bricolage qui détermine la sélection des éléments qui le compose, mais l'inverse: ce sont les objets que le bricoleur a patiemment collectionnés qui détermineront la nature du projet. Il est alors possible de dire, avec Lévi-Strauss, que

⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, La pensée sauvage, Paris, Plon, coll. Presses Pocket, 1990 (première édition 1962), p. 30. C'est moi qui souligne.

⁹ *Ibid.* p. 31.

la composition d'un ensemble [d'outils et de matériaux] n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock¹⁰.

En somme, le bricoleur construit toujours à partir de ce qu'il a sous ses yeux. Lorsqu'il forme un projet, il doit alors faire l'inventaire de ce qu'il possède avant de commencer toute construction. C'est la seconde étape du bricolage. Lévi-Strauss la résume ainsi:

Regardons-le à l'oeuvre: excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective: il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire, ou en refaire, l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait «signifier»¹¹.

C'est le début du véritable travail du bricoleur. Chaque objet est observé et manipulé de manière à en révéler, en quelque sorte, les «possibilités signifiantes». La beauté du grain de ce morceau de bois pourra être mise en valeur dans telle disposition; une baignoire ou un vieux pneu éventré pourront devenir des pots de fleur; des bouchons de bouteille seront transformés en sous-verre. Reste alors à terminer le bricolage. Une fois les objets inventoriés, interrogés, et leurs possibilités signifiantes dégagées, la troisième étape du bricolage consiste à assembler ces objets. Cette dernière étape est essentiellement une réorganisation des éléments qui faisaient partie de l'inventaire au début du projet. Dès lors, les créations du bricoleur, comme le remarque Lévi-Strauss, «se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'agencement final¹²».

L'intertextualité, dans sa forme la plus spectaculaire du moins, ne procède pas autrement: elle collectionne, dresse un inventaire puis réorganise des fragments de l'univers littéraire. Les Chants de Maldoror sont à ce titre exemplaires. Toutes les «étapes» du bricolage y sont affichées avec ostentation. D'abord, la règle du «ça peut toujours servir», qui guide la collection d'éléments, a été suivie scrupuleusement: en effet, l'oeuvre de Ducasse, on le sait, est

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² *Ibid.*, p. 35.

traversée d'innombrables fragments textuels de tout genre. Ensuite, l'inventaire (étape de l'interrogation) et, finalement, la réorganisation des fragments ont donné un bricolage surprenant. Par exemple, la série des «beau comme...» qui ponctue les deux derniers chants montre comment l'agencement de bribes glanées au hasard des lectures peut créer des métaphores saisissantes. Voici un exemple tiré du Chant V:

Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère¹³.

Dans cet extrait, le fragment textuel qui a servi à l'élaboration du premier «beau comme...» provient d'un certain Du Boisaymé qui écrivait, en 1811, un mémoire intitulé *De la courbe que décrit un chien courant après son maître*, et l'autre fragment est tiré d'un traité médical¹⁴. On voit alors qu'entre la collection et l'agencement final, la nature des éléments, comme l'expliquait Lévi-Strauss, ne change pas. Le titre de l'essai de Du Boisaymé ne subit aucune modification: il est laissé tel quel dans les lignes du poème. Cet aspect du bricolage intertextuel est essentiel pour l'analyse. En effet, les éléments à partir desquels opère le bricoleur sont des signes: des signifiants et des signifiés qui, comme le précisait Lévi-Strauss, ne changent pas «selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'ensemble final¹⁵». Par conséquent, interroger les éléments «pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait signifier» consiste en fait à les qualifier: le grain de ce bois *est beau*; comme le titre du *mémoire* de Du Boisaymé d'ailleurs! Sous les qualificatifs, ni le signifiant, ni le signifié d'un signe ne changent. Ils sont plutôt *schématisés*: leurs qualités et leurs défauts sont mis en valeur, nommés, figés. Dans cette perspective, l'agencement des divers éléments, des divers signes, est en fait la mise en oeuvre de qualification. En faisant cohabiter dans une métaphore (figuré par le «beau comme») un fragment du plus pur style romantique («Le vautour des agneaux [...] se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère») et un autre du style idiomatique de la science («la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes...»), Ducasse

¹³ DUCASSE, Isidore, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flamarion, 1990, p. 257.

¹⁴ Ces informations sont tirées des annotations de Jean-Luc Steinmetz dans l'édition ci-dessus mentionnée.

¹⁵ *Loc. cit.* p. 34.

opérait à la fois une critique du discours romantique (il est excessif et risible) et du discours scientifique (il est parfois poétique).

La réénonciation des discours, propre à l'intertextualité, se présente donc comme une réorganisation des signes-supports de ces discours. Si bien que le rapport entre les mondes — la ré-énonciation des vieux discours — que nous essayons de cerner serait en fait une réorganisation, dans l'univers de la fiction, des signes inscrits dans l'encyclopédie du spectateur. Dans les pages qui suivent, nous étudierons les diverses étapes de la pensée intertextuelle, *la collection, l'inventaire et la réorganisation*, en essayant de retracer comment chacune de ces étapes s'inscrit dans la ré-énonciation des discours et, par voie de conséquence, dans le rapport entre les mondes. Brièvement, l'étape de la collection nous permettra de saisir comment les éléments appartenant au paradigme de «l'expérience commune» accèdent au monde de la fiction — comment ils sont *fictionnalisés* —; l'étape de l'inventaire montrera comment, fictionnalisés, les discours se trouvaient *schématisés* par le travail de qualification; finalement, l'étape de la réorganisation ouvrira la voie à deux types de bricolage: le classement ready-made et le classement baroque¹⁶.

Collection

La collection est l'étape où le bricoleur amasse des objets sans qu'aucun projet ne vienne guider cette collecte; au théâtre, elle est l'étape pendant laquelle les créateurs, en improvisant sur des thèmes ou des objets, emmagasinaient des éléments théâtraux dans le but d'en créer un spectacle. Or, plusieurs mises en scène expérimentales semblent avoir eu recours à ce procédé non pas seulement pour accumuler des éléments, mais aussi pour créer

¹⁶ On pourrait montrer en outre que les cycles du théâtre Repère correspondent à ces trois grandes étapes du bricolage. Les «Ressources»(RE) correspondent à l'étape de la «collection». En effet, Jacques Lessard, premier théoricien des cycles Repère, définit les *Ressources* comme étant «constituées de tous les éléments qui sont à l'origine de la création». Il y inclut autant les ressources matérielles que sensibles; les premières regroupent «tous les facteurs concrets, physiques, toutes les contraintes d'argent, de temps, avec lesquels on doit composer lors de la création (lieu échéance)»; les secondes regroupent «la personnalité et les motivations des participants, mais aussi les objectifs sur lesquels ils vont s'entendre». En somme, les *Ressources* regroupent, exactement comme la *collection*, un ensemble d'outils et d'objets à partir desquels un spectacle sera construit. La «Partition»(P) et «l'Évaluation»(E) correspondent à l'étape de l'inventaire. Ces deux cycles sont constitués d'explorations, d'organisation et d'évaluation des ressources. Ils servent donc, à l'instar de l'inventaire, à dégager les «possibilités signifiantes» des éléments de la Ressource. La «Représentation»(RE) correspond à la «réorganisation» des éléments. «L'objet théâtral présenté devant le public» se présente comme l'oeuvre du bricoleur: il est un assemblage de tous les éléments qui faisaient partie de la collection, autrement dit: de la Ressource. (Les citations sont tirées de BEAUCHAMP, Hélène et Jean-Marc Larrue, «Entrevue: les cycles Repère», *L'Annuaire théâtral*, no 8, 1990, p. 131-144.)

une unité esthétique. En effet, un survol des productions amène à penser que le théâtre expérimental a pris très au sérieux le «ça peut toujours servir» du bricoleur. Il en a fait, en quelque sorte, «une esthétique de la collection»: collection de «poses codées» renvoyant au langage stéréotypé de la bande dessinée dans Harrison Fish de Tess Imaginaire; collection d'objets renvoyant à un univers bourgeois et collection de techniques cinématographiques dans Fiction d'Agent Orange; collection d'objets hétéroclites et de fragments textuels du Richard III de Shakespeare dans le bazar du Richard 3 de Zoopsie; collection de sources et jeux lumineux, collection de scènes de guerre, collection d'emprunts textuels aux romans de Abbot et Thomas dans Le Rail de Carbone 14, et collection de *vedettes mondiales* dans leur spectacle Titanic¹⁷; collection de stéréotypes humains et de numéros de variétés dans les Noces de l'Eskabel et collection de *figurants* dans la plupart des spectacles de cette troupe (Plainchant comprenait une trentaine de comédiens dont les trois quarts étaient des figurants¹⁸); collection d'objets *hors d'usage*, d'intertextes littéraires (Dumas fils, Copi, Beckett, Genet, Verdi), d'espaces scéniques dans Usage des corps dans la Dame aux camélias d'Opéra-fête; collection de fragments textuels, de références artistiques, de niveaux de langue et d'espaces scéniques dans Le Roi boiteux du Nouveau Théâtre Expérimental et, pour les Treize tableaux du même NTE, «vigoureuse prise d'assaut de la Bibliothèque, de la Pinacothèque, de trente siècles de musique et de toutes les scènes du monde¹⁹»!

Cette esthétique semble avoir touché toutes les productions, comme si celles-ci participaient à un immense projet de collection. Cette espèce de frénésie exploratoire de lieux urbains et de citations artistiques — frénésie qui semble avoir contaminé toutes les troupes expérimentales — faisait aussi partie de cet immense projet de collection, comme s'il s'était agi de faire visiter le plus grand nombre de lieux dans la ville et de citer le plus d'intertextes possibles. Présentée ainsi, cette esthétique de la collection semble n'avoir été qu'un effet de mode; elle a pourtant été capitale dans l'élaboration d'un rapport entre l'univers de la fiction et le réel, et dans la réénonciation des discours. C'est que la collection avait, dans l'esthétique expérimentale, une fonction d'unification:

¹⁷ Diane Pavlovic écrivait à ce sujet que «Dans cette nuit de 1912, Hitler, Isadora Duncan, le peuple juif, un marin japonais, un couple en lune de miel et divers représentants du *jet set* mondial se côtoyaient sans vraiment entrer en contact». Dans: «Images de la mort en mouvement», Les cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p. 89.

¹⁸ L'Eskabel a présenté des spectacles qui pouvaient faire évoluer jusqu'à 40 figurants!

¹⁹ LEFEBVRE, Paul, «Treize tableaux», Les cahiers de théâtre Jeu, no 17, 1980, p. 108.

elle permettait de regrouper, dans un même «espace», des éléments du monde de référence artistique et de l'expérience commune. En d'autres termes, elle faisait se *rejoindre*, dans un même espace fictionnel, les intertextes et les objets du réel à *l'état brut*. Dès lors, la règle qui régit la collection du bricoleur — le «ça peut toujours servir» — s'apparentait à un procédé rhétorique dont la tâche était de fictionnaliser les éléments du réel. Cette fictionnalisation étant systématique dans les mises en scène expérimentales, ouvrons donc une parenthèse pour montrer comment elle s'y inscrivait: nous analyserons d'abord comment un garde de sécurité, dans Pain blanc, *passait* littéralement d'un univers à l'autre; nous verrons ensuite comment la «contextualisation spectaculaire» fictionnalisait aussi certains éléments de la représentation et nous étudierons, en bout de course, comment l'attribution de fonction actantielle contribuait à fictionnaliser les objets.

Le réel fictionnalisé

La modification du statut du spectateur, à travers la mise en scène de sa *fabula*, était symptomatique d'un phénomène qui traversait l'ensemble des productions expérimentales: tout ce qui renvoyait directement au réel était systématiquement «fictionnalisé». À l'instar des spectateurs qui passaient, par différentes formes d'accueil, du monde réel à l'univers de la fiction, les éléments tirés du réel passaient toujours, d'une façon ou d'une autre, dans le monde de la fiction. Par exemple, un balai, un chaudron et une couverture devenaient un sceptre, une couronne et un manteau dans le Roi Boiteux. Ailleurs, dans Pain blanc, un des gardes de sécurité qui accueillaient les spectateurs au début du spectacle se retrouvait, à la fin, personnage de la fiction. Ce «passage» du garde de sécurité, d'un univers à l'autre, est à plus d'un titre exemplaire. Voyons comment la mise en scène fictionnalisait ce garde, cela permettra de mieux saisir ce qu'il faut entendre, justement, par «fictionnalisation».

Le résumé de Pain blanc, que nous avons déjà esquissé²⁰, montrait que trois *fabulae* traversaient le spectacle: une première *fabula*, celle du spectateur, racontait une histoire qui ressemblait, nous l'avons vu, à ce que vit un spectateur lorsqu'il va au théâtre; une deuxième *fabula* racontait l'aliénation de quatre hommes et quatre femmes dans des contextes de travail, de loisir puis de vie

²⁰ Voir à la page 63 du troisième chapitre.

privée; une troisième *fabula* racontait, en quelque sorte, les aventures du «paratexte» (accueil, prologue, entractes) de la représentation. À l'intérieur de cette dernière, un garde de sécurité rejoignait la fiction.

Reformulons par le menu cette *fabula* du paratexte afin de retracer le passage du garde d'un univers à l'autre. D'abord, des gardes de sécurité surveillaient l'arrivée des spectateurs à une représentation d'un théâtre expérimental. Lorsque tous les spectateurs étaient entrés, ils fermaient les portes et enseignaient au public les règles de sécurité de l'Espace Libre (tout en contrevenant eux-mêmes à ces règles...). Au premier entracte, un des gardes de sécurité, après s'être installé au centre de la scène et avoir bien indiqué aux spectateurs de profiter de la pause, visionnait un film d'animation qui mettait Donald Duck en vedette. Les personnages du film étaient violents. Au deuxième entracte, deux vendeurs de hot-dogs se succédaient sur la scène. Le premier, comme il se doit, vendait sa marchandise; le deuxième, affublé d'un masque de Donald Duck, agressait les spectateurs avec sa marchandise. À la fin, le garde de sécurité se retrouvait dans le dernier tableau (aliénation dans la vie privée) où il visionnait un film pornographique.

Formulée ainsi, la fictionnalisation du garde de sécurité peut être retracée dans le passage, physique, du hall d'entrée à la scène, puis de la scène au dernier tableau. Cependant, il faut noter ceci: il est possible de dire que le garde rejoint la fiction seulement lorsque l'on formule la *fabula* du spectateur. Dans cette *fabula*, le garde est un élément «réel», et, s'il rejoint la fiction, c'est dans le cadre de la «soirée au théâtre» et non pas dans celui du public montréalais qui assiste au spectacle le 10 février 1983, où le garde est, du début à la fin, personnage.

Les mises en scène expérimentales ne présentaient pas toutes un tel "passage" pour fictionnaliser les éléments du réel. En règle générale, la fictionnalisation procédait plutôt par simple contextualisation spectaculaire: le contact avec le jeu des comédiens y était alors suffisant pour modifier le statut des éléments du réel. Par exemple, résumant les recherches esthétiques de Zoopsie, Paul Lefebvre exprimera l'effet de ce «contact» ainsi:

Chez Zoopsie, la frontière entre le théâtre et le non-théâtre est floue, mobile. Lieux, vêtements, objets crient leur appartenance au monde réel et ce n'est qu'au contact des comédiens en action qu'ils se transforment en scène, en costumes, en accessoires.

La surimpression de contextes dramatiques sur les lieux qu'utilisaient les troupes expérimentales, surimpression dont nous avons étudié les aléas dans le chapitre précédent, était aussi une façon de fictionnaliser le réel: dans la transformation d'un garage de la rue Centre en Grand Canal vénitien (Plainchant), du centre de détentions Parthenais en Tour de Londres (Richard 3), des rues qui bordent l'Espace Libre en espace urbain propice à une poursuite policière (Marat-Sade), ces lieux passaient du monde réel des spectateurs au monde de la fiction.

Précisons: à l'instar du garde de sécurité de Pain blanc, si ces lieux passaient dans l'univers de la fiction, c'est d'un point de vue intérieur à la *fabula* du spectateur. D'un point de vue extérieur, il n'y aurait pas fictionnalisation, mais «irréalisation», perspective que l'on retrouve dans cet extrait de Diane Pavlovic:

Le tour guidé qu'offrait le théâtre Zoopsie [...], l'évasion filmée à travers la ville que donnait à voir Carbone 14 [dans Marat-Sade] intègre la rue à la scène et, par renversement, donnent à cette dernière une extension qui peut sembler infinie: la rue Ontario, le canal Lachine sont devenus des espaces de fiction, *irréalisés* doublement par le contexte spectaculaire et par la médiation de la technologie²¹.

Même si ces deux termes désignent sensiblement le même mouvement, la différence entre «fictionnalisation» et «irréalisation» est importante. Car un objet «irréalisé» perd, en quelque sorte, ce qui le définit, c'est-à-dire son inscription dans le réel, et au-delà, dans l'encyclopédie d'une culture. Il perd, me semble-t-il, son signifié propre. Or, la fictionnalisation n'effaçait pas ces signifiés; au contraire, sous l'effet de la qualification, elle les systématisait, en figeait les contours. Parthenais ne perdait pas, dans Richard 3, son signifié [lieu carcéral]: ce signifié se trouvait plutôt *schématisé* par l'utilisation qu'en faisait Zoopsie: le lieu carcéral devenait la mythique Tour de Londres. En somme, la règle du «ça peut toujours servir» qui fonde la fictionnalisation laissait intacts les signifiés associés aux objets.

Cet aspect est important dans la mesure où l'objectif intertextuel du théâtre expérimental était de ré-énoncer les discours clinquants; et ces discours, à la manière des signifiés — ils en sont d'ailleurs — sont associés, dans l'encyclopédie, à des éléments du réel. L'étude des objets nous ouvrira la voie

²¹ PAVLOVIC, Diane, «L'être et le paraître. Une question du XVIIe siècle posée aujourd'hui», dans un numéro spécial sur les médias au théâtre: «Théâtre et technologie. La scène peuplée d'écrans», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 1987, p. 157. C'est moi qui souligne.

pour expliciter, ultérieurement, comment la fictionnalisation *schématisait* les signifiés... et les discours.

Les objets

Dans le théâtre expérimental, les objets n'étaient pas de simples «déterminants» dans l'économie spectaculaire. Ils étaient, en règle générale, directement impliqués dans la logique des actions; ils s'ajoutaient, en quelque sorte, aux protagonistes de la représentation. Pour expliquer cela, essayons d'imaginer ce qu'aurait été la représentation des Bouchers, mis en scène par Antoine à la fin du XIXe siècle, si elle avait été façonnée par les créateurs expérimentaux. On se rappelle que, dans ce spectacle, Antoine avait accroché et étalé des quartiers de viande bien réels un peu partout dans l'espace scénique. Ces quartiers lui servaient à dénoter le lieu de l'action (une boucherie) et à déterminer les personnages (un coefficient de vérité passait des quartiers de viande aux personnages, un peu comme si la mise en scène disait: ce sont de vrais quartiers et ce sont de vrais bouchers). Or, reportés dans les années 1980, entre les mains de nos metteurs en scène, ces quartiers de viande auraient été investis de fonctions actantielles. Ils auraient été, par exemple, chevauchés par les comédiens: on aurait alors eu droit à une acrobatique scène de rodéo dans laquelle les quartiers de viande/chevaux auraient littéralement malmené les comédiens/cow-boys. Ils auraient aussi été utilisés comme marteaux olympiques: les comédiens les auraient alors empoignés et fait tourner autour d'eux à une vitesse vertigineuse. Cette comparaison un peu loufoque²² entre les deux esthétiques montre comment les objets devenaient des *actants* dans les mises en scène expérimentales. Autrement dit, comment ces dernières fictionnalisait les objets en leur attribuant des fonctions actantielles. Les deux exemples que nous avons inventés correspondent d'ailleurs aux deux types de fonction actantielle qui pouvaient être attribués aux objets: dans l'un, ils étaient les sujets d'une action, dans l'autre, les compléments. Suivant la terminologie d'Anne Ubersfeld, on dira que, dans le premier exemple, les quartiers étaient des objets-sujets et, dans le deuxième, des objets-prédicats.

²² On remarquera que Carbone 14 a aussi utilisé de tels quartiers de viande dans Pain blanc. Évidemment, ces quartiers de viandes n'étaient pas utilisés de la même manière que notre exemple. Cependant, ils étaient tout autant investis de fonctions actantielles. Nous étudierons cela plus en détail dans les pages qui suivent.

Un objet est sujet quand il agit sur des personnages, quand il «fait des personnages une chose²³». C'était le cas, par exemple, dans la manière dont les membres d'Omnibus utilisaient un cerceau pour figurer, dans leur spectacle La dernière pièce, l'errance de naufragés sur une mer houleuse. Heinz Weinman racontait la scène en ces termes:

Nous voilà de nouveau sur la mer. La troupe se trouve à l'intérieur d'un grand cerceau qu'elle maintient au seul contact des hanches afin de laisser les mains libres. Le groupe fait bien sentir l'effarement dont s'empare l'équipage de ce radeau en dérive. Il n'est plus question de naviguer, de gouverner²⁴.

Le cerceau représentait à la fois la mer et le radeau sur lequel «naviguaient» les personnages. Il représentait aussi, et surtout, une «force» houleuse qui bousculait, emportait et ballottait les personnages. Le cerceau devenait alors sujet: il faisait, pour reprendre les termes d'Ubersfeld, «des personnages une chose»; ceux-ci n'avaient pas d'autre choix que de se laisser balloter. Il leur était devenu impossible de *gouverner* l'action.

À l'opposé, un objet est prédicat lorsqu'il est «le *complément* d'une série d'opérations de [...] manipulations transformatrices qui sont une bonne part de l'activité ludique du comédien²⁵». Dès lors, l'objet, au lieu de *diriger* l'action, la subit. Ce faisant, il devient le complément des gestes du comédien: l'objet est transformé par l'utilisation qu'en fait le comédien, et, par cette transformation, il complète le sens de ce geste. Ubersfeld cite comme exemple de ce type de transformation la passoire de Don Quichotte qui devient casque: la passoire est transformée par le geste du chevalier, et cette transformation, dans l'histoire de Cervantès, en dit long sur le héros: son esprit est dérangé.

Ce type de transformation a été exploité de plusieurs manières dans les spectacles expérimentaux. Qu'on pense, pour n'en nommer qu'une, au Roi boiteux du Nouveau Théâtre Expérimental dans lequel tous les objets étaient déviés de leur sens premier pour signifier les objets de la *fabula* et, par conséquent, le caractère factice de la représentation. Une chaise de parterre devenait le trône du roi, un échafaud devenait un hélicoptère, des pots de peinture devenaient des cothurnes, un balai devenait un sceptre, et ainsi de

²³ UBERSFELD, Anne, L'École du spectateur, *op. cit.* p. 149.

²⁴ WEINMANN, Heinz. «Omnibus: le corps comme spectacle. À propos de "Casse-tête"», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 18, 1981, p. 104-105.

²⁵ Dans L'École du spectateur, *op. cit.* p. 148.

suite. Ce type de transformation a d'ailleurs été pris en compte dans l'écriture de la pièce, notamment dans ce passage de l'épisode VI:

Richard enlève son manteau.

ANNIE — Excusez, Votre altesse! Je n'ai pas de support sous la main. Je vais en chercher dans la garde-robe.

RICHARD — Non, ne vous dérangez pas, comtesse. Je dépose à terre les insignes de ma puissance, dans un geste simple dont parleront un jour les historiens.

Il jette à terre le manteau, la couronne et le sceptre. [...]

ANNIE — [...] Fous le camp, Richard! Remporte ton balai, ta casserole et ta couverture en chenille!

La dernière réplique d'Annie rappelle brutalement le jeu auquel s'adonnaient les deux personnages. Elle remet en lumière, en quelque sorte, le réel qui avait été fictionnalisé.

Tous ces exemples montrent comment l'attribution de fonctions actantielles contribuait à fictionnaliser les objets. Cerceau, balai, mais aussi murs nus, sous l'effet d'un «ça peut toujours servir», avaient rejoint le monde de la fiction. La fictionnalisation avait alors une fonction capitale dans la pensée intertextuelle: elle permettait de réunir, dans le même «espace», les intertextes et les éléments du réel. Or, c'est en rassemblant tous les éléments de la représentation dans un unique «monde» qu'il devenait possible de les réorganiser.

Inventaire

Si la fictionnalisation des objets menait à leur collection, dans cette étape cruciale qu'est l'inventaire, la fictionnalisation avait pour effet de «schématiser» les éléments accumulés. Mais rappelons d'abord les grandes lignes de cette étape: elle consiste à interroger les éléments de la collection pour comprendre comment ils pourraient «signifier» dans le projet à réaliser. Cette interrogation se traduit par une opération de qualification: le grain de ce bois est beau, donc cette bûche pourrait servir de tabouret. Cet exemple tout bête met en lumière un problème que soulève l'analyse de cette étape: nous n'avons accès qu'à l'oeuvre finale du bricoleur. En d'autres termes, si l'étape de l'inventaire qualifie les moyens du bricoleur, c'est dans l'étape de la réorganisation que ces «qualificatifs» sont véritablement actualisés. Nous survolerons donc rapidement cette étape, quitte à y revenir dans l'analyse de la réorganisation. Notre analyse

s'attachera, d'abord, à montrer comment l'usage de la métonymie servait à *qualifier* les éléments de la collection et, ensuite, à cerner comment la métonymie contribuait à *schématiser* les signifiés et les discours.

La métonymie est le procédé qui a été le plus régulièrement employé pour qualifier les éléments des collections théâtrales. Jean-Marc Larrue résume sa place dans l'économie expérimentale ainsi:

Boudant la métaphore [...], les «nouveaux scénographes» ont donné à la métonymie une légitimité inégalée — le salon de barbier est représenté par la chaise de barbier, les humains par des chaussures, la mémoire par des journaux²⁶.

Si cet extrait de Larrue traite de spectacles qui ont été présentés après la période qui nous occupe (notamment: La trilogie des dragons du théâtre Repère et Rivages à l'abandon de Carbone 14), il n'en demeure pas moins que les exemples donnés décrivent parfaitement comment le théâtre expérimental utilisait ce procédé pour qualifier les éléments de sa collection. Ces exemples donnés par Larrue illustrent bien, d'ailleurs, cette manière particulière, dont nous avons parlé au chapitre deux, qu'avaient les créateurs expérimentaux d'utiliser les intertextes — et les éléments du réel —, manière qui consistait à les considérer comme des signes. Nous avons vu en outre que ces signes, ces unions de signifiants et de signifiés, étaient enregistrés par l'encyclopédie. C'est ici qu'entre en jeu l'esthétique propre à l'inventaire: en désignant l'image, elle vise le concept. Et cette «esthétique du signe» avait ceci de particulier, Larrue le soulignait d'ailleurs avec justesse, qu'elle possédait une *légitimité inégalée*, légitimité qui nous replonge en plein dans le paradoxe que nous avons soulevé dans le premier chapitre: tout fonctionne comme si le théâtre expérimental considérait comme métonymiques des liens qui frôlaient parfois la métaphore. Il y avait alors là une institution du signe. Revoyons quelques exemples.

Dans Pain blanc, une musique de Bach servait à désigner le «Grand Art», alors qu'une musique de jazz évoquait une ambiance érotique; dans les spectacles de l'Eskabel, des décamètres de tulle évoquaient, selon Michel Vaïs, «des châteaux et ambassades d'un luxe inaccessible²⁷»; dans les mises en scène de Zoopsie, la vidéo était «signe de l'importance grandissante de la

²⁶ LARRUE, Jean-Marc, «L'image dans tous ses états», Tengence, no 46, 1994, p. 17. Les créateurs du théâtre expérimental font évidemment partie des ces «nouveaux scénographes».

²⁷ VAIS, Michel, «Le théâtre expérimental: de l'hermétique à l'accessible», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p.47.

technologie dans nos vies; [...] signe de la télé en tant qu'objet quotidien omniprésent; elle serv[ait] à montrer que nos rapports aux gens sont influencés par nos rapports aux images²⁸»; dans le Roi boiteux, le balai désignait le sceptre; dans Treize tableaux, une pieuvre déposée sur la tête d'un comédien désignait les Erynies et le fait de danser sur une musique disco désignait la folie; dans les spectacles d'Opéra-fête, une petite moustache carrée désignait Hitler, un mannequin désignait Marguerite Gautier, et une chaise, son amant Armand; dans L'Homme rouge, une chanson désignait le père de Maheu; dans Richard 3, Parthenais désignait la Tour de Londres; dans L'Hôtel des glaces de l'Eskabel, la langue italienne désignait l'Italie; dans plusieurs mises en scène de cette époque, la langue allemande désignait l'Allemagne...

Tous ces exemples montrent par ailleurs un aspect de la qualification expérimentale: à travers toutes ces métonymies, les signifiés des éléments se trouvaient littéralement *schématisés*. Aspect capital en soi, car ce sont principalement des discours qui se trouvent alors schématisés.

Pour qu'il y ait schématisation, écrit Bernard Dupriez dans son dictionnaire des procédés littéraires, il faut «que le texte se présente comme une épure d'un autre texte qui est le vrai, qu'il remplace l'oeuvre, que son auteur se donne seulement pour le commentateur de l'oeuvre faite ou à refaire²⁹». En somme, deux facteurs définissent la schématisation: d'une part, un texte donné (un signifié, un discours) doit être réduit à quelques termes («réduit à l'essentiel» dit le Petit Robert), et, d'autre part, une certaine distance doit être établie entre le texte original et son «schéma». Voyons comment ces deux facteurs se traduisaient dans le théâtre expérimental.

Le traitement réservé à la figure humaine est peut-être l'exemple le plus frappant de cette schématisation à laquelle s'est voué le théâtre expérimental. Diane Pavlovic exprime ce traitement ainsi:

L'effigie humaine, déjà remise en question, ces dernières années, par l'usage croissant de marionnettes et autres procédés antiréalistes, est plus que jamais reléguée au rang d'image (au propre comme au figuré)³⁰.

En effet, le théâtre expérimental, du moins à l'aube des années 1980, s'est lancé passionnément dans la promotion d'un discours idéologique en vogue à

²⁸ O'SULLIVAN, Dennis, «Notre plus grand mérite: être obstinés», *op. cit.* p.210.

²⁹ DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, U. G. E., 1984, p. 408.

³⁰ Dans «L'être et le paraître», *op. cit.* p. 159.

l'époque, discours qui pourrait se résumer à cette idée que l'être humain était alors dénaturé par l'explosion technologique, qu'il était devenu une *machine dans la machine*³¹. Dans cet esprit, les mises en scène expérimentales ont régulièrement (systématiquement?) présenté des *textes-personnages* qui s'affichaient explicitement comme des *épures* du *texte-humain*. Psychologie, luttes sociales, multidimensionalité de l'être, étaient proscrites de ces représentations. La gestuelle type du robot (mouvements saccadés, regard fixe) qu'empruntaient les comédiens d'Opéra-fête dans Luna Hollywood; les masques d'Instant de folie; le latex qui recouvrait les visages dans Harrison Fish, les corps dans Pain blanc; les maquillages extravagants d'Opéra-fête; les marionnettes géantes dans Vies privées de Carbone 14: une multitude de moyens concouraient à réduire le *texte-humain* aux traits de la machine, à le reléguer au *rang d'Image* au sens propre. Et au sens figuré encore: Pierre-A. Larocque exprimait son recours à la schématisation de l'humain en ces termes: «Ce ne sont pas des individus qui se livrent, mais des emblèmes [...], des archétypes contemporains: Freud, Hitler, Dietrich ou Miss Avon³²». En somme, pour Larocque, Freud, Hitler, Dietrich et Miss Avon sont tous des *signes* enregistrés dans notre encyclopédie occidentale. À ce titre, ils sont des *valants-pour* qui renvoient à des discours clairement définis: à l'inconscient, au fascisme, à l'érotisme et à un certain kitsch bourgeois³³. Cette façon de construire des métonymies en chaîne était d'ailleurs particulier à l'esthétique d'Opéra-fête. Comme une espèce d'épure d'une épure, une mise en scène de cette troupe pouvait présenter un comédien avec une petite moustache carrée qui renvoyait à Hitler, qui, lui, renvoyait au fascisme ou à la déchéance humaine. Ces métonymies en chaîne avaient comme conséquence de pousser le schéma du côté du *topos*. L'archétype, chez Larocque, était souvent cliché. Ce que soulignera d'ailleurs Diane Pavlovic dans ce commentaire d'Ultraviolet:

Aucune production, sans doute, ne cristallise davantage les stéréotypes liés à l'Allemagne qu'Ultraviolet [...]. Stylisé à l'extrême et volontairement réducteur, il disait les choses sans équivoque [...]. La société est faite de

³¹ «Je verse des larmes de métal» chantait Norman Brathwaite à l'époque.

³² LÉVESQUE, Solange et Paul Lefebvre, «Un théâtre de la nuit (entretien avec Pierre-A Larocque)», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1989, p.105.

³³ Un exemple du même ordre: à propos de la collection de «vedettes mondiales» dans Titanic, Diane Pavlovic écrivait qu'elles étaient des «échantillons d'humanité accolé[es] pour ce que chacun[e] représentait: la beauté, la souffrance, la richesse, l'ambition, l'idéalisme, le mercantilisme, le sacrifice...» (*Op. cit.*, p. 89.)

paumés embrigadés dans n'importe quelle idée [...], Hitler n'est en fait qu'un malade — un infirme — parmi d'autres³⁴.

Cette extrait illustre bien comment les créateurs expérimentaux approchaient la «chose» discursive: hors de toute crainte de paraître réducteurs, ils simplifiaient les discours jusqu'à les transformer en clichés. Sciemment ou non, il ne sera jamais possible de le dire, les mises en scène expérimentales ont cultivé les clichés à outrance. *Noces*, à cet égard, était exemplaire. Une scène, décrite par Jacques Larue-Langlois, se présentait d'ailleurs ainsi:

Il y a la chanteuse à voix [...] qui projette des trilles et consulte les cartes, la romantique jeune fille, bouquet à la main, qui pousse la chansonnette, la grosse fille qui se masturbe avec frénésie, la sexy qui se montre en guêpière, [...] le curé qui bénit d'une main et fait des gestes obscènes de l'autre, la pauvre qui gémit et se contorsionne, le bourgeois qui rit à gorge déployée, le rocker qui hurle en frappant des poings sur le mur, l'hystérique qui gueule comme un putois et le poète qui clame aux nues d'incessantes suppliques, le dos tourné à tous les autres³⁵.

Cette scène réunissait à elle seule une véritable collection de clichés. Chacun des personnages réunis là était le signe d'un *topos* humain — un poète, on le sait, s'isole toujours de l'humaine communauté —. Or, d'un autre côté, cette scène illustre bien un autre aspect de la schématisation: en réduisant les discours à des signes aussi *tangibles*, la schématisation permettait de les rendre *opérationnels*, c'est-à-dire qu'elle en faisait des opérateurs. À l'instar de la pensée mythique qui, selon Lévi-Strauss, reconstruit toujours de nouveaux mythes à partir de mots et discours issus d'autres mythes, la mise en scène expérimentale construisait ouvertement son univers discursif d'un amalgame de discours *déjà énoncés*. Dès lors, les discours, tels les intertextes artistiques, faisaient *fonctionner* l'interprétation des mises en scène. N'est-ce pas d'ailleurs la principale utilité de la «liste des idées reçues» que Jean-Pierre Ronfard conseillait aux praticiens expérimentaux de dresser? Cette liste d'idées reçues allait comme suit:

- Le spectacle se joue dans un édifice nommé théâtre.
- Le spectacle a besoin d'un groupe de spectateurs (une communauté).
- [...]
- Le public est paresseux. Il ne supporte pas un spectacle de plus de 120 minutes.

³⁴ PAVLOVIC, Diane, «cartographie: l'Allemagne québécoise», *Les cahiers de Théâtre Jeu*, no 43, 1987, p. 85-87.

³⁵ LARUE-LANGLOIS, Jacques, «*Noces*, un oratorio profane: l'Eskabel ne se refuse rien», *Le Devoir*, 24 janvier 1981, p. 21.

- Il n'y a pas de théâtre sans texte préexistant.
- L'écriture est un acte solitaire.
- La mise en scène théâtrale doit servir l'écriture littéraire. [...]
- Le message d'une oeuvre est dans son contenu. Ce contenu, ce sont les passions assumées par des acteurs des personnages, les gestes qu'ils font, les mots qu'ils disent. [...]
- Il n'y a pas de théâtre sans comédiens.
- Les artisans du théâtre sont des gens honorables.
- Le théâtre est un art honorable.[...]
- Il ne faut pas exagérer. Trop c'est trop. Tout sauf n'importe quoi. Le respect du public exige que...³⁶

Chacune des idées exprimées là se présente comme l'épure d'un *texte* diffus qui correspondrait à l'ensemble des idées qui s'échangent sur un sujet. Par exemple, l'idée reçue, exprimée par Ronfard, selon laquelle «l'écriture est un acte solitaire», correspond à la fois à des discours factuels — en règle générale, un texte, dramatique ou non, est écrit par un seul auteur — et idéologiques — un texte doit, ou ne doit pas, être écrit en solitaire pour être valable (discours qui a déjà impliqué un autre discours: «l'auteur est un tyran»). Schématisées ainsi, toutes ces idées ont permis à Ronfard et ses acolytes d'initier la création de maints spectacles. Pour le NTE, il s'agissait en somme de «piger l'une ou l'autre d'entre elles, de la renverser et de voir par l'expérience pratique si [...] l'acte théâtral subsiste³⁷». Par exemple, l'idée selon laquelle «l'écriture est un acte solitaire» pouvait devenir l'opérateur d'une création, qui, ultimement, irait à rebours de la matrice qu'elle offrait: pour les membres du NTE, travailler en collectif de création était une manière de travailler cette idée. Par voie de conséquence, ces idées permettaient aussi d'interpréter certains aspects des mises en scène, aspects qu'elles avaient d'une certaine manière initiés. Savoir que «le théâtre est un art honorable» était essentiel à la compréhension de l'esthétique *impure* de plusieurs spectacles du NTE.

Cette schématisation des discours amène alors à compléter l'analyse des *fabulae* entreprise au premier chapitre. En effet, rappelons-le, les *fabulae* servaient aussi d'opérateurs pour construire le sens des spectacles. Or, ce qui permettait justement aux créateurs de les utiliser ainsi provenait en fait de leur schématisation. En ce sens, les scénarios intertextuels ne sont-ils pas des schémas réduits d'histoires maintes fois racontées? Dans le même ordre d'idées,

³⁶ RONFARD, Jean-Pierre, «Les mots s'usent. Usage. Usure», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1989, p.113-114.

³⁷ *Ibid.*

l'adaptation de textes littéraires à laquelle se sont voués les créateurs expérimentaux procédait aussi d'une schématisation: en réduisant des oeuvres à l'essentiel, en en montrant que quelques fragments épars — fragments qui, il va de soi, renvoyaient aux traits principaux des oeuvres (les rails, par exemple, dans le spectacle de Carbone 14, renvoyaient aux voyages en train qui forment une bonne part du roman L'Hôtel blanc) —, les *fabulae adaptées* se présentaient comme des épures de ces textes. Cette schématisation des *fabulae* renforce alors cette idée que nous avons exprimée dans le premier chapitre, à savoir que, pour les créateurs expérimentaux, l'histoire à raconter n'était pas une fin en soi, mais un moyen: qu'elle serve à sémantiser ou à resémantiser des éléments de la représentation, elle avait le statut d'un opérateur, et c'est sa schématisation qui lui fournissait ce statut. En d'autres termes, la *fabula* n'était, dans l'économie expérimentale, qu'un signe parmi une série d'autres.

Ce caractère de signe apposé aux *fabulae*, mais surtout aux discours, amène une autre remarque: c'est ce caractère qui permettait à un auteur d'une mise en scène de se présenter, selon les mots de Dupriez, comme «commentateur du texte fait ou à faire». En effet, la schématisation, parce qu'elle les transformait en signes, permettait de créer une *distance critique* face aux discours. La liste de Ronfard est à ce titre exemplaire: le but avoué de Ronfard est de dresser une liste d'idées reçues — et schématisées — qu'il s'agira de commenter par la création d'un spectacle.

Cette distance face aux discours, cette position du commentateur qui était caractéristique de l'esthétique expérimentale, Diane Pavlovic l'exprime d'ailleurs avec justesse lorsqu'elle écrit à propos de Carbone 14, quoique la remarque sied à l'ensemble des troupes de cette époque: «ils nous montrent des solitudes, non des solitaires; la névrose, non des névrosés; la folie, non des fous³⁸».

Évidemment, cette distance critique trouvait véritablement son expression dans la réorganisation des éléments, dernière étape de la pensée intertextuelle.

Réorganisation

Récapitulons ce que nous avons dit à propos des différentes étapes de la «pensée intertextuelle». D'abord, la règle du «ça peut toujours servir», qui régit

³⁸ PAVLOVIC, Diane, «Nouveaux archetypes d'une génération perdue», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 108.

la collecte des moyens et des matériaux, a été prise au sérieux par le théâtre expérimental. En effet, une bonne part de son esthétique se caractérise par la collection: collection de textes, de types de jeu, d'objets sur scène, et le reste. Ensuite, afin de placer tous les éléments de l'énonciation scénique dans le même «monde», c'est-à-dire celui de la fiction (ce monde avait, rappelons-le, préséance sur le réel), les éléments qui, justement, renvoyaient au réel étaient systématiquement fictionnalisés par les mises en scène. Nous avons passé en revue trois manières employées par les créateurs expérimentaux pour fictionnaliser les éléments: le passage d'un univers à l'autre, comme le garde de Pain blanc, la contextualisation spectaculaire, comme les spectacles de Zoopsie, et l'attribution, aux objets, de fonctions actantielles. Ces fictionnalisations, par ailleurs, n'étaient possibles que si l'on formulait une *fabula* du spectateur. Ensuite, à propos de l'étape de l'inventaire, nous avons vu que la métonymie permettait de qualifier les éléments de la collection. Celle-ci pouvait d'ailleurs être instituée par les créateurs. C'est le travail de la métonymie qui conduisait à la schématisation des signifiés et des discours. Ces derniers devenaient des signes dans les mises en scène, ce qui les plongeait souvent dans le monde des clichés, mais, en revanche, leur permettait aussi d'être des opérateurs dans la *sémiosis* expérimentale.

Ce traitement des discours dans les mises en scène expérimentales — c'est-à-dire les présenter comme des *topoi* afin de les utiliser comme des opérateurs —, Claude Lévi-Strauss en rendait compte dans son analyse de la pensée mythique en des mots qui à la fois résument tout ce qu'on a dit sur l'inventaire et nous permet de lancer l'analyse de la réorganisation:

Les images signifiantes du mythe, les matériaux du bricoleur, sont des éléments définissables par un double critère: «ils ont servi», comme mots d'un discours que la réflexion mythique «démonte», à la façon du bricoleur soignant les pignons d'un vieux réveil démonté; et «ils peuvent encore servir» au même usage, ou à un usage différent pour peu qu'on les détourne de leur première fonction³⁹.

La dernière phrase de cet extrait me semble résumer la réorganisation — et réénonciation — intertextuelle: détourner un objet, une technique, un intertexte, un discours, de sa fonction initiale. Nous allons étudier maintenant deux manières mises de l'avant dans les mises en scène expérimentales pour

³⁹ *Op. cit.*, p. 45.

réorganiser les éléments du réel — pour bricoler le réel. La première «manière», je l'ai nommée le «classement ready-made», la seconde, le classement baroque. En règle générale, ces deux manières se croisaient dans toute mise en scène expérimentale.

Le classement ready-made

Un ready-made est composé de deux objets: un égouttoir à bouteille, posé sur un meuble de salon, deviendra un objet d'art. Ces deux objets doivent être choisis avec circonspection: le premier sera généralement un élément ordinaire de l'existence, un «objet commun d'usage quotidien» (un égouttoir, un urinoir, une roue de bicyclette), le deuxième sera constitutif d'un environnement étranger au premier objet (le meuble du salon, le socle du musée). De fait, c'est cet environnement étranger, ce nouveau contexte dans lequel l'objet est plongé, qui le «transforme» en oeuvre d'art. Transformation qui se fait par resémantisation: selon Claude Lévi-Strauss, tout ready-made produit, d'abord, une fission sémantique — dissocier le rapport signifié et signifiant — pour mettre à profit, ensuite, une fusion sémantique:

car le fait que vous ayez rapproché cet objet d'autres fait ressortir en lui certaines propriétés structurales qu'il avait déjà, d'harmonie, d'équilibre, ou bien, peut-être, de bizarrerie ou d'agressivité — s'il évoque un squelette de poisson avec des arêtes — vous faites apparaître des propriétés qui étaient donc latentes en lui⁴⁰.

En somme, le processus de resémantisation dissocie un objet de ce qu'on pourrait appeler «son signifié commun», enregistré dans l'encyclopédie, pour lui attacher, après coup, un signifié nouveau. Cependant, la resémantisation n'efface pas le «signifié commun» d'un objet. Du fait même de sa trace encyclopédique, ce «signifié commun» demeure présent dans le bricolage ready-made, un peu comme si le ready-made se composait de deux signifiés, l'un commun et l'autre «artistique». Manifestement, l'effet si souvent surprenant du ready-made émane de la confrontation de ces deux signifiés.

Le théâtre expérimental n'a pas construit, en tant que tel, de véritables ready-made. Il s'en est plutôt inspiré pour réorganiser les éléments qui composaient ses *collections*. À ce titre, Pain blanc, de Carbone 14, offre

⁴⁰ CHARBONNIER, Claude, Entretien avec Lévi-Strauss, Paris, Plon, coll. 10/18, 1971, p. 112.

plusieurs exemples qui mettent en lumière cette espèce de *réorganisation ready-made* du monde. Nous allons en étudier deux: le premier exemple met en jeu un bricolage d'objets, le deuxième, de discours.

La manière dont des lessiveuses étaient utilisées dans ce spectacle illustre bien comment les créateurs expérimentaux *bricolaient* des ready-made. Résumons d'abord, en nous appuyant sur l'article de Gilbert David que nous avons maintes fois cité ici, la scène qui mettait ces lessiveuses en jeu. L'action se déroulait au début du premier tableau. Les gardes de sécurité, après leur bref laïus sur les règles de sécurité de l'Espace Libre, quittaient la scène pendant que quatre blanchisseuses faisaient leur entrée pour rejoindre quatre lessiveuses situées aux coins de l'espace scénique. Aussitôt commençait à se faire entendre la Passion selon saint Jean de Bach. Les blanchisseuses extrayaient alors, de leurs lessiveuses, des vêtements (qu'elles lavaient) et des pommes de terre (qu'elles épluchaient). Elles grimpaient ensuite sur les lessiveuses, puis s'agrippaient à des quartiers de viande suspendus au-dessus de chacune d'elles. Alors, comme le raconte Gilbert David:

le jeu des femmes s'aggrav[ait]: les quartiers de viande [étaient] décrochés, puis sauvagement attaqués au couteau; couchées sur le dos, un morceau de viande collé à leur ventre, les femmes paraiss[aient] en proie, sur leurs lessiveuses-tables de dissection, à une crise de delirium tremens à laquelle se greff[aient] des impressions de viol ou de noces de sang⁴¹.

Lessiveuses-tables de dissection: une première partie du bricolage ready-made est exprimée là. Tels des ready-made, ces *machines*, resémantisées par la mise en scène, étaient des objets «d'usage quotidien» dont le signifié commun, [lessiveuses], était explicitement actualisé dans les premières minutes du tableau. De plus, ce «signifié commun» n'était pas effacé par la resémantisation: Gilbert David a d'ailleurs pris soin de réunir les deux signifiés par un trait d'union («lessiveuses-table de dissection»), montrant, de fait, le nouvel objet bricolé tout en gardant bien visible le signifié premier.

Mais cet extrait de David montre aussi une autre caractéristique du bricolage ready-made: celui-ci découle d'une fictionnalisation qui fait d'un objet un *prédictat*. Un *objet-prédictat*, rappelons-le, est «le *complément* d'une série d'opérations de [...] manipulations transformatrices qui sont une bonne part de l'activité ludique du comédien⁴²». En effet, dans notre scène de Pain blanc,

⁴¹ DAVID, Gilbert, «Sur un théâtre traumatique. Pain blanc ou l'esthétique de la laideur», *op. cit.*, p. 95.

⁴² UBERSFELD, *Loc. cit.*

c'étaient les comédiennes qui resémantisaient, à travers les traitements qu'elles leur faisaient subir, les lessiveuses. Cette resémantisation était aussi, selon l'esthétique des *objets-prédicats* expérimentaux, une fictionnalisation des lessiveuses: les différents gestes que ces blanchisseuses appliquaient à leurs machines (se frotter sur leur surface, en extraire des pommes de terre, des sous-vêtements) étaient autant de manières de *faire passer* les dites machines dans le monde de la fiction, de les *collectionner*. Dans la perspective d'Ubersfeld, ces lessiveuses étaient donc les objets-prédicats. Mais des objets qui resémantisaient, en retour, les blanchisseuses. Et cette resémantisation réciproque est une autre caractéristique du bricolage ready-made⁴³. La fonction de l'objet-prédicat étant de *compléter* le sens du personnage — une passoire sur la tête d'un vieil homme dit que cet homme est fou —, dans le ready-made, cette fonction ne visait pas seulement à *compléter* le sens du personnage, mais à le *modifier*. Le comédien devenait, en quelque sorte, un objet-prédicat de l'objet qu'il avait resémantisé. Si, dans Pain blanc, les blanchisseuses «transformaient» les lessiveuses en tables de dissection, en retour, ces lessiveuses-tables de dissection resémantisaient les blanchisseuses: ces dernières devenaient, écrit David, des «parturientes en plein travail d'avortement».

Ce ready-made mettait alors en lumière un certain discours sur l'aliénation des masses dans le travail. En effet, les lessiveuses renvoyaient d'abord, par métonymie, au signifié [travail]; les gestes cliniques et répétitifs des blanchisseuses qualifiaient ensuite ce signifié: il ne mène à rien, il est voué à l'avortement, il est aliénant. Cependant, un autre discours était tout aussi présent dans cette scène: derrière la musique de Bach, l'Art venait se confronter au discours de l'aliénation. Or, ces deux discours entraient aussi, à leur manière, dans le bricolage ready-made de Pain blanc. Un autre extrait de l'article de Gilbert David les met d'ailleurs en présence d'une façon qui montre comment ces deux discours traversaient le spectacle. Les événements qui y sont décrits se situent immédiatement après le premier tableau. Ils forment les principales lignes du premier entracte.

⁴³ En effet, la resémantisation du ready-made est à double sens: un objet placé dans un nouvel environnement, et resémantisé par celui-ci, resémantise en retour cet environnement. Par exemple, l'urinoir, signé «R. Mutt», qu'avait envoyé Marcel Duchamp au Salon des indépendants aurait sans aucun doute resémantisé le lieu et l'événement de l'exposition. Il aurait pu, par exemple, faire ressortir qu'une galerie d'art ne diffère pas d'une arrière-cour de plombier. Les membres du jury de ce Salon y ont été fort probablement sensibles puisqu'ils ont refusé catégoriquement d'exposer «l'oeuvre» de Duchamp.

Au milieu de l'aire de jeu, se trouve donc toujours un amoncellement de journaux, [...]. Après un court moment [...], l'un des gardiens du début entre en scène, râteau flexible, pliant et projecteur 8 mm en mains; il s'installe au milieu des journaux qu'il a préalablement étendus au râteau et il se prépare à projeter un film tout en invitant l'assistance à profiter de la pause pour se dégourdir, aller prendre un café, etc. Il projette bientôt sur la porte de garage, un film muet d'animation, en noir et blanc, de Walt Disney, qu'il accompagne de remarques et facéties diverses. Cigarettes au bec, le garde (de sécurité!) paraît bien insouciant au milieu de tant de papier... Ses réactions au film [...] permettent de cerner la puérité de ce spectateur-en-représentation⁴⁴.

Cette description montre que l'entracte était constitué de deux séquences narratives. Dans la première, le garde étendait les pages de journaux à l'aide de son râteau tout en indiquant aux spectateurs qu'ils pouvaient profiter de la pause. Dans la seconde, le garde se projetait un film pour enfants qu'il accompagnait de commentaires puérils. De plus, cet extrait montre que la scène était traversée par les trois *fabulae* que nous avons décrites ci-dessus, c'est-à-dire la *fabula* de la représentation, la *fabula* du paratexte et la *fabula* du spectateur.

L'allusion à la *fabula* de la représentation se faisait par deux éléments: les journaux étendus par terre renvoyaient à la fin du tableau précédent alors que la mise en scène qui tournait autour de la projection du film renvoyait, et à l'entracte suivant, dans laquelle un Donald Duck agressait les spectateurs, et au tableau final, dans lequel le même garde de sécurité se projetait, cette fois, un film pornographique. En somme, cet entracte était constitué de résidus scénographiques du tableau précédent et annonçait des fragments narratifs qui se dérouleraient dans les tableaux futurs.

La *fabula* que nous avons appelée «du paratexte» était en filigrane derrière le travail du garde: celui-ci, d'une part, en râtelant les journaux, préparait l'espace, tel un régisseur, pour le tableau suivant (où les comédiens allaient s'ébattre sur une plage représentée par ces journaux), et, d'autre part, indiquait aux spectateurs que l'entracte était commencé en leur conseillant de se dégourdir ou de boire un café.

La *fabula* du spectateur était à la fois exprimée par cet entracte même, qui était en fait une mise en scène d'entracte, c'est-à-dire un *faux* entracte, et par cette permission de pouvoir agir *tel un spectateur* («boire un café, etc.»).

Les deux discours présents dans Pain blanc étaient alors énoncés à travers divers éléments. D'un côté, tout le travail du garde, son attitude infantile et

⁴⁴ *Ibid.* p. 99.

insouciant — la *fabula* dans laquelle il était le héros en somme — renvoyaient au discours de l'aliénation (dans le travail, mais aussi dans les loisirs). Le garde y était présenté, en somme, tel un aliéné⁴⁵. D'un autre côté, la projection d'un film, dont l'esthétique cinématographique — celle de Walt Disney — est un code en soi, et les échos que ce film projetaient dans la *fabula* de la représentation (Donald Duck qui assaillait les spectateurs), tous ces éléments construisaient un réseau de sens qui renvoyait au discours artistique. Exprimés ainsi, ces discours paraissaient, sinon simples, du moins banalisés. C'est qu'ils étaient, comme nous l'avons vu dans l'étape de l'inventaire, schématisés. La mise en scène de Pain blanc disait alors, sans équivoque et sans nuance, dans un style hyperbolique, que les masses laborieuses sont aliénées et que cette aliénation engendre l'abrutissement!

Évidemment, là n'était pas le véritable propos de la mise en scène. L'hyperbole en témoigne: la mise en scène poussait le discours sur l'aliénation jusqu'au point de rupture où il n'était plus possible, pour les spectateurs, de le dialectiser. Autrement dit, le discours sur l'aliénation déployé par la mise en scène ne servait pas à dénoncer une quelconque injustice, encore moins à changer l'ordre des choses, il servait plutôt, schématisé comme il l'était, d'opérateur. À l'instar des idées reçues de Ronfard, des intertextes artistiques et des *fabulae*, cet opérateur faisait «fonctionner» une série de bricolages surréalistes des plus étonnants. De sorte que, à la manière des Ménines de Vélasquez qui contextualisaient, rappelons-le, une séquence chorégraphique d'Hymen de Maguy Marin, le discours sur l'aliénation contextualisait les diverses séquences de Pain blanc. La séquence des lessiveuses était à ce titre exemplaire. Contextualisés par le discours sur l'aliénation, tous ces jeux des comédiennes avec les quartiers de viande — s'y suspendre, les caresser, les poignarder et le reste —, ce travail d'avortement des parturientes-blanchisseuses, signifiaient, notamment, la «circularité fatale de la production-consommation⁴⁶». Cependant, parce que ce discours-opérateur faisait partie d'un bricolage ready-made, l'image scénique des parturientes-blanchisseuses et de leurs lessiveuses-tables à dissection, tels des *objets-prédicats*, complétait le

⁴⁵ À propos de ce garde, Gilbert David écrit, faisant référence à un autre personnage *aliéné* de la littérature québécoise, que, «Esprit simple et homme du commun, le garde rappelle le père lobotomisé d'*En pièces détachées*, qui prenait plaisir à regarder les «comiques» de fin d'après-midi à la télé...» *Op. cit.* p. 99.

⁴⁶ *Op. cit.* p. 93. Gilbert David inférait d'ailleurs, à partir de cette séquence, que «Production et consommation ne sont plus le moteur à deux temps de la machine sociale, elles sont parfaitement identiques, assujetties à la même injonction au rendement. Rendement, du reste, schizophrénique, puisque la valeur sur laquelle s'est édifiée l'emprise de la marchandise n'existe plus et que tout le monde fait semblant d'y croire».

sens du discours. Il faisait apparaître, comme l'indiquait justement Lévi-Strauss à propos des ready-made, «des propriétés qui étaient latentes en lui». Alors, comme le meuble du salon ferait ressortir la beauté du grain d'un bout de bois, le bricolage scénique des blanchisseuses «faisait ressortir», ou que l'aliénation produit une certaine laideur (on rappellera alors que le sous-titre du spectacle était Esthétique de la laideur), ou que le *discours* sur l'aliénation, du fait de son accumulation d'images morbides, est un discours voué à produire des images hideuses, à créer, justement, une *esthétique de la laideur*. Conséquemment, conformément à cette esthétique de la laideur, le discours-opérateur permettait de collectionner un grand nombre de variations *iconographiques* sur le thème, justement, de l'aliénation: aliénation dans le travail, les loisirs, la domesticité, et le reste. Si bien que, pour les créateurs de Pain blanc, il ne s'agissait certes pas de *dire* l'aliénation, mais d'élaborer, sur ce thème, le plus de variations possibles.

Et qu'en était-il du discours de l'Art? Il était évidemment tout autant schématisé. D'abord, parce que les intertextes artistiques étaient généralement cités pour les présupposés qu'ils véhiculaient: Bach pour le Grand Art et le sacré, une musique de jazz pour l'érotisme, Walt Disney pour l'enfance. Ensuite, parce que tous les gestes *artistiques* des comédiens étaient véritablement décuplés, ou par leur répétition incessante, ou par le nombre de personnages qui les accomplissaient. À cette *boursouffure* du jeu s'ajoutait ensuite une *boursouffure* des costumes: dans les deux derniers tableaux, certains comédiens étaient recouverts de combinaisons qui agissaient comme des masques corporels: elles ajoutaient, sur les corps, de fausses couches de muscles et de graisses qui les rendaient, selon le mot de David, «obscènes». En somme, l'Art était convoqué pour ses stéréotypes. Certains provenaient de présupposés (frôlant souvent le cliché) que l'on utilisait pour la construction du sens. D'autres servaient à dénaturer les figures humaines afin de les rendre emblématiques. Or, que ce soit l'un ou l'autre de ces stéréotypes qui ait été en jeu, le résultat était identique: le discours sur l'Art y était réduit, simplifié. Le film de Walt Disney résumait d'ailleurs la place de l'Art dans ce spectacle: il était à la fois infantile, en deux dimensions, en noir et blanc et en *dessins (images, schémas) animés*. En conséquence, pas plus l'Art que le discours sur l'aliénation ne sortaient vainqueur de ce spectacle. De fait, la mise en scène de Pain blanc renvoyait dos-à-dos ces deux discours. Ni l'un ni l'autre n'y prévalaient. Là, me semble-t-il, s'inscrit l'originalité de ce spectacle: réussir à faire tenir, dans le même espace discursif, deux discours qui,

nous l'avons vu au début de ce chapitre, étaient encore farouchement opposés dans la *doxa*.

Cette manière de faire tenir ensemble deux discours illustre bien comment le «classement ready-made» réorganise, et ré-énonce, les discours. Il *appose*, d'abord, deux discours qui s'opposent dans la *doxa*. Il les schématise, ensuite, à un point tel que cette opposition ne tient plus: elle devient obsolète. Il *trafique* alors, pour dire comme Laurent Jenny, les deux pôles que forment ces discours dans l'encyclopédie occidentale.

Classement baroque

Deux aspects du classement baroque le font s'apparenter au classement ready-made. Le premier concerne le type de fictionnalisation duquel chacun de ces classements découlait: alors que le bricolage ready-made s'inscrivait dans la famille des objets-prédicats, le bricolage baroque était de la famille des *objets-sujets*. Or, comme les objets-prédicats qui, placés dans un contexte de classement ready-made, se trouvaient, en quelque sorte, *radicalisés* (les deux objets mis en présence se resémantisaient l'un l'autre), les objets-sujets, dans un classement baroque, étaient tout aussi *radicalisés*: ils ressemblaient alors à des artefacts. Le deuxième aspect concerne la réorganisation des éléments de la collection: alors que le classement ready-made se caractérisait par *l'apposition*, dans un même espace, de *deux* éléments contraires, le classement baroque se caractérisait par la confrontation, dans un même espace, d'une *multitude* d'éléments contraires. Pierre-A Larocque, à l'époque où il était membre de l'Eskabel, définissait d'ailleurs l'esthétique baroque «non pas comme une profusion d'éléments ornementaux non contrôlés, mais comme la présence simultanée de pôles contradictoires⁴⁷»; le pluriel du mot *pôles* signifiait que ceux-ci étaient cultivés à profusion. Ces deux aspects — artefacts et profusions de contrastes — se rejoignaient pour former ce que nous avons appelé le classement baroque du réel. Dans l'analyse qui suit, à l'inverse du trajet parcouru pour comprendre le ready-made, nous aborderons d'abord cette réorganisation du réel d'un point de vue d'ensemble pour, ensuite, aller par le menu. Pour ce faire, nous allons étudier Usage des corps dans la Dame aux camélias, spectacle qui offrait, pour ainsi dire, la «quintessence» du baroque.

⁴⁷ LAROCQUE, Pierre-A., «Manifeste», *Le Baroque*, no 3, novembre 1977, p. 6.

Usage des corps a été présenté dans quatre endroits différents: au Musée des beaux-arts, dans une galerie d'art, à l'Université du Québec à Montréal et dans la vitrine d'un magasin sis sur la rue St-Denis. Dans les trois premiers lieux, la mise en scène répartissait dans l'espace plusieurs installations qui regroupaient des objets (mannequins, meubles, accessoires) et des comédiens. Ces installations formaient huit alcôves, ou «îlots», que Christiane Gerson a nommés comme suit:

1. Amas d'immondices - souliers, 2. Linceul, 3. Nature morte, 4. Cuvette d'argent, 5. Loge avant-scène, 6. Amas d'immondices - vêtements, 7. Chez Marguerite Gautier - salle à manger/chambre, 8. Banc des trois dames blanches⁴⁸.

Ces îlots se modifiaient progressivement, simultanément ou successivement, tout au long du spectacle. La plupart renvoyaient à des fragments du roman de Dumas fils — les titres de Gerson sont plutôt révélateurs à ce sujet —, cependant, ces îlots renvoyaient quelquefois à d'autres fragments textuels (Les bonnes de Genet, Va et vient de Beckett, par exemple). Finalement, l'agencement de ces îlots dans l'espace scénique induisait des déplacements: les spectateurs devaient passer d'un îlot à l'autre afin «d'assister» au «spectacle» de chacun de ces îlots.

Usage des corps s'inscrivait manifestement dans l'esthétique de collection du théâtre expérimental; il se présentait en quelque sorte comme *une collection de collections*. Il collectionnait, par exemple, des scènes tirées de La Dame aux camélias: l'exhumation de Marguerite, Marguerite au théâtre — seule, avec Armand ou avec un vieux Duc —, Marguerite et sa coupe de sang, le voyage d'Armand, ses déclarations d'amour, des banquets orgiaques, le fameux laïus du père qui convainc Marguerite de s'éloigner d'Armand, l'encan qui écoule les derniers effets de Marguerite et ainsi de suite. Usage collectionnait aussi les références intertextuelles: outre Les Bonnes de Genet et Va et vient de Beckett, on y retrouvait aussi des fragments de l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer de Copi, L'Invitation à la valse de Weber et La Traviata de Verdi. De plus, tous les accessoires qui traversaient la mise en scène se présentaient comme une collection d'objets *hors d'usage*, objets qui, d'ailleurs, avaient été achetés à rabais dans des magasins de seconde main ou ramassés dans des poubelles:

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 161.

vêtements défraîchis, draps jaunis, perruques ébouriffées, poupées crasseuses, souliers troués, tables et chaises bancales, vaisselle ébréchée, mannequins disloqués et ainsi de suite, participaient d'une collection d'objets qui affichaient ostensiblement leur usure. Finalement, Usage des corps collectionnait des discours de toute sorte. L'extrait suivant, qui servait d'introduction à un scénario du spectacle, illustre bien, de manière signalétique, cette collection de discours:

Voyage dans l'inconscient (la mémoire, le souvenir, le rêve...) où persistent comme en un terrain vague des objets hors-d'usage, morcelés, fragmentaires, des objets quotidiens dans un éclairage lunaire, des bribes de discours égarés, des musiques, des matières premières qui demandent à être modelées, à prendre forme, des corps abandonnés, rejetés des vitrines ou des bordels en ruines, que le regard, le geste donc le corps assemblera différemment, qui s'assembleront malgré vous, au hasard, sans but ou convergeant vers une scène absente, depuis toujours passée, pour le plaisir pervers du jeu, de la jouissance, de l'invention, du glissement perpétuel entre ces zones indéfinies, ces lieux corporels entre le bordel, l'asile, le musée, l'opéra, le rêve, l'imaginaire, qu'un récit tente de rassembler, réunifier dans un récit cohérent mais s'enlise, se répète, délire à son tour, se fait musique et théâtralité contemporaines, fête baroque et opéra actuel⁴⁹.

La chaîne d'anacoluthes qui compose cet extrait montre dès l'abord le bricolage baroque des discours. Des éléments du discours psychanalytique (*inconscient, mémoire, souvenir, rêve, scène absente, depuis toujours passé, pour le plaisir pervers du jeu*) y côtoient des éléments du discours de la postmodernité (*morcelées, fragmentaires, éclatement, récit qui tente d'assembler, mais qui délire à son tour*), et des éléments de discours artistiques: esthétique du recyclage (*objets hors d'usage, corps abandonnés*), hyperréalisme (*objets quotidiens dans un éclairage lunaire*), théorie de l'oeuvre ouverte (*les regards assembleront les corps différemment, les corps qui s'assembleront malgré vous, au hasard*), théâtralité contemporaine, mélange des genres, métaphores théâtrales (*lieux corporels entre le bordel, l'asile, le musée, l'opéra, le rêve, l'imaginaire, fête baroque, opéra actuel*). Et la liste pourrait s'allonger ainsi sur plusieurs pages. D'autres discours faisaient aussi partie de la collection: discours du roman: «L'amour, résumé Paul Lefebvre, y vient à bout de l'argent du péché, comme des différences de classes(!); l'amant y est sincère; la putain, virginisée; le père, noble⁵⁰»; discours sur le roman: «*La Dame aux camélias*,

⁴⁹ LAROCQUE, Pierre-A., introduction à la version datée du 24 février 1981, Fonds Pierre-A. Larocque, Université du Québec à Montréal.

⁵⁰ LEFEBVRE, Paul, «*Requiem et l'Usage des corps dans la dame aux camélias*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p.119.

c'est tout ce qui est placé sous l'horizon d'attente⁵¹»; discours des autres textes: homosexualité, rapport de classe, décadence de la bourgeoisie; discours sur la prostitution: de Marguerite, de l'Art, de l'être social; discours qui traite d'une certaine dégénérescence de la société: l'entropie qui engendre le désordre, la ruine du monde.

Bribes de discours égarés : voilà ce qui caractérise le mieux la collection de discours, et la *collection de collections*, d'Usage des corps. Parcellaires et résiduels, ces discours et ces collections contribuaient à créer un spectacle foncièrement polysémique, polytopique, polyphonique, polymorphe et, disons, polychrome. On pourrait alors comparer l'organisation de tous ces éléments, dans la mise en scène, à celle qui régit le classement des produits d'un magasin dans son catalogue. En effet, la marchandise, dans un catalogue, est d'abord regroupée par sections — sport, vêtements, meubles, jouets, et le reste —, puis, dans chacune de ces sections, sur chacune des pages du catalogue, les produits sont accolés les uns à côté des autres, de sorte qu'il se dégage de l'ensemble une espèce de mosaïque de couleurs et de formes. Le regard du consommateur balaie ces pages, passe d'une image à l'autre, d'un produit à l'autre, assemble, ou non, ici et là, au gré du hasard, les différents produits offerts (tels souliers avec telle robe et tel bijou). Là, me semble-t-il, réside la première caractéristique de l'organisation des collections dans Usage des corps, et au-delà, du classement baroque: tel un catalogue, il fait tenir ensemble, dans le même «contenant», une foule d'éléments disparates. La mise en scène d'Usage des corps, à l'instar du catalogue d'un grand magasin, découpait par section ses diverses collections (section intertextes, section objets usés, section Dames aux camélias, section théâtralité) et accolait, les uns contre les autres, selon un bricolage tout à fait baroque, les divers éléments qui renvoyaient, par métonymie, aux diverses collections. Relisons la liste, citée ci-dessus, des îlots de Gerson: elle est exemplaire du classement baroque. D'une certaine manière, cette liste se présente comme une série de produits (souliers, cuvette d'argent, bancs) qui seraient accolés sur les pages d'un catalogue. Or, de même manière, le spectateur qui assistait à la représentation se trouvait placé devant une espèce de catalogue: les divers objets des spectacles regroupés, rappelons-le, dans des sortes d'alcôves s'offraient, les uns contre les autres, à son regard. Si bien que, la deuxième caractéristique du classement d'Usage serait celle-ci: sur le

⁵¹ *Ibid.*

plan de leur interprétation, les divers éléments du spectacle, telles les images sur une page de catalogue, étaient en quelque sorte *indépendants* les uns des autres. Pour expliciter cela, il faudrait revenir à l'analogie du musée, analogie qui n'est pas éloignée, d'ailleurs, du catalogue: un musée s'apparente à un catalogue, il présente des *collections*. Outre que l'aspect extérieur et la disposition dans l'espace des différents îlots les faisaient s'apparenter à des *installations* — que ces îlots aient été présentés ou non dans un véritable musée — ce qui donnait au spectacle l'apparence d'un musée était ces déplacements que les spectateurs devaient accomplir pour assister à la représentation. Ces déplacements, rappelons-le, faisaient des spectateurs des amateurs de musée. C'était d'ailleurs dans ces divers déplacements que le récit du spectacle se construisait: au gré de ses mouvements dans l'espace, le spectateur, comme s'il furetait sur la page d'un catalogue, emplissait de ses propres interrogations les diverses images scéniques qui se construisaient et se dissolvaient devant lui. On pourrait d'ailleurs appliquer à Usage des corps les propositions de Bernard Dort, que nous avons déjà cité, touchant ce type de déplacements dans ce qu'il appelait les spectacles-parcours:

La scène se disperse en estrades, en vitrines. On passe devant elles, on s'arrête, puis on repart...[...] Le théâtre nous livre plus que les traces, les vestiges d'un monde révolu: ceux-ci sont exposés à notre regard, offerts à notre démarche. C'est à nous qu'il revient de les prendre en charge, de leur donner de nouveau du sens⁵².

En effet, dans Usage, c'était au spectateur qu'il revenait, en bout de course, de donner sens aux vestiges étalés devant lui. Cet aspect est capital: c'est cette caractéristique interprétative qui faisait que les éléments du classement baroque étaient «indépendants» les uns des autres. Dans cette perspective, les divers bricolages offerts au regard des spectateurs étaient des manières d'artefacts. L'analyse d'un de ces bricolages nous permettra d'éclaircir cela.

Un artefact, selon le sens que lui donne l'anthropologie, est un objet construit par les humains. Il en porte à la fois la marque physique, c'est-à-dire qu'on peut y lire les techniques employées pour le façonner, et la marque symbolique: il est alors une réserve d'intentions et de sens déviés. En soi, l'artefact ne signifie rien, c'est lorsqu'il est plongé dans un contexte, dans une

⁵² DORT, Bernard, La représentation émancipée, Arles, Actes Sud, 1988, p. 94.

culture, que certains de ses sens peuvent être dégagés. Par exemple, pour les membres d'une tribu amazonienne, une statuette de bois possédera une certaine efficacité symbolique: elle pourra guérir, donner une maladie ou porter bonheur; pour les chrétiens, une médaille de Saint-Untel fournira la solution à tel malheur. En somme, pour les membres d'une culture qui se partagent son efficacité symbolique, un artefact se présente comme une réserve de force qui agit sur les humains. Autrement dit, il est un *objet-sujet*. Un objet est sujet, rappelons-le, lorsqu'il agit sur les personnages, lorsqu'il «fait des personnages une chose⁵³». Un cerceau dans un spectacle d'Omnibus devenait la mer qui bousculait des naufragés. L'artefact est donc un signe dont le signifié est une *force* qui agit sur le monde. Cette *force* est évidemment enregistrée dans l'encyclopédie, si bien que, pour les membres d'une culture donnée, l'interprétation d'un artefact est un acquis culturel: «on sait» ce que la statuette, le gris-gris ou le porte-bonheur, signifient.

C'est lorsqu'il est transposé dans un musée d'histoire naturelle, par exemple, que l'artefact acquiert, pour ainsi dire, sa véritable nature d'artefact. Il devient alors, pour les membres de cette «nouvelle» culture, c'est-à-dire les anthropologues ou les simples visiteurs du musée, un signe renvoyant et appartenant à une autre culture. Or, ce signe conserve ses «anciennes» propriétés. Il demeure un objet-sujet dont le signifié est une force, mais une force qui agissait sur un *autre* monde, et qui est donc, pour le monde de l'anthropologue, complètement inoffensive. Or, le travail de l'anthropologue consiste justement à retrouver ce signifié. Pour ce faire, il recréera le contexte initial de l'artefact. À partir de ce qu'il sait de la tribu d'origine, il tentera alors de reconstruire l'efficacité de l'artefact. Si bien que, pour réussir à retrouver le signifié de cet artefact, il devra le plonger dans un récit — celui d'une autre culture — dans lequel, manifestement, l'artefact occupera la position d'objet-sujet. Par exemple, l'anthropologue reconstituera un récit dans lequel une statuette de bois se verra apporter le malheur, ou la joie, à des humains.

Cette brève description permet de mettre en lumière deux caractéristiques de l'artefact. D'abord, dans le regard de l'anthropologue, comme dans celui des membres de la culture de source, l'artefact est autonome en ce qui concerne son interprétation: parce que son signifié est inscrit dans l'encyclopédie, il a besoin

⁵³ UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, *op. cit.* p. 149.

de peu pour signifier⁵⁴. Il génère, pour ainsi dire, sa propre interprétation. Ensuite, dans un contexte de musée, c'est toujours l'anthropologue, en herbe ou non, qui interprète l'artefact. C'est à lui qu'il revient de «prendre en charge, comme l'écrivait Dort, de donner de nouveau du sens» à l'artefact.

Le spectateur qui assistait à une représentation d'Usage des corps dans la Dame aux camélias devait se sentir tel un anthropologue: les îlots répartis dans l'espace s'apparentaient à des artefacts. L'extrait suivant, tiré de l'article de Christiane Gerson, décrit bien un de ces «artefacts» bricolés par Pierre-A. Larocque. Pour atteindre cette installation, les spectateurs devaient traverser un écran de tulle qui formait une espèce d'alcôve autour des objets. Alors,

appartenant à cet îlot du *Linceul*, la robe flétrie suspendue aux bras d'un mannequin à moignons ainsi que la vieille perruque posée devant derrière sur le cou du même mannequin [...] concour[ai]ent indéniablement à la reconstruction de l'image d'une femme *autrefois belle* [Marguerite Gautier]. La robe rose, *autrefois belle*, comme la perruque châtain, [était] accrochée au mannequin; seules les deux manches [étaient] enfilées aux bras à moignons. Sans mains, la mannequin-Marguerite [était] privée du contact charnel et de la capacité de retenir. Elle laiss[ait] voir librement sa hanche, sa fesse et sa jambe, offrant ainsi sa chair sans rien retenir comme dans le roman où elle se donne à Armand sans rien lui réclamer en retour⁵⁵.

Trois éléments se trouvaient en présence dans cette «scène»: un artefact, un spectateur et un récit. L'extrait montre d'abord comment l'artefact affichait ostensiblement les marques de son bricolage: il était un assemblage d'objets *hors d'usage* (mannequin, perruque et robe défraîchis). Cet assemblage formait un tout (l'image d'une femme *autrefois belle*), et gardait bien distincts les éléments qui le composaient (la robe est *accrochée* au mannequin, la perruque est sens dessus dessous, certaines parties du mannequin sont laissées bien en vue). L'extrait montre ensuite comment l'artefact était plongé dans un récit: celui de la Dame aux camélias. Ce récit, comme on l'a vu dans le premier chapitre, contextualisait le bricolage de Pierre-A. Larocque. Autrement dit, le spectateur devait formuler ce récit pour *découvrir* le sens des objets qui se trouvaient devant lui. Cet aspect est important, rappelons-le, car, si, comme l'avancé Bernard Dort, c'était au spectateur qu'il revenait de donner sens aux vestiges qui lui étaient présentés, ces sens provenaient, dans le cas d'Usage des corps, de l'encyclopédie du spectateur, ils y étaient déjà inscrits sous la rubrique du roman

⁵⁴ En fait, il a seulement besoin d'être «en représentation» pour signifier: le regard du croyant étant suffisant à cela.

⁵⁵ GERSON, *op. cit.* p. 164. C'est Christiane Gerson qui souligne.

de Dumas. En somme, si l'interprétation de la mise en scène était «ouverte», cette «ouverture» était, comme on l'a vu dans le premier chapitre, tout de même bien «encadrée». Quoiqu'il en soit, dans le cas de notre artefact, cette contextualisation permettait d'inférer, d'une part, que le bricolage des objets personnifiait Marguerite Gautier et, d'autre part, que la disposition des objets les uns par rapport aux autres renvoyait aux liens particuliers qu'entretenait Marguerite avec le XIXe siècle bourgeois. La série de verbes qu'emploie Christiane Gerson dans son interprétation de l'artefact rend d'ailleurs compte de ces liens. Gerson écrit que le mannequin «laiss[ait] voir librement sa hanche...», qu'il «offr[ait] sa chair sans rien retenir» et qu'il «se donn[ait] sans rien réclamer». Or, à bien les lire, ces verbes mettent en valeur un aspect propre au personnage de Marguerite: quoique sa vie soit pavée de malheurs, Marguerite, sartrienne avant Sartre, demeure toujours maîtresse de ses actions: aux coups du destin, elle répond toujours en *choisissant* sa manière de réagir à ces malheurs. Autrement dit, dans un schéma actantiel, Marguerite occupe presque toujours la position du sujet, ce que révèlent tous ces verbes employés à la voix active: «elle laisse voir, elle offre, elle ne retient pas, elle donne, elle ne réclame pas».

Cette brève analyse montre comment un artefact, dans le classement baroque, était autonome en ce qui concerne son interprétation: il n'avait besoin, ni d'un autre artefact (comme le ready-made), ni d'un comédien pour lui donner sens. Seuls un spectateur et son encyclopédie lui étaient nécessaires. Usage des corps se présentait alors comme suit: le spectateur s'avancait vers un bricolage-artefact et, à partir de son encyclopédie, contextualisait et donnait sens à cet artefact, puis passait à l'artefact suivant. Chacun de ces artefacts étant indépendant des autres — comme les divers tableaux d'un musée sont indépendants, en règle générale, les uns des autres; comme, aussi, les divers produits sur une page de catalogue —, la mise en scène formait alors une réorganisation baroque dans laquelle tous les bricolages se trouvaient disposés les uns à côté des autres sans qu'il y ait une quelconque contamination sémantique entre eux. Elle formait, pour ainsi dire, une mosaïque d'artefacts.

Si la définition que Pierre-A Larocque donnait du baroque amenait à considérer cette esthétique comme une «profusion de pôles contraires», les notions de bricolage-artefact que nous venons d'étudier devraient nous permettre d'en préciser les contours. D'abord, les pôles dont parlait Larocque,

qui se multipliaient dans le bricolage baroque, étaient en fait des artefacts. Autosuffisant, chacun d'eux agissait tel un pôle magnétique qui oriente et attire à lui les charges électriques. Dans le cas de notre classement baroque, ces charges électriques étaient les interprétations du spectateur. Ensuite, puisqu'un pôle a évidemment besoin d'un autre pôle, qui lui est négatif, pour orienter les objets dans l'espace, dans le classement baroque, plusieurs des pôles formaient des oppositions avec d'autres pôles. Dans Usage des corps, par exemple, l'homosexualité (Copi, Genet, travestis) s'opposait à la morale bourgeoise du roman de Dumas fils; la richesse de la Traviata s'opposait à la pauvreté des objets; le statisme des îlots s'opposait aux déplacements des spectateurs; la froideur d'un mannequin s'opposait à la sensualité du tissu satiné qui le recouvrait⁵⁶; l'absurde de Copi s'opposait au tragique de Genet; l'originalité de Beckett, Genet et Copi s'opposait au *cliché* du texte de Dumas fils; la pauvreté des accessoires s'opposait à la richesse bourgeoise du roman de Dumas fils, et ainsi de suite. Or, cette profusion de pôles contraires avait un effet pervers sur ces oppositions: elle les *annulait*. Voilà une des caractéristiques principales du classement baroque: il aplatit et annule les oppositions. Catalogue ou musée, tous les éléments contraires qui s'accumulent sur ses pages, ou dans ses salles, s'équivalent: les oppositions s'estompent pour mettre en valeur, justement, chacun des artefacts, des pôles. Le classement baroque se caractérise donc par une profusion d'artefacts qui *s'équivalent*. La dernière scène d'Usage des corps résumait à elle seule ce type de classement: sur l'air de fête qui ouvre La Traviata de Verdi, les acteurs, hurlant les noms et les prix des objets, faisaient la vente aux enchères des effets de Marguerite Gautier. Tous les objets *hors d'usage* et les sens *usés* du spectacle, objets et sens qui avaient, en somme, *déjà servi*, culminaient et se ramassaient dans cette scène, pour *servir* une dernière fois: ils étaient étalés dans l'espace, les uns à côté des autres, indépendants les uns des autres, en voie d'être *liquidés*. À travers cette dernière scène, le projet de mise en scène d'Usage des corps se résumait alors à cette courte phrase de Pierre-A. Larocque: «Prostitution posthume de Marguerite où les symboles de la courtisane ne sont plus qu'accessoires vidés de leurs sens⁵⁷».

⁵⁶ Voir l'extrait que nous avons étudié au chapitre 1 à la page 29.

⁵⁷ Cette phrase se trouve dans les notes de mise en scène de Pierre-A. Larocque. Fonds Pierre-A Larocque, UQAM.

Dans le classement baroque, les discours apparaissent donc, pour reprendre une image de Lévi-Strauss, tels les fragments colorés que l'on retrouve dans un kaléidoscope: en manipulant le kaléidoscope, la disposition des petits bouts colorés crée de nouveaux motifs, mais, en soi, ces manipulations ne modifient jamais chacun des fragments: ceux-ci demeurent entiers, indépendants et séparés des autres, prêts, en quelque sorte, à créer de nouveaux motifs. Dès lors, cette manière de classer et de réorganiser les éléments du monde implique que, d'une part, selon le mot de Jenny, les créateurs considèrent les discours comme réifiés. La mise en scène d'Usage des corps était en ce sens significative: son projet n'était pas de ré-énoncer les discours du roman de Dumas — cela aurait été inutile puisque ces discours sont profondément inscrits dans l'encyclopédie des spectateurs —, mais de reclasser des fragments de ces discours réifiés. Alors, le classement baroque débouche sensiblement sur le même constat que le ready-made: alors que ce dernier les renvoyait dos à dos, le classement baroque dit que tous les discours s'équivalent. En ce sens, on pourrait appliquer au classement baroque ce que Bernard Andrès écrivait à propos des spectacles de la série Spendide hôtel d'Opéra-fête; ce classement jouait à

décroquer les signes, à dévoyer les symboles en faisant fi de l'ordonnement convenu et du poids idéologique du «réel». Comme si tout se valait, s'équivalait⁵⁸.

Le théâtre intertextuel et la poétique du classement

Si l'intertextualité a été le moyen privilégié par le théâtre expérimental pour construire son rapport au monde, l'étude de la pensée intertextuelle montre que ce théâtre n'a pas cherché à dialectiser le réel, ni à établir avec lui un rapport mimétique, mais à redisposer de manière différente les signes qui le traversent. Le bricolage ready-made était alors significatif de cette poétique du classement. Claude Lévi-Strauss le remarquait d'ailleurs lorsqu'il pensait que:

on pourrait concevoir à la limite qu'une civilisation qui se trouverait entièrement prisonnière, si je puis dire, de son univers technique et matériel [...] arrive à le disposer de plusieurs manières: une manière, ou certaines manières, qui seraient les manières utilitaires et scientifiques, et d'autres qui seraient des manières gratuites et artistiques, et que la différence entre les deux ne tiende qu'aux arrangements. Un coquillage

⁵⁸ ANDRÈS, Bernard, «Savoir se retirer à temps. Ultraviolet», Spirale, no 62, juin 1986, p.19.

n'est pas la même chose dans une galerie du Muséum d'Histoire Naturelle ou sur la table d'un amateur de curiosités...⁵⁹

Prisonnier des «discours et des souvenirs qui le hantent», comme l'écrivait Laurent Jenny, le théâtre intertextuel, au lieu d'oublier ces souvenirs et ces discours, a préféré en faire des objets d'art: Carbone 14 arrangeait les discours sur l'aliénation pour en faire des objets d'horreur, l'Eskabel arrangeait les rituels de la messe pour en faire des trames narratives, le Nouveau Théâtre Expérimental transformait le roi Richard en roi boiteux, Zoopsie transformait Shakespeare en objet de consommation, et ainsi de suite. En somme, le mot de Lévi-Strauss sied à merveille à la poétique du classement ready-made: il s'agissait d'arranger les vieux discours-souvenirs de manière à en faire des «curiosités». Ce faisant, le théâtre expérimental adoptait, selon le mot de Dupriez, la position du commentateur: sur la table de l'amateur de curiosité, la coquille est devenue inutile, vide. La «distance» du commentateur était alors légère et insolente, à l'image de l'attitude du bricoleur face aux objets de sa collection: commentaire non certes «critique», mais opérationnel. En ce sens, le classement ready-made était radicalement intertextuel: il visait à réutiliser, à d'autres fins, des objets qui avaient *déjà servi*. Cependant, le classement ready-made conservait une certaine utilité, une fonction — ne serait-ce que celle de montrer un objet différemment. Or, cela n'était pas le cas du classement baroque.

Sous l'effet de l'accumulation des objets, des intertextes et des discours, le classement baroque, en bout de ligne, réduisait au minimum toute utilité des éléments de sa collection. De sorte que le rapport au monde institué par le classement baroque était un rapport qui mettait en avant-plan, sous les projecteurs, ce que Lévi-Strauss a déjà nommé la «vertu du classement»:

La vraie question n'est pas de savoir si le contact d'un bec de pic guérit les maux de dents, mais s'il est possible, d'un certain point de vue, de faire «aller ensemble» le bec de pic et la dent de l'homme [...] et, par le moyen de ces groupements des choses et des êtres, d'introduire un début d'ordre dans l'univers; le classement, quel qu'il soit, possédant une vertu propre par rapport à l'absence de classement⁶⁰.

Ce «faire aller ensemble» me semble avoir caractérisé la poétique du classement baroque. Dans Usage des corps, il s'agissait de faire «aller ensemble» La Dame aux camélias de Dumas fils et Les Bonnes de Genet, des

⁵⁹ CHARBONNIER, Claude, Entretien avec Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude, La pensée sauvage, *op. cit.*, p. 21-22.

mannequins et des comédiens, l'inconscient et les *drag queens*, des objets en ruines et l'évocation d'un rêve, le *Va et vient* de Beckett et *La Traviata* de Verdi, et ainsi de suite. Dans *Titanic* de Carbone 14, il s'agissait de faire «aller ensemble», «dans cette nuit de 1912, comme l'écrivait Diane Pavlovic, Hitler, Isadora Duncan, le peuple juif, un marin japonais, un couple en lune de miel et divers représentants du *jet set* mondial⁶¹». Dans *Le Roi boiteux*, il s'agissait de faire «aller ensemble» Brecht et Aristote, la langue de Molière et le joul, le *Approchez-vous, Néron, et prenez place. Il est temps qu'entre nous la lumière se fasse* de Racine et le *Regardez cette peinture. Voyez quelle grâce respirait sur ce visage!* de Shakespeare; faire «aller ensemble» Marthe Turgeon et Marie Cardinal, une longue table à manger sur le bord du St-Laurent et une scène à l'italienne, un roi et une chaise de parterre; faire «aller ensemble», finalement, plusieurs rôles pour un même comédien:

Hélène Mercier: Néfertiti, infirmière, messagère, enfant, la femme d'Alcide, disciple du bonze, pirate, femme des Andes, Hippolyte, femme du blanc, foule, danseuse, peuple, Isadora Duncan⁶².

D'ailleurs, d'un certain point de vue, la Ligue nationale d'improvisation était aussi caractérisée par cette poétique du classement baroque: il s'agissait là de faire «aller ensemble» le plus grand nombre de comédiens, toutes sortes de thèmes, de techniques de jeu, de personnages, faire «aller ensemble», en somme, le plus grand nombre de récits.

Ce «faire aller ensemble» n'introduit certes pas, à l'instar de la dent et du bec de pic, un «début d'ordre dans l'univers». Là n'est pas la visée du théâtre intertextuel. Ce «faire aller ensemble» est plutôt une redistribution des éléments de l'univers. Le classement baroque est donc, de prime abord, un *reclassement*. Reclassement qui place, comme le ready-made, le «classificateur» dans la position du commentateur: pour lui, tous les discours et les souvenirs «se valent et s'équivalent», ils ne sont plus que de vieux objets qu'il peut manipuler n'importe comment. Du coup, «l'attraction», pour ainsi dire, du classement baroque se déplace par rapport à celle du ready-made: alors que l'aspect *spectaculaire* du ready-made se trouve dans le nouvel objet créé, l'aspect *spectaculaire* du classement baroque est le *reclassement* lui-même. Déplacement que l'on retrouve aussi, pour donner un exemple simple, entre le

⁶¹ Dans «Images de la mort en mouvement», *op. cit.*

⁶² Cet extrait de la distribution du *Roi boiteux* est tiré de VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, *op. cit.* p. 56.

sous-verre en bouchons de bouteille d'un bricoleur en herbe et le tableau d'un Rock Plante⁶³ qui rassemble des objets trouvés dans des dépotoirs. En somme, alors que le classement ready-made réarrangeait les signes pour les utiliser différemment — en faire des *curiosités* —, le classement baroque les réarrangeait de manière à ce que ce soit le *réarrangement* lui-même qui devienne une *curiosité*.

⁶³ Nom «baroque» en soi. Rappelons que c'est Réjean Ducharme qui se cache sous ce pseudonyme.

CONCLUSION

«Le chœur est le *spectateur idéal* dans la mesure où il est le seul qui *voit* la vision qui s'incarne sur la scène», écrivait Nietzsche¹, et il semble que cette assertion a été prise à la lettre par les créateurs expérimentaux. Au fond, tout fonctionne comme si ces derniers avaient cherché, dans leurs mises en scène, à transformer les spectateurs en *choreutes*, c'est-à-dire à les placer au centre de *l'orchestra*, afin qu'ils aient un point de vue privilégié sur la scène: à travers les mises en scène de leurs déplacements, les spectateurs quittaient les rangs du *théâtron*, descendaient dans *l'orchestra* et s'y mettaient à danser et bouger selon une chorégraphie prévue d'avance. Exploration de lieux de la ville, espace théâtral ouvert et peu décoré, débordement de l'aire de jeu sur l'aire du public — ou son contraire, incursion du public dans l'aire de jeu — déplacements plus ou moins chorégraphiés dans l'espace scénique: ces diverses caractéristiques des mises en scène expérimentales contribuaient alors à plonger les spectateurs dans des *aventures* dont ils étaient les héros. Aventures simples en soi, mais qui leur permettaient, d'une part, de devenir *choreutes*, et, d'autre part, de *voir* de

¹ NIETZSCHE, Frédéric, La naissance de la tragédie, Utrecht, Éditions Gonthier, coll. Méditations, 1970, p.55.

façon privilégiée la vision qui s'incarnait sur scène, c'est-à-dire de participer d'une manière ouverte et libre à son interprétation.

Or, cette ouverture et cette liberté étaient toutes relatives. C'est que les *visions* qui étaient proposées aux spectateurs, c'est-à-dire les mondes fictionnels qui s'ébauchaient sous leurs regards, étaient essentiellement des constructions intertextuelles: composés de fragments de *fabulae*, de références artistiques, d'objets du réel et de discours, ces mondes rassemblaient des éléments dont les principales caractéristiques étaient d'avoir *déjà servi*, d'avoir déjà été *énoncés*. L'intertextualité modalisait alors l'énonciation de ces mondes d'une manière telle que la *coopération interprétative* du spectateur, selon l'expression de Umberto Eco, était moins un travail d'inférence (prévoir la fin du spectacle) qu'un travail d'association sémantique: rattacher le bon signifié au signifiant. Dans ce jeu associatif, la métonymie prenait une place de premier plan. Ainsi, des bribes de scénarios *préfabriqués*, arché-textuels ou *motifs* et des bribes d'oeuvres littéraires renvoyaient à des récits que l'on croyait profondément inscrits dans l'encyclopédie du spectateur. Des citations artistiques de toute sorte y subissaient le même traitement: par fragments métonymiques, on convoquait sur scène la mémoire encyclopédique des spectateurs à travers une panoplie de citations d'oeuvres, de styles et de techniques artistiques. Dans le traitement des références à l'expérience commune, la métonymie y acquérait une légitimité inégalée: une lessiveuse renvoyait à la blanchisserie. Même chose pour les discours: oeuvres artistiques, objets, gestes, telles des épures, *schématisaient* les discours qui circulent dans l'encyclopédie. En somme, les créateurs expérimentaux rassemblaient sur scène des fragments de signes dont les signifiés étaient profondément inscrits dans l'encyclopédie du spectateur.

Ce jeu intertextuel se présentait alors comme une collection. Or cette esthétique de la collection avait une fonction: elle permettait aux créateurs de ré-énoncer de vieux signifiés, de vieux discours clinquants; et cette ré-énonciation se faisait par réorganisation des fragments entre eux. Si bien que ce n'était pas tant ce que ces *visions* signifiaient qui fascinait le spectateur devenu *choreute* — de toute façon, tous les discours réunis là, il les connaissait bien puisqu'ils avaient *déjà servi* dans son *ancien monde* — ce qui le fascinait, c'était plutôt la réorganisation même du monde extra-théâtral, c'est-à-dire les nouveaux classements, parfois osés, que se permettaient les *visions*. L'intertextualité de ces visions correspondait à une pratique du *reclassement*. Ready-made ou baroque, ces reclassements offraient des spectacles dans lesquels le réel extra-

théâtral participait à des bricolages constamment renouvelés... et toujours *curieux*.

Discours usés?

Ready-made ou baroque, la pensée intertextuelle du théâtre expérimental s'inscrit dans un phénomène, plus large, que François Ricard a décrit sous le thème des «idéologies lyriques²». Un bref survol de ce rapport entre le théâtre expérimental et ces idéologies lyriques montrera dans quelle direction il serait intéressant d'orienter de futures recherches.

En regard des discours ré-énoncés, réorganisés et reclassés, une question demeure, qui, me semble-t-il, plonge les mises en scène expérimentales au coeur même des idéologies lyriques: ces discours étaient-ils réellement vieux, usés et clinquants? Les règles du «bon théâtre» colligées par Jean-Pierre Ronfard, et aux dépens desquelles le Nouveau Théâtre Expérimental s'est gentiment amusé, étaient-elles si clinquantes, si vétustes, si «hors d'usage»? Et les discours sociaux dont s'est distancié le théâtre expérimental, étaient-ils déjà périmés? L'aliénation des classes était un discours relativement «neuf» au Québec, à l'aube des années 1980. Comment est-il possible qu'après seulement une dizaine d'années de ferventes remises en question des schèmes de la société, le principe même de cette remise en question soit devenu périmé? Dans un cas comme dans l'autre, l'idée d'usure accolée aux discours permettait de légitimer la réification de ces discours. Or, cette idée d'usure — cette valeur de légitimation — était un trait fondamental de la conception du monde partagée, à l'époque, par les membres de la «génération lyrique». Cette conception du monde, François Ricard l'a nommée «l'idéologie de la consommation». Comme il l'écrit:

Le consommateur est essentiellement un être du «coup de foudre». Une fois le nouveau ému, il jette. Il jette les objets, devenus pures choses, il jette les idéologies, devenues cadavres de discours, idées et paroles périmées. Sur le marché de la consommation intellectuelle, pensées, théories, paradigmes et autres «modèles» explicatifs font peu à peu ce que font tous les autres modèles, de voitures, de mobiliers ou de vêtements: ils règnent le temps de se répandre puis vont joindre la grande décharge où rouillent pêle-mêle les vieux modèles oubliés³.

² Dans *La génération Lyrique*, Louiseville, Boréal, coll. «Compact», 1994 (première édition 1992), p. 173-264.

³ *Ibid.* p. 259.

Selon Ricard, cette idéologie de la consommation explique, notamment, ce que d'aucuns ont nommé «la fin des idéologies». Cette fin n'aura pas été réellement le fait d'une perte d'intérêt en la chose sociale, mais, plus insidieusement, la conséquence de cette loi générale de la consommation qui veut que «rien ne demeure de ce qui a été une fois utilisé». On voit alors comment, pour faire «fonctionner» cette idéologie, l'idée d'usure a légitimé le rejet de n'importe quel discours qui régnait, pour un temps, sur «le marché de la consommation intellectuelle»: qu'il eût été «usé» ou non, la seule conviction que ce quelconque discours ne possédait plus aucune valeur permettait de le jeter et de le remplacer par un discours nouveau. On pourrait alors avancer que, d'une certaine manière, le théâtre expérimental a participé à cette idéologie de la consommation. Sa «pensée intertextuelle» en était le moteur essentiel: elle régissait le choix et la disposition des éléments spectaculaires selon un mode qui était justement fondé sur cette idée d'usure. Revoyons plus en détail certaines caractéristiques de cette «idéologie de consommation» afin de montrer comment s'y inscrivait la pensée intertextuelle des créations expérimentales.

Une première caractéristique de l'idéologie de la consommation se retrouve dans ce que François Ricard a appelé la «boulimie discursive» de la génération lyrique. Aucune génération, écrit-il,

n'aura produit autant d'idéaux, de slogans, de théories, aucune en somme n'aura été fascinée à ce point par l'idéologie et la parole ni ne s'y sera vouée avec autant de ferveur⁴.

Les termes qu'emploie Ricard font d'abord penser à la pratique théâtrale des années 1970: la parole, les idéaux, les slogans et les théories, étaient les dadas des créateurs de cette époque. Souvenons-nous, à titre d'exemple, qu'entre 1977 et 1979, les Cahiers de théâtre Jeu ont publié une trentaine de «manifestes et textes théoriques⁵», rédigés, en règle générale, par les praticiens eux-mêmes, et qui avaient la prétention de couvrir à peu près tout ce qui se faisait de novateur au Québec. En ce sens, on pourrait appliquer au théâtre des années 1970 les propositions de Ricard touchant «l'âge du réel» de la génération lyrique:

⁴ *Ibid.* p. 197.

⁵ Allusion au titre du numéro 7 de cette revue.

Cette époque a vibré comme nulle autre aux «projets de société», aux «sauts épistémologiques», aux «changements de paradigmes» et autres conflagrations spéculatives⁶.

Le théâtre expérimental prenait aussi part à cette boulimie discursive. À sa façon, il aura produit son lot d'idéaux et de théories. D'une part, cette consommation frénétique de discours se retrouve dans la prédisposition «naturelle» du théâtre expérimental envers toute nouvelle approche théâtrale, toute nouvelle expérience théorique. En effet, si le théâtre des années 1970 citait Brecht, Adorno, Althusser, Piscator ou Boal, celui des années 1980 citait Artaud, Meyerhold, Decroux, Freud ou Wilson. Dans les deux cas, une consommation énorme de discours esthétiques marque la vie intellectuelle du théâtre. Le théâtre des années 1970 se sera penché sur le corps social, le divisant en différentes classes, celui des années 1980 aura travaillé le corps «théâtral» en le divisant en secteurs de production du sens. Là est peut-être l'innovation majeure du théâtre expérimental: à partir de cette division du corps théâtral, il a pu «gonfler», d'une grande quantité de discours, chacun des secteurs de production. Autrement dit, pour chacun des «morceaux» du corps spectaculaire, pour chacun de ses paradigmes, le théâtre expérimental aura développé une compétence qui se sera traduite, justement, par une multiplication de discours.

D'autre part, l'esthétique de la collection, que nous avons étudiée dans le dernier chapitre, a été probablement la manifestation idéale de cette boulimie discursive. Si, comme nous l'avons dit, l'étude des productions expérimentales des années 1980 donne l'impression que les troupes de cette époque participaient à un immense projet de collection — collection de lieux urbains, de références littéraires, de styles de jeu, d'emprunts cinématographiques —, cette esthétique de la collection aura peut-être été une des manières les plus spectaculaires de se vouer «avec ferveur» à la boulimie discursive: elle aura été, à proprement parler, une esthétique de la consommation.

Une deuxième caractéristique de l'idéologie de la consommation se trouve dans ce que François Ricard a appelé «le discours d'épigones». La pensée lyrique, à cette époque, aura été, selon Ricard, une «pensée de la répétition». En réalité, elle n'aura «produit» aucune idée nouvelle: tous les discours qu'elle aura frénétiquement embrassés étaient déjà pensés et formulés avant même qu'elle ne s'en empare. En somme, la grande *production* discursive qui a marqué

⁶ *Ibid.*

l'idéologie lyrique était en fait une *re-production* d'idéaux, de slogans et de théories de toutes sortes. Dans cet esprit, la pensée intertextuelle du théâtre expérimental était aussi une pensée d'épigones. Cela ne devrait pas surprendre puisque, on l'a dit, le propre de l'esthétique théâtrale n'a pas été de produire un nouveau *stock* d'idées, mais de prendre des idées déjà présentes dans l'encyclopédie occidentales et de les *redistribuer* différemment, selon l'inspiration du moment, pour offrir, essentiellement, le spectacle d'un *reclassement*. Mais, dans le cas du théâtre expérimental, cette «pensée de la répétition» aura porté fruit à un autre niveau, cognitif celui-là: elle aura «assuré», en quelque sorte, le succès des constructions enthymématiques du sens. Un extrait de Ricard devrait nous permettre d'éclaircir cela:

Il suffit, pour voir à l'oeuvre cette pensée de la répétition, de feuilleter quelques-uns des écrits ou quelques-unes des revues les plus «révolutionnaires» de cette époque. Les «corollaires» y succèdent invariablement aux «postulats», les «rappels» aux «références», les pétitions de principe aux arguments d'autorité, les «faits déjà démontrés» aux «conclusions admises». De page en page, de paragraphe en paragraphe reviennent les mêmes formules, comme des sortes d'incantations: «Il est maintenant établi que...», «Comme l'a démontré X...», «Il découle de ceci que...», «Quiconque a lu Y sait que...»⁷

Les quatre formules de Ricard expriment exactement ce qu'est la construction enthymématique du sens: un auteur ou une idée, supposés connus de tous les membres d'une culture, servent de points de départ à la légitimation d'idées secondaires (qui se présentent alors comme des improvisations sur les thèmes donnés dans les prémisses). Mais ici, le mot «incantations», utilisé par Ricard pour qualifier ces formules, est important. Il permet d'expliquer comment le théâtre expérimental a pu croire à la toute-puissance de la construction enthymématique. En effet, les enthymèmes, dans le bruit incessant des discoureurs, en sont venus à *résonner*, justement, comme des *incantations*: il y a là exprimé, me semble-t-il, tout le pouvoir acquis par la construction enthymématique dans la pensée lyrique. L'enthymème n'y était plus véritablement une construction logique, mais une espèce d'écho magique qui se répercutait sans cesse dans le monde lyrique et qui assurait aux membres du groupe, parce qu'ils partageaient les mêmes références, d'être toujours compris. C'est donc cette pensée de la répétition qui devait «assurer» aux créateurs expérimentaux que leurs «expériences», aussi hermétiques qu'elles eussent été,

⁷ *Op. cit.* p. 208.

auraient un succès interprétatif auprès du groupe — qu'elles «trouveraient» leur sens.

Cette façon d'utiliser une caractéristique de l'idéologie lyrique pour l'inscrire dans la *sémiosis* spectaculaire montre que les créateurs expérimentaux n'ont pas seulement adhéré à la conception du monde lyrique, mais qu'ils en ont aussi, d'une manière peut-être inconsciente, tiré un certain profit artistique. La dernière caractéristique que nous survolerons montre d'ailleurs cela assez bien. François Ricard la nomme «l'obsession de la fin». Voici comment il la décrit:

Qu'il s'agisse de l'organisation de la société, des conduites de l'individu ou de l'état de la culture, le principe de base sur lequel se fonde toute l'élaboration théorique est que les choses telles qu'elles sont et telles qu'elles ont été constituent à la fois une erreur qu'il faut corriger et une vaste tromperie à laquelle le moment est venu de mettre un terme⁸.

L'obsession de la fin était donc la cause plus ou moins avouée qui sous-tendait l'incessante consommation de «pensées, théories, paradigmes et autres modèles explicatifs». Le consommateur lyrique consommait pour épuiser les ressources intellectuelles, pour faire place nette, pour mettre fin au monde. Là se glisse la question de l'usure des discours que nous avons soulevée ci-dessus: l'obsession de la fin sous-entendait que tout ce qui «était là avant» était nécessairement vieux, usé et clinquant, et qu'il fallait corriger cela. Cette obsession se traduisait alors par une banalisation et une vulgarisation des discours: un discours banalisé devenait aisément «jetable». Or, le théâtre expérimental a participé à cette banalisation: sa manière de schématiser les discours qui traversaient ses spectacles et sa «poétique du classement» — le classement, ou le reclassement, on l'a vu, ôtait toute utilité aux discours — en était probablement la marque la plus significative⁹.

Le théâtre expérimental n'a cependant pas seulement participé à «l'assouvissement», pour ainsi dire, de cette «obsession de la fin». Au contraire, il en a peut-être tiré ses plus belles réalisations artistiques. Son jeu a alors été de récupérer les discours, «devenus cadavres de discours», jetés çà et là sur le marché de la consommation, puis de placer le spectateur devant «la grande décharge où rouillent pêle-mêle les vieux modèles oubliés»: réutiliser les idées

⁸ *Ibid.* p. 209.

⁹ La schématisation, rappelons les mots de Bernard Dupriez, est «un procédé qui tend à dissoudre, torturer ou remplacer l'oeuvre afin de lui ôter sa résistance d'objet parfait, achevé». Dans le *Gradus*, *op. cit.*, p. 409.

périmées pour offrir le spectacle d'un monde tragiquement débarrassé de tout poids *historique*. Ce faisant, le théâtre expérimental aura un peu suivi le précieux conseil de Claude Lévi-Strauss: il aura montré que la création d'oeuvres artistiques ne tenait plus qu'aux réarrangements de «l'univers technique et matériel» — discursif, dirions-nous — du réel. En bout de ligne, il aura peut-être essentiellement indiqué que cet univers technique et matériel, ce réel, marqué de boulimie discursive, de discours d'épigones et d'une obsession de la fin, n'était plus au fond qu'un immense bricolage vide de tout sens.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

La présente section ne retient que les articles critiques et les cahiers utilisés dans la rédaction du mémoire. Ma documentation initiale contenait aussi des articles sur les spectacles de Pêlé-Mêlé, du Théâtre Ubu, du théâtre de La Veillée, du Théâtre Expérimental des Femmes et des Productions Germaine Larose. J'ai mis de côté ces divers articles (une cinquantaine) afin de réduire le volume de mon corpus. La sélection des troupes qui feraient partie du corpus s'est fait en cours d'analyse et de façon arbitraire.

ACTE 3

ANDRES, Bernard, «Le fin mot de la fin. *La chevauchée sur le lac de Constance*», Spirale, no 48, 1984, p. 13.

ANDRES, Bernard, «*Agatha*», spirale, no 50, 1985, p. 9.

ANDRES, Bernard, «Savoir se retirer à temps. *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*», Spirale, no 62, 1986, p. 19.

LEFEBVRE, Paul, «Les nouveau-nés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 191-202.

AGENT ORANGE

PAVLOVIC, Diane, «*Fiction*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 1987, p. 151-53.

LAROCQUE, Pierre-A, «*À partir d'une métamorphose (I,II,III)*. Bernard Hébert et Michel Ouellette», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 22, 1982, p. 123-128.

LEFEBVRE, Paul, «Les nouveau-nés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 191-202.

ANDRES, Bernard, «Horreur, Nô et Multi-média» Spirale, no 56, 1985, p. 9.

CARBONE 14

ANDRES, Bernard, «Le cabaret surréaliste des Enfants du Paradis», Spirale, no 25, 1982, p. 15.

ANDRES, Bernard, «Les merveilles du théâtre-vidéo. *Marat-Sade* de Peter Weiss», Spirale, no 43, 1984, p. 16.

ANDRES, Bernard, «Rouge sang et eau», Voix et images, vol. 8, no 2, 1983, p. 378-380.

BRUYERE, Marie-France, «*Marat-Sade*. Work in progress I», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 240.

CAMERLAIN, Lorraine, «Un photo-rail en trois dimensions. Une drôle d'idée, juste pour voir», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 99-100.

COTNOIR, Diane, «Un théâtre hyperréaliste», Spirale, no 7, 1980, p. 10.

DAVID, Gilbert, «Sur un théâtre traumatique. "*Pain blanc ou l'esthétique de la laideur*" / Carbone 14», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 28, 1983, p. 89-110.

DUBÉ, Yves, «Carbone 14 présente *Le rail*. Photographies», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 101-112.

KRYSINSKI, Wladimir, «Le clair-obscur de l'imagination théâtrale dans la nuit du sexe», Vice Versa, vol. 2, no 1, octobre/novembre 1984, p. 27.

LAPLANTE, Benoît, «*L'Homme rouge*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 24, 1982, p. 107-109.

LÉVESQUE, Solange, «*Le Titanic*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 41, 1986, p. 165.

MICHAUD, Ginette, «De psychanalyse et de théâtre. Trois histoire de cas», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 33, 1984, p. 81-104.

MICHAUD, Ginette et Jean-Marie Lelièvre, «Carbone 14 présente *Le rail*. Commentaires 1 et 2», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 102-112.

PAVLOVIC, Diane, «Images de la mort en mouvement», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p. 87-95

PAVLOVIC, Diane, «*Le rail*. Work in progress II», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 242-244.

PAVLOVIC, Diane, «Nouveaux archetypes d'une génération perdue», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 107-110.

VILLENEUVE, Rodrigue, «Langages concrets (une photographie du *Rail*)», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 181-189.

VIGEANT, Louise, «La cruauté de l'impuissance», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p. 85-86.

VILLENEUVE, Isabelle, «Mettre en scène des fantasmes», Spirale, no 48, 1984, p.13.

L'ESKABEL

Dossier consacré à l'Eskabel: Les Cahiers de théâtre Jeu, no 14, 1980, p 44-80.

Publiés par l'Eskabel:

Les cahiers du Baroque. Cahiers, no 1, 2, 3, 4 & 5, 1976 à 1978.

ANDRES, Bernard, «*La belle Bête*» Spirale, no 24, 1982, p. 3.

ANDRES, Bernard, «De *L'impromptu* à *Plain-Chant* ou l'art de ne plus tourner en rond», Voix et Images, vol. 6, no 1, 1980, p. 151-153.

ANDRES, Bernard, «*L'Antimouche*», Spirale, no 51, 1985, p. 9.

ANDRES, Bernard, «Le baiser à la phitisique», Spirale, no 44, 1984, p. 12.

ANDRES, Bernard, «L'Eskabel, un an après», Spirale, no 5, 1980, p. 3.

ANDRES, Bernard, «*L'Hôtel des glaces*», Spirale, no 31, fév. 1983, p. 12.

ANDRES, Bernard, «L'Opéra-punk du bon barbare», Voix et images, vol. 9, no 2, 1984, p. 165-166.

ANDRES, Bernard, «Post-mortem pour l'Eskabel?», Voix et Images, vol.8, no 1, 1982, p. 147-148.

ANDRES, Bernard, «Rater la cible», Spirale, no 60, 1986, p. 9.

ANDRES, Bernard, «Si Mozart m'était conté, si Aquin tenait à un fil», Spirale, no 40, 1984, p.16.

ANDRES, Bernard, «Théâtre expérimental et autonomie théâtrale. *Le projet pour un bouleversement des sens* de l'Eskabel», Le Jour, 6 mai 1977, p. 39.

CRETE, Jacques, «Une forme de plus en plus dépouillée», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 44-55.

DUMONT, Martine, «La mémoire des femmes», Spirale, no 16, 1981, p. 12.

GODIN, Jean-Cléo et Marie-Claude Lefebvre, «*Noces*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p. 105-107.

LEFEBVRE, Paul, «*Les larmes amères de Petra Von Kant*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 39, 1986, p. 171-173.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, «*Noces*, un oratorio profane: l'Eskabel ne se refuse rien», La Devoir, 24 janvier 1981, p. 21.

PAVLOVIC, Diane, «Rien à voir», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 42, 1987, p.170.

PELLERIN, Johanne, «Autopsie», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 16, 1980, p. 186-187.

RUPRECHT, Alvina, «L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec», L'Annuaire théâtral, no 12, 1992, p. 39-57.

NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Publié par le Théâtre Expérimental de Montréal:

Le Trac. Cahier de théâtre expérimental, no 1, 2 & 3, entre 1977 et 1978.

ANDRES, Bernard, «Clopin-clopant dans l'épopée: Le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal», Voix et images, vol. 7, no 2, 1982, p. 397-400.

ANDRES, Bernard, «Du théâtre-gigogne au N.T.E.», Spirale, no 35, 1983, p. 24

ANDRES, Bernard, «L'art de la répétition», Spirale, no 42, 1984, p. 15.

ANDRES, Bernard, «*Le cyclope*», Spirale, no 51, 1985, p. 9.

ANDRES, Bernard, «Les mille et une scènes de Ronfard», Voix et images, vol. X, no1, 1984, p. 177-178.

ANDRES, Bernard, «*Marée basse*», Spirale, no 39, 1983, p. 15.

ANDRES, Bernard, «Le syndrome Ronfard», Voix et images, vol. 9, no 1, 1984, p. 163-165.

CHASSAY, Jean-François, «La passion, comme un désert», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 95-99.

CHETRIT, Guila, «Ronfard sous le signe de Dyonisos», Vice versa, no 4, juin/juillet 1985, p. 30.

FERAL, Josette, «L'oeuvre ouverte», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 67-84.

GRUSLIN, Adrien, «La fête théâtrale bat son plein», Spirale, no 22, 1982, p. 8.

KRISINSKI, Wladimir, «Amours momentanés dans un décor italien», Vice Versa, vol. 2, no 5, 1985, p. 29.

LAPOINTE, Gilles, «*Le Roi boiteux*: un théâtre "look"», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 85-93.

LARRUE, Jean-Marc, «*Le Cyclope*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 35, 1985, p. 158-159.

LAVOIE, Pierre, «*Vie et mort du roi boiteux*. Nouveau théâtre expérimental. Un cycle de chair et de sang. Petit traité de mégalomanie appliquée», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 61-62.

LAVOIE, Pierre et Paul Lefebvre, «Les entrailles du *Roi boiteux*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 113-132.

LAVOIE, Pierre et Paul Lefebvre, «Ligue nationale d'improvisation/ (Nouveau) théâtre expérimental (de Montréal). La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p. 85-102.

LEBLANC, Alonzo, «Ronfard: dérive organisée et conflits des cultures», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 123-141.

LEFEBVRE, Paul, «Notes sur *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard», no 21, 1981, p. 105-114.

LEFEBVRE, Paul, «*Treize tableaux*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 17, 1980, p. 108-111.

LOFFREE, Cary, «Recherche sur l'imaginaire: l'esthétique théâtral de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral», L'Annuaire théâtral, no 19/20, 1996, p. 7-23.

PAQUETTE, Marie-Louise, «*La Californie*. Un spectacle pour se ventiler la tête», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 187.

RONFARD, Jean-Pierre, «Le démon et le cuisinier. Notes en vrac», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 25, 1982, p. 25-39.

RONFARD, Jean-Pierre, «Qu'est-ce que le théâtre?», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 227-231.

RONFARD, Jean-Pierre, «Vous dites expérimental?», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1989, p. 45-50.

VAIS, Michel, «*Gigogne*. Emboîtement ou enfilade?», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 28, 1983, p.156-157.

VIGEANT, Louise, «Le carnavalesque comme stratégie postmoderne: le cas de *Vie et mort du Roi Boiteux*», L'Annuaire théâtral, no 5-6, 1988/1989, p. 327-336.

VIGEANT, Louise et Lorraine Camerlain, «Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p. 100-112.

OMNIBUS

FERAL, Josette, «À l'école du geste», Spirale, no 37, 1983, p. 16.

GELINAS, Aline, «*Beau monde*. Les corps, les âmes», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 28, 1983, p. 131-135.

HEBERT, Lorraine, «Le mime corporel/un théâtre de l'épure. Entretien avec Omnibus», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 18, p.107-118.

LAVOIE, Pierre, «*It*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 34, 1985, p. 159.

VAIS, michel, «*Alice*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 26, 1983, p. 125-126.

WEINMANN, Heinz, «Omnibus. Le corps comme spectacle. À propos de *Casse-tête*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 18, 1981, p. 99-106.

OPÉRA-FÊTE

ANDRES, Bernard, «Savoir se retirer à temps. *Ultraviolet*», Spirale, no 62, 1986, p. 19.

ANDRES, Bernard, «Le fin mot de la fin. *Splendide Hôtel. Séquence 0*», Spirale, no 48, 1984, p. 13-14.

CAMERLAIN, Lorraine, «Littérature, théâtre, images, tentations de la fiction transposée», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 51.

DUBE, Yves, «Opéra-fête présente *Tentations, fragments de rêve* (photographies)», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 37, 1985, p. 52-62.

DUMONT, Martine, «Rituel et simulacre», Spirale, no 18, 1981, p. 15.

DUMONT, Martine, «Un théâtre de la dépossession», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 25, 1982, p. 235-250.

GERSON, Christiane, «Des images qui font corps: une synergie» L'Annuaire théâtral, no 11, 1992, p. 157-166.

LEFEBVRE, Paul, «*Requiem et l'Usage des corps dans la dame au camélias*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p. 118-120.

LAROCQUE, Pierre-A, «Un théâtre actuel, le théâtre de demain», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 56-58.

LAROCQUE, Pierre-A, «Notes complémentaires sur le dossier de l'Eskabel», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 17, 1980, p. 231-232.

LAROCQUE, Pierre-A, «Fonds Pierre-André Larocque», Archives de l'Université du Québec à Montréal.

LÉVESQUE, Solange, «*Le Système Magistère*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 38, 1986, p. 235-239.

LÉVESQUE, Solange, «*Fin*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 35, 1985, p. 160-164.

LÉVESQUE, Solange, «*Luna Hollywood 2. La célébration de l'inconscient*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 31, 1984, p. 131-132.

LÉVESQUE, Solange et Paul Lefebvre, «Un théâtre de la nuit (entretien avec Pierre-A Larocque)», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1989, p. 85-112.

TESS IMAGINAIRE

LEFEBVRE, Paul, «*La dernière heure d'Harrison fish. Cédlabédé.*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 29, 1983, p. 145-146.

LEFEBVRE, Paul, «Les nouveaux-nés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 191-202.

VIGEANT, Louise, «Un voyage en noir et blanc», Spirale, no 42, 1984, p. 15.

ZOOPSIE

LEFEBVRE, Paul, «Dennis O'Sullivan: la disjonction entre la vie et l'écran», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 1987, p. 142-143.

O'SULLIVAN, Dennis, «L'expérimentation au théâtre: mutation d'une métaphore», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, p. 73-80.

ANDRES, Bernard, «L'éloge du délabrement», Spirale, no 51, 1985, p. 13.

KRYSINSKI, Wladimir, «L'éloge de la déconstruction», Vice-Versa, vol. 2, no 5, 1985, p. 30.

LEFEBVRE, Paul, «Les nouveau-nés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 191-202.

LEFEBVRE, Paul, «Richard 3», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 35, 1985, p. 148-151.

O'SULLIVAN, Dennis, «Notre plus grand mérite: être obstinés», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 36, 1985, p. 209-211.

O'SULLIVAN, Dennis, «Réponse à Jeu 36 ou braillement d'un nouveau-né», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, 1986, p. 232-233.

PAQUETTE, Marie-Louise, «*Smotte Smash Green 1 et demi*», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 34, 1985, p. 158-159.

II. TEXTES LITTÉRAIRES

DUMAS fils, Alexandre, La Dame aux camélias, Paris, Livre de Poche, 1994, 252 p.

DUCASSE, Isidore, Les Chants de Maldoror, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 476.

ESCHYLE, L'Orestie, Paris, Livre de Poche, 1962, 246 p.

HOMÈRE, L'Odyssée, Paris, La Découverte, 1989, 435 p.

RONFARD, Jean-Pierre, Le Roi boiteux. Tome 1 & 2, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1981, 2 vol., 213 p. et 314 p.

TREMBLAY, Michel, Les Belles-soeurs, Montréal, Leméac, coll. Théâtre canadien, 1972, 230 p.

III. ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES

1. Théâtre québécois.

ANDRES, Bernard, «Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», Études littéraires, vol. 18, no 3, p. 15-51.

BOURASSA, André G, «Scène québécoise: permutation de formes et de fragments en danse et théâtre», Études littéraires, vol. 18, no 3, p. 73-94.

CAMERLAIN, Lorraine et Diane PAVLOVIC, Cent ans de théâtre à Montréal. Photographies, Montréal, Éditions Cahiers de théâtre Jeu, 1988, 160 p.

COTÉ, Sophie, Tryptique. Trois mises en scène d'Intérieur de Maeterlink, précédées d'une réflexion sur l'esthétique de trois théâtres d'images québécois: l'Eskabel, Opéra-fête et Zoopsie, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, 210 p.

CURA, Luis, Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991, 160 p.

DAVID, Gilbert, Un théâtre à vif. Écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990, thèse de Ph. D., Université de Montréal, 1995, 451 p.

DAVID, Gilbert, «La mise en scène actuelle: mise en perspective», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 53-71.

DAVID, Gilbert (animateur), «Table ronde. Théâtre et postmodernité», L'Annuaire théâtral, no 5-6, 1988/1989, p. 225-255.

DAVID, Gilbert, «A.C.T.A./A.Q.J.T.: un théâtre "intervenant" (1958-1980)», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 15, 1980, p. 7-18.

DENIS, Jean-Luc, «Savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre expérimental au Québec», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 52, septembre 1989, p. 176-182.

DESCHENEAU, Diane Desrosiers, Le spectateur, personnage virtuel dans le théâtre québécois de 1960 à 1975, thèse de Ph.D., U de Montréal, 1981, 206 p.

GODIN, Jean-Cléo, «Textes et intertextes dans le théâtre québécois», L'Annuaire théâtral, no 10, 1991, p. 115-124.

GODIN, Jean-Cléo et Laurent Mailhot, Théâtre québécois I & II, Montréal, HMH, coll. Bibliothèque québécoise, 1988, 368 p. (Édition originale: 1970 et 1980, 248 p.)

HÉBERT, Chantal, «Sur les scènes de la mémoire: des variétés à l'expérimentation théâtrale», L'Annuaire théâtral, no 5-6, 1988-1989, p. 51-59.

LEFEBVRE, Paul, «Des spectacles qui nous viennent du corps: la danse-théâtre au Québec. Liminaire», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 40-42.

LEFEBVRE, Paul et Denis Marleau, «Cet enfant incestueux. Table ronde sur la danse-théâtre», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 32, 1984, p. 49-66.

LEGRIS, Renée et al., Le théâtre au Québec:1825-1980. Repères et perspectives, Montréal, VLB éditeur, 1988, 205 p.

LAFON, Dominique, «Y a-t-il un scénologue dans la salle?», L'Annuaire théâtral, no 11, 1992, p. 9-27.

LARRUE, Jean-Marc, «L'image dans tous ses états», Tangence, no 46, 1994, p. 7-19.

LARRUE, Jean-Marc, «La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance», L'Annuaire théâtral, no 11, 1992, p. 103-136.

LAVOIE, Pierre, «L'improvisation: l'art de l'instant», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 95-111.

VIGEANT, Louise, «De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène», L'Annuaire théâtral, no 10, 1991, p.103-114.

Numéros particuliers des Cahiers de théâtre Jeu qui touchent le théâtre expérimental:

- «1980-1985: l'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies», no 36, 1985, 312 p.
- «Vous avez dit expérimental?» , no 52, 1989, 233 p.
- «Théâtre et technologie. La scène peuplés d'écrans», no 44, 1987, 232 p.
- «Allemagne», no 43, 1987, 192 p.

2. Théâtralité.

DORT, Bernard, La représentation émancipée, Arles, Actes Sud, 1988, 183 p.

FÉRAL, Josette, «Le carnaval: mise en scène ou mise en crise?», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 17, 1980, p. 33-46.

FÉRAL, Josette, «La théâtralité», Poétique, no 75, 1988, p.347-361.

FÉRAL, Josette, LAILLOU-SAVONA, Janette et autres, Théâtralité. écriture et mise en scène, Montréal, Hurtubise HMH, 1985, 271 p.

HELBO, André et al., Théâtre. Modes d'approches, Belgique, Editions Labor Méridiens Klincksieck, coll. Archives du Futur, 1987, 270 p.

PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, 477 p.

PAVIS, Patrice, Le théâtre aux croisements des cultures, Paris, Corti, 1990, 228 p.

ROUBINE, Jean-Jacques, Introduction aux grandes théories du Théâtre, Paris, Bordas, 1990, 205 p.

SCHECHNER, Richard, «La représentation post-moderne: la fin de l'humanisme», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 20, 1981, p.35-51.

SCHECHNER, Richard, Between Theater and Anthropology, Philadelphie, UUP, 1985, 342 p.

SCHECHNER, Richard, «Propos sur le théâtre de l'environnement», Travail théâtral, no 9, 1972, p.81.

UBERSFELD, Anne, L'école du spectateur, Paris, Editions Sociales, 1977, 302 p.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Édition Sociales, 1977, 302 p.

VIGEANT, Louise, «A l'école du spectateur. Entretien avec Anne Ubersfeld», Les Cahiers de théâtre Jeu, no 27, 1983, p.39-51.

VIGEANT, Louise, La lecture du spectacle théâtral, Montréal, Mondia, coll. «Synthèse», 1989, 228 p.

VILLENEUVE, Rodrigue, «Langages concrets (une photographie du *Rail*)», Études littéraires, vol. 18, no 3, 1985, p. 181-189.

3. Théories de la réception.

ECO, Umberto, Lector in fabula, Paris, Grasset, Livre de poche, 1985, 315 p.

JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.

KAYNAR, Gad, «L'acteur en tant qu'interprète implicite du spectateur», Annuaire théâtral, no 18, 1995, p. 39-47.

MUKAROVSKY, Jan, «Littérature et sémiologie», Poétique, no 3, 1970, p. 386-398.

PAVIS, Patrice, Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception, Lille, PUL, 1985, 340 p.

SCHUEREWEGEN, Franc, «Théories de la réception», *in* DELCROIX, Maurice et al., Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, Paris, Duculot, 1993, p. 323-339.

4. Anthropologie

CHARBONNIER, Claude, Entretien avec Lévi-Strauss, Paris, Plon, coll. 10/18, 1971, 188 p.

ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, collection Folio/Essai, 1965, 185 p.

LAPLANTINE, François, L'anthropologie, Paris, Seghers, Coll. «Clefs», 1987, 223 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, L'anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, 452 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, La pensée sauvage, Paris, Plon, coll. Presses Pocket, 1990 (première édition 1962), 351 p.

RICARD, François, La génération lyrique, Louisville, Boréal, coll. «Compact», 1994 (première édition 1992), 282 p.

5. Ouvrages généraux

AUERBACH, Erich, Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, collection Tel, 1968, 561 p.

CAMBRON, Micheline, Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976), Montréal, L'Hexagone, 1989, 204 p.

DALLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», Poétique, vol. 7, no 27, 1976, p. 282.

DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les précédés littéraires (Dictionnaire), Paris, U. G. E., 1984, 543 p.

FEBVRE, Michèle et al. , La danse au défi, Montréal, les éditions Parachute, 1987, 191 p.

FREUD, Sigmund, L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1985, 342 p.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», Poétique, vol. 7, no 27, 1976, p. 257-281.

NIETZSCHE, Frédéric, La naissance de la tragédie, Utrecht, Éditions Gonthier, coll. Méditations, 1970, 192 p.

PEIRCE, Charles S., Écrits sur le signe, Paris, Seuil, 1978, 269 p.

PELLETIER, Esther, Écrire pour le cinéma, Québec, Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Nuit blanche éditeur, 1992, 243 p.

SCARPETTA, Guy, L'impureté, Paris, Grasset, 1985, 369 p.

6. Documents audio-visuels

COULBOIS, Jean-claude, Un miroir sur la scène, vidéo, couleurs, 108 min., 1997.

ESKABEL, Figures, vidéo, N&B, 90 minutes, 1978.

KIEFFER, Daniel, Une histoire d'amour: étude photographique de la genèse théâtrale, 45 photographies et un texte d'accompagnement, N&B, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

O'ROURKE, Dennis, Cannibal Tours, 16 mm., couleurs, 55 min. 1988.

ANNEXE I

Théâtrographies des troupes étudiées

La présente théâtrographie fournit, en plus des dates et des principaux créateurs, une description sommaire des lieux où étaient présentés les spectacles, de l'accueil des spectateurs et du rapport établi, dans ces représentations, entre la scène et la salle.

Cette théâtrographie n'est pas exhaustive. Elle ne retient, des troupes étudiées, que les spectacles qui ont été présentés entre 1980 et 1985. De plus, les renseignements recueillis pour chacune des rubriques sont incomplets. Plusieurs cases sont vides. Il aurait fallu, pour compléter ces cases, contacter les principaux créateurs des spectacles sélectionnés. Si ce travail reste à faire, il n'était pas essentiel dans le cadre de cette recherche. Il s'agissait uniquement, pour nous, de s'offrir un coup d'oeil d'ensemble sur le mouvement expérimental de cette époque.

Acte 3

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Oct. 1983	<u>Outrage au public</u> Texte: Peter Handke m.e.s.: France Arbour	Au Centre d'essai de l'Université de Montréal		Les acteurs jouent dans l'espace du public seulement.
Jan. 1984	<u>La voix humaine</u> Texte: Jean Cocteau m.e.s.: Jean-Maurice Gélinas	Dans un «tourist room»		Répartis, sur des chaises, dans le salon.
Août 1984	<u>Andromaque</u> Texte: Racine m.e.s.: Jean-Maurice Gélinas	Dans la piscine désaffectée du bain Généreux		Frontal ¹ La scène est à une extrémité de la piscine, le public à l'autre.
Oct. 1984	<u>La chevauché sur le lac de Constance</u> Texte: Peter Handke m.e.s.: Michel Vaïs	Dans le jardin intérieur du cégep de Maisonneuve.		Spectateurs répartis au bas du «plan incliné» que forme le jardin intérieur.
Nov. 1984	<u>Agatha</u> Texte: Marguerite Duras m.e.s.: Guy Lapierre	Dans le salon privé de l'Hôtel Karukera		Répartis, sur des chaises, dans le salon.
Oct. 1985	<u>Les gens déraisonnables sont en voie de disparition</u> Texte: Peter Handke m.e.s.: Jean-Maurice Gélinas	Dans les anciens locaux Barreau du Québec, au 70, rue Notre-Dame ouest.		Les spectateurs surplombent l'espace de trois côtés.

¹ Un rapport de type «frontal» est un rapport «à l'italienne» sans séparation (rampe) entre la scène et la salle.

Agent Orange

	Spectacle	Lieu	Accueil du public	Rapport scène/salle
Nov. 1980	<u>À partir d'une métamorphose</u> Texte et m.e.s.: Michel Ouellette	Au 1233, rue Sanguinet (un appartement)	Les spectateurs peuvent se présenter à l'heure qui leur plaît.	Les spectateurs déambulent d'une pièce à l'autre.
Oct. 1981	<u>À partir d'une métamorphose II</u> Texte et m.e.s.: Bernar Hébert et Michel Ouellette	Au 1213, rue Ste-Catherine (un espace à bureau)	Les spectateurs peuvent se présenter à l'heure qui leur plaît.	Les spectateurs déambulent d'une pièce à l'autre. (Note: spectacle de 12 heures.)
	<u>À partir d'une métamorphose III</u> Texte et m.e.s.: Bernar Hébert et Michel Ouellette	<ul style="list-style-type: none"> •À la galerie Véhicule Art •Dans un wagon du métro («traversant la ville») •Au théâtre de l'Eskabel, rue Centre 	Les spectateurs reçoivent un billet de métro à leur arrivée.	<ul style="list-style-type: none"> •Les spectateurs déambulent d'une pièce à l'autre. •Les spectateurs répartis au hasard dans le wagon. •Les spectateurs se déplacent dans plusieurs pièces. À la fin, ils sont piégés par un grillage: cage ou cour d'école.
Sept. 1985	<u>Fiction</u> Texte et m.e.s.: Bernar Hébert	Au 1217, rue Notre-Dame est, dans une ancienne caserne de pompier.		Frontal. Les sièges sont surélevés de 1 mètre 25 pour offrir une vue en plongée sur l'espace scénique.

Carbone 14

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Jan. 1980	<u>Un instant de folie</u> Texte, m.e.s.: Gilles Maheu	Spectacle de rue •Complexe olympique •Musée des Beaux arts		Répartition au hasard
Avril 1981	<u>Pain blanc</u> Texte, m.e.s.: Gilles Maheu	Espace libre; murs nus, blancs	Gardes de sécurité à l'entrée	Spectateurs de part et d'autre de la scène.
Déc. 1981	<u>Blues</u> Texte, m.e.s.: Gilles Maheu et George Molnar	Spectacle de rue		Répartition au hasard
	<u>Vies privées</u> Texte, m.e.s.: Lorne Brass, Céline Paré et Jerry Snell	Espace libre; murs nus. ZooBar		•Environnement de bar: spectateurs attablés •Arène de lutte au centre de l'espace
Mai 1982	<u>L'Homme rouge</u> Texte, m.e.s.: Gilles Maheu	Espace libre		•Frontal •Un mannequin dans l'aire du public
Hiver 1983	<u>Nature morte</u> Texte, m.e.s.: le collectif	Spectacle de rue		Répartition au hasard
	<u>Tenue de ville</u> Texte, m.e.s.: le collectif	Spectacle de rue		Répartition au hasard
	<u>Pain blanc (reprise)</u>	Espace libre; murs nus, blancs	Gardes de sécurité à l'entrée	Spectateurs de part et d'autre de la scène.

Mars 1984	<u>Marat-Sade</u> Texte: Peter Weiss M.e.s.: Lorne Brass	Espace libre; murs nus, blancs La ville par l'entremise de vidéo (retransmission en direct et en différé)	(Magnétophones pour enregistrer les commentaires du public)	•Spectateurs de part et d'autre de la scène. •Cage à poule pour les séparer de la scène.
Mai 1984	<u>Le rail</u> D'après L'Hôtel blanc de Thomas et <u>In the Belly of the Beast</u> de Abott M.e.s.: Gilles Maheu	Espace libre; murs nus, sales	Sable dans le hall d'entrée	Spectateurs de part et d'autre de la scène.
Juin 1984	<u>En toute sécurité</u> Texte et m.e.s.: le collectif	Spectacle de rue		Répartition au hasard
Juin 1985	<u>Le Titanic</u> Texte: Jean-Pierre Ronfard M.e.s.: Gilles Maheu	Cimetière d'auto		Spectateurs répartis en hémicycle.

Eskabel

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Avril 1980	<u>Plain-Chant</u> D'après <u>La Mort à Venise</u> de Thomas Mann M.e.s.: Jacques Crête	Rue centre; murs nus, noirs	<ul style="list-style-type: none"> •Spectateurs reçus par un "majordome", sur le trottoir, face au théâtre. •Guidés tout au long de la pièce par des "garçons d'hôtel". 	<ul style="list-style-type: none"> •Spectateurs debouts, répartis au hasard. Comédiens jouent devant eux puis dans le regroupement. •Spectateurs répartis de part et d'autre de la scène, attablés. Comédiens jouent au centre, vont quelque fois s'asseoir avec les spectateurs.
Fév. 1981	<u>Noces</u> Texte et m.e.s.: Jacques Crête	Rue centre; espace nu, noir et blanc (tulle).	<ul style="list-style-type: none"> •Dans une petite pièce, les lumières s'allument et s'éteignent pendant que des voix de l'autre côté d'une porte parlent d'un rituel d'initiation. •Trois enfants cueillent les spectateurs et les guident de pièce en pièce. 	<ul style="list-style-type: none"> •Spectateurs debouts, répartis au hasard. Comédiens jouent devant eux. •Spectateurs assis dans un hémicycle; comédiens jouent devant eux.
Avril 1982	<u>La Belle Bête</u> D'après <u>La Belle Bête</u> de Marie-Claire Blais M.e.s.: Jacques Crête	Rue centre, puis Théâtre de la Grande Réplique.	Les spectateurs passaient dans le garage où des paysans chantaient tout en semant. Ils passaient ensuite dans la salle principale.	<ul style="list-style-type: none"> •Les gradins étaient disposés de telle sorte que chaque spectateur se retrouvait seul, isolé. •Le chœur de paysans évoluait parfois parmi les spectateurs.
Nov. 1982	<u>L'Hôtel des glaces</u> D'après <u>La Mort à Venise</u> de Thomas Mann M.e.s.: Jacques Crête	Bureau de la Censure, 360 Mc Gill. Grand escalier.	<p>Les spectateurs passaient entre deux rangées de trois femmes qui les invitaient à entrer pendant qu'un bohémien leur chantait une chanson.</p> <p>Dix comédiens, installés au troisième étage, chantaient; attirés par ces voix, les spectateurs se rendaient jusqu'au troisième étage. Arrivés là, ils se dispersaient sur les trois étages et le spectacle commençait.</p>	Spectateurs debouts, répartis de part et d'autres des escaliers, sur tous les étages.

Mai 1984	<u>Histoires d'amour</u> D'après <u>La Dame aux camélias</u> de Dumas fils M.e.s.: Jacques Crête	L'Eskabel; murs nus, noirs et blancs (tulle)	<ul style="list-style-type: none"> •Une guichetière "début du siècle" et un garçon d'hôtel reçoivent les spectateurs. •Décor: une marquise (peinte). •Dans le sous-sol un gambiste joue des pièces baroques. •Vente aux enchères dans les escaliers qui mènent à l'espace de jeu. 	<ul style="list-style-type: none"> •Spectateur de part et d'autre de l'espace. •Ils doivent passer dans l'espace de jeu pour atteindre leurs places.
Avril 1985	<u>L'Antimouche</u> Texte: Albert-G. Paquette M.e.s.: Serge Le Maire	L'Eskabel	Les spectateurs passaient parmi les comédiens pour rejoindre leurs places.	Frontal
Mai 1985	<u>Le Moine</u> D'après <u>Le Moine</u> de Lewis, adapté par Antonin Artaud M.e.s.: Jacques Crête	L'Eskabel; murs nus, noirs.	•Les comédiens se réchauffent la voix pendant que les spectateurs s'assoient.	<ul style="list-style-type: none"> •Spectateurs disposés en "U" de part et d'autre de l'espace. •Les comédiens jouaient sur des gradins élevés à hauteur d'homme, disposé aussi en "U", mais à l'inverse des spectateurs, de sorte que chaque spectateur pouvait regarder les scènes qui se déroulaient dans la courbe du "U" et celles devant lui. Il ne pouvait voir ce qui se passait derrière lui.

Nouveau Théâtre Expérimental

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Aut. 1979	<u>L.N.I.</u> M.e.s.: Robert Gravel	À l'Atelier Continu	Un musicien anime les spectateurs	Les spectateurs en cercle autour de la «patinoire».
	<u>Treize Tableaux</u> D'après L'Orestie d'Eschyle m.e.s.: le collectif	À l'atelier Continu		Frontal
Été 1980	<u>Où est Unica Zürn?</u> Texte et m.e.s.: Anne-Marie Provencher	À la salle André Pagé, École Nationale de théâtre du Canada		Spectateurs au centre de la scène, répartis au hasard, libres de ses mouvements; traversent un tableau avec un enfant.
Juil. 1981- juin 1982	<u>Vie et mort du Roi Boiteux</u> Texte et m.e.s.: Jean-Pierre Ronfard	•À l'École Nationale de théâtre du Canada •À l'espace libre •À l'Expo-Théâtre •Sur le campus de l'Université Bishop •Sur les terrasses de Centre National des Arts à Ottawa et à la Maison du Citoyen à Hull.		Tous les rapports scène/salle y étaient exploités.
Aut. 1982	<u>Peurs</u> Texte et m.e.s.: le collectif	À l'Espace Libre		Frontal.
Prin. 1983	<u>Gigogne</u> Texte et m.e.s.: Robert Gravel	À l'Espace Libre		Les spectateurs s'avancent dans l'espace... à l'italienne.
Aut. 1983	<u>Marée basse</u> Texte: Robert Claing m.e.s.: Anne-Marie Provencher	À l'Espace Libre		Frontal

Hiver 1984	<u>La Californie</u> Texte et m.e.s.: le collectif	À l'Espace Libre		Frontal
Été 1984	<u>Les Mille et une Nuits</u> m.e.s.: Jean-Pierre Ronfard	À l'Espace Libre		Frontal
Prin. 1985	<u>Le cyclope</u> Texte: Euripide m.e.s.: Jean-Pierre Ronfard	À l'Espace Libre		Frontal
Juin 1985	<u>Amore, Amore</u> Texte et m.e.s.: le collectif	À l'Espace Libre		À l'italienne

Omnibus

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
1980	<u>Casse-tête</u> m.e.s.: Jean Asselin	Théâtre de Quat-sous		À l'italienne
Mars 1982	<u>Beau Monde</u> m.e.s.: Jean Asselin	Espace Libre	Les comédiens sont déjà dans l'aire de jeu lorsque les spectateurs arrivent.	Les comédiens jouent parfois dans l'espace du public.
Déc. 1982	<u>Alice</u> Texte: Lewis Carrol m.e.s.: Jean Asselin	Espace Libre		À l'italienne
Oct. 1984	<u>It</u> Texte et m.e.s.: Lawrence Smith	Espace Libre		À l'italienne
Fév. 1985	<u>La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil</u> Texte: Japrisot m.e.s.: Jean Asselin	Espace Libre		À l'italienne
Nov. 1985	<u>C.O. Munch</u> Texte: René-Daniel Dubois m.e.s.: Jean Asselin	Espace Libre		À l'italienne

Opéra-fête

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Juin 1980	<u>Requiem</u> Texte de Fernando Arrabal m.e.s.: Pierre-A. Larocque	•Au Théâtre expérimental multidisciplinaire, 550, rue Atwater. •À la galerie Motivation V	Dans une antichambre, les comédiens, immobiles, «attendent» les spectateurs	Répartis au hasard dans l'espace scénique.
Mai 1981	<u>L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»</u> Textes: <u>La Dame aux camélias</u> de Dumas fils, <u>Les Bonnes</u> de Genet, <u>L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer</u> de Copi et <u>Va-et-vient</u> de Beckett m.e.s.: Pierre-A. Larocque	•Grand hall du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM •Vitrine de la boutique Normand Martel, 3835, rue St-Denis •Au Musée des Beaux-Arts; utilisation d'une dizaine de salles d'exposition, sur trois étages, et des escaliers •Au 550, rue Atwater (galerie d'art improvisée dans un entrepôt)	Antichambre	Les spectateurs déambulent. Les différentes scènes sont appelées «îlots».
Sept. 1981	<u>Vision acide</u> Texte et m.e.s.: le collectif			
Jan. 1982	<u>Les sept portes de l'Enfer</u> Texte et m.e.s.: Marie-Louise Bussières			
Sept. 1982	<u>Générique</u> (séq. 0 de <u>Splendide Hôtel</u>) Texte et m.e.s.: Pierre-A. Larocque	Au restaurant Le Toucan, rue Ste-Catherine	Spectateurs reçus par les serveuses.	•Spectateurs attablés selon la disposition du restaurant. Comédiens jouent partout. •Autres spectateurs (passants) à l'extérieur

Nov. 1982	<u>Fin</u> (séqu. 1 de <u>Splendide Hôtel</u>) Texte et m.e.s.: Pierre-A. Larocque	<ul style="list-style-type: none"> •À la OF Galerie, 3454, rue St-Denis •Au Musée d'art contemporain 	Les comédiens sont déjà sur scène. Ils ont été recouverts de plâtre avant le début de la représentation.	<ul style="list-style-type: none"> •Frontal •Un personnage entre en scène du côté des spectateurs
Déc. 1982 à avril 1984	<u>Luna Hollywood I, II, III</u> (séqu. 6 de <u>Splendide Hôtel</u>) D'après <u>Les Jumelles</u> de Copi M.e.s.: Pierre-A. Larocque	<ul style="list-style-type: none"> •À l'UQAM •Dans les universités et les CEGEP •Au théâtre de l'Eskabel, rue Sanguinet •À l'espace Tangente 		Frontal
Mars 1984	<u>101</u> Texte et m.e.s.: Yves Dubé			
Mars 1984	<u>Le Système magistère</u> Texte et m.e.s.: Yves Dubé	À la OF galerie		Frontal
Mai 1985	<u>Tentations. fragments de rêve</u> D'après <u>Tentations de Saint-Antoine</u> de Flaubert M.e.s: Pierre-A. Larocque			Frontal

Tess Imaginaire

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Printemps et automne 1983	<u>La Dernière Heure d'Harrison Fish</u> Texte: Juan José Arreola M.e.s.: Mario Boivin	•Au 5402, boul. St-Laurent •À la galerie Transgression •Aux Quat' Saouls Bar		Frontal
Avril 1983	<u>Une histoire encore possible</u> D'après F. Dürrenmatt M.e.s.: Mario Boivin	•Au théâtre de l'Eskabel, rue Sanguinet		Frontal
Fév. 1984	<u>Le Voyage dans le compartiment</u> Texte et m.e.s.: Mario Boivin	•À la salle Calixa-Lavallés		Frontal

Zoopsie

	Spectacle	Lieu	Accueil des spectateurs	Rapport scène/salle
Oct. 1983	<u>\$motte \$mash Green</u> Texte et m.e.s.: Dennis O'Sullivan	Dans un appartement désaffecté		Spectateurs répartis au hasard, libres de leurs mouvements; doivent éviter les déplacements rapides des comédiens.
Oct. 1984	<u>\$motte \$mash Green</u> <u>11/2</u> Texte et m.e.s.: Dennis O'Sullivan et Marie-Hélène Letendre	Dans un appartement désaffecté de trois pièces	Une actrice guide les spectateurs, indique les endroits où le danger est le moins grand.	Spectateurs répartis au hasard, libres de leurs mouvements; doivent éviter les déplacements rapides des comédiens.
Fév. 1985	<u>Richard 3</u> D'après <u>Richard III</u> de Shakespeare M.e.s.: Dennis O'Sullivan	<ul style="list-style-type: none"> • Dans les rues (Place des Arts, Complexe Desjardins, prison Parthenais, etc.) • Au Musée Smash, 10, rue Ontario (un ancien restaurant chinois); entrepôt, murs nus, sales. 	Rendez-vous à l'entrée des artistes à la Place des Arts. Envoyés au Complexe Desjardins pour acheter les billets.	Spectateurs déambulent partout, sauf dans l'autobus qui les entraîne à travers la ville.