

Université de Montréal

L'émancipation spectatrice dans le théâtre d'Olivier Choinière

par

Anne Béland-Leduc

Département des Littératures de langue française

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Littératures de langue française

Septembre 2020

©Anne Béland-Leduc, 2020

MEMBRES DU JURY

Jean-Marc Larrue

Président du jury

Jeanne Bovet

Directrice de recherche

Gilles Dupuis

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire aborde trois pièces du dramaturge québécois Olivier Choinière, *Beauté intérieure* (2003), *Projet blanc* (2011) et *Manifeste de la Jeune-Fille* (2017), dans le but d'en faire ressortir les possibilités d'émancipation spectatrice. Depuis ses tout débuts, Choinière tient un discours critique sur le spectateur de théâtre, et il cherche conséquemment à l'inclure et à l'impliquer dans ses créations. À la lumière des théories de la réception et surtout de celles de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, ce mémoire a pour visée d'évaluer les possibilités émancipatrices de l'œuvre de Choinière en analysant les différents moyens qu'il utilise pour inclure le spectateur, tant sur le plan formel que sur le plan politique. Au cœur de la théorie de Rancière figure le paradoxe du spectateur, qui renvoie aux différents moyens utilisés par les dramaturges contemporains pour forcer l'activité spectatrice et qui, selon lui, nuisent à son émancipation. Ce mémoire analysera donc le travail de Choinière en portant une attention particulière à la possible reproduction de ce paradoxe dans le but d'établir un degré d'émancipation spectatrice probable dans les trois pièces choisies.

Mots-clés : Théâtre québécois, théâtre contemporain, théâtre déambulatoire, théories de la réception, spectateur émancipé, Olivier Choinière

Abstract

This master's thesis addresses three works of the Quebec playwright Olivier Choinière, *Beauté intérieure*, *Projet blanc* and *Manifeste de la Jeune-Fille* with the aim of highlighting the possibilities of spectator emancipation. From his very beginnings, Choinière has held a critical discourse on the theater spectator, and he consequently seeks to include and involve him in his creations. In the light of the theories of reception and especially those of Jacques Rancière in *Le spectateur émancipé*, this master's thesis aims to assess the emancipatory possibilities of Choinière's work by analyzing the different means he uses to include the spectator, both formally and politically. At the heart of Rancière's theory is the spectator paradox, which refers to the various means used by contemporary playwrights to force spectator activity and which, according to him, undermine his emancipation. This dissertation will therefore analyze Choinière's work, paying particular attention to the possible reproduction of this paradox in order to establish a degree of probable spectator emancipation in the three chosen pieces.

Keywords : Quebec theatre, contemporary theatre, reception theories, emancipated spectator, Olivier Choinière

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iiiiii
Remerciements.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Le théâtre au prisme des théories de la réception	8
1.1 Le spectateur de théâtre	10
1.2 Vecteurs d'émancipation spectatrice	14
1.2.1 Opacification et multiplication des signes	17
1.2.2 La marche comme modèle	20
1.2.3 Le traitement de l'image	22
1.3 La démarche d'Olivier Choinière	26
Chapitre 2	
Mettre l'émancipation en forme(s)	30
2.1 Mettre en forme l'altérité	32
2.2 Mettre en forme l'espace et le temps	49
Chapitre 3	
Le politique chez Choinière : entre Debord et Rancière.....	66
3.1 L'image intolérable dans <i>Beauté intérieure</i>	73
3.2 <i>Projet blanc</i> et la critique de l'institution théâtrale	77
3.3 <i>Manifeste de la Jeune-Fille</i> et la critique du capitalisme	81
Conclusion	87
Bibliographie.....	95

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes amies et mon copain extraordinaires qui m'ont soutenue (et endurée) pendant la (trop) longue rédaction de ce mémoire. Je voudrais également remercier ma mère, qui m'a fait comprendre l'essence de l'existentialisme à un très jeune âge en me disant que « les choses ont l'importance qu'on leur accorde » quand, en cinquième année, l'anxiété de performance s'est manifestée la veille d'un examen d'univers social. Je remercie également mon père, qui m'a encouragée (et financée) tout au long de mes études de deuxième cycle. Un immense merci aussi à mes élèves, pour qui mes « affaires de théâtre » étaient bien peu de choses, et qui m'ont bien ramenée dans la praxis. Finalement, je veux remercier ma directrice, Jeanne Bovet, qui m'a soutenue dans les meilleurs comme dans les pires moments de ma rédaction. Merci d'avoir partagé mon enthousiasme face à la théorie tout en me rappelant qu'il n'était pas sage de tenter d'écrire comme Deleuze. Les potentiels lecteurs de ce mémoire seront sans doute reconnaissants de ne pas subir un laborieux exercice de style.

INTRODUCTION

Olivier Choinière est un dramaturge prolifique : depuis *Le bain des Raines* en 1998, il a écrit et mis en scène plus d'une vingtaine de pièces. Ses créations, aussi nombreuses que diversifiées, prennent place à l'intérieur de l'institution théâtrale, mais aussi à l'extérieur, notamment à travers le dispositif du déambulatoire. Cette diversité de formes témoigne de l'importance que Choinière accorde à l'exploration des possibilités du théâtre et montre son désir de rendre compte de la complexité du réel. La constante qui unit toutes ces expériences réside dans la place que Choinière accorde au processus de réception de ses œuvres par le public. Alors que le déambulatoire semble être le dispositif idéal pour expérimenter avec ce processus, nous postulons que cette réflexion sur la réception spectatrice s'étend aussi aux créations de Choinière qui prennent place à l'intérieur de l'institution théâtrale.

Dans un article rédigé en 2009, Choinière dénonce en effet la façon condescendante dont, selon lui, la critique montréalaise envisage le spectateur de théâtre :

celui que tu appelles le Grand Public, [...] cette masse informe qui n'est personne et qui est tout le monde à la fois et que tu couves comme s'il s'agissait de ton propre enfant (d'une grande naïveté, toujours sur le bord d'être abusé, légèrement demeuré) (Choinière, 2009, p. 10).

En s'opposant à l'idée reçue selon laquelle le public forme un tout homogène et indifférencié, Choinière manifeste l'importance de s'adresser à l'individualité du spectateur, de considérer son intelligence et son intériorité. Nous comprenons dès lors que la volonté d'impliquer le spectateur est inhérente à la démarche artistique de Choinière, peu importe le dispositif qu'il préconise pour chacune de ses créations. Tout en émettant ces déclarations de principe, Choinière confère-t-il pour autant à son spectateur la possibilité d'une libre

interprétation qui le rapprocherait de ce que Jacques Rancière appelle un « spectateur émancipé » ? En d'autres mots : le théâtre d'Olivier Choinière favorise-t-il ce que nous pourrions appeler l'émancipation spectatrice ?

La considération du spectateur de théâtre s'ancre dans l'héritage des théories de la réception, qui s'intéressent au rôle du public dans l'histoire et la pratique artistiques. Conscients de la fonction co-créatrice du public, une foule d'artistes tentent d'intégrer voire d'impliquer le spectateur dans leur création. Pourtant, les moyens qu'ils utilisent pour ce faire achoppent souvent sur ce que Jacques Rancière appelle le « paradoxe du spectateur » (Rancière, 2008, p. 8). Soucieux d'inclure le spectateur au sein de la représentation théâtrale, le dramaturge ou le metteur en scène en vient à forcer son activité en partant de présuppositions parfois erronées.

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière propose de revoir ces présuppositions en élaborant une théorie permettant d'envisager l'art selon ses possibilités d'émancipation spectatrice. En nous appuyant sur les théories de la réception et en les actualisant avec les idées de Rancière, nous nous pencherons dans ce mémoire sur la façon dont Olivier Choinière réfléchit le spectateur dans *Beauté intérieure* (2003), *Projet blanc* (2011) et *Manifeste de la Jeune-Fille* (2017). Nous analyserons plus particulièrement la manière dont la réception spectatrice est inscrite dans le texte, la forme et le dispositif de ces trois pièces afin d'en faire ressortir les possibilités émancipatrices.

Le principal fil conducteur de notre analyse sera ce que Rancière appelle « la logique de l'émancipation », qu'il oppose à « la logique de la transmission droite à l'identique » (Rancière, *op. cit.*, p. 20). Fondée sur une conception pédagogique de l'art, cette dernière

postule l'identité de la cause et de l'effet, tandis que la clé de l'émancipation spectatrice réside selon Rancière dans leur « dissociation » (*ibid.*, p. 20) : la performance « n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet » (*ibid.*, 21). Ce type d'émancipation est a priori incompatible avec les visées politiques et communautaires du théâtre, notamment avec les idées de Guy Debord (*La société du spectacle*), dont Olivier Choinière se rapproche à plusieurs égards.

Notre hypothèse est que le degré d'émancipation spectatrice varie selon chaque pièce : il dépendrait surtout de son dispositif, de sa façon de présenter les signes, de considérer l'espace et le temps et de traiter du politique. Le but de ce mémoire n'est pas d'établir une échelle de degré d'émancipation pour juger de la qualité des trois pièces de notre corpus. Celles-ci ont surtout été choisies parce que leurs formes diffèrent et qu'elles ont été créées sur une période de temps assez longue. Elles nous donneront ainsi un bon aperçu non seulement de l'influence de la forme sur les possibilités émancipatrices du spectateur, mais aussi de l'évolution dans le temps des moyens adoptés par Choinière pour y réfléchir dans ses créations.

Beauté intérieure est une pièce d'Olivier Choinière créée le 25 juillet 2003 par la compagnie dont il est le fondateur, ARGGL!. Elle a été éditée la même année chez Dramaturge Éditeurs, suivie de la pièce *Chien savant*. *Beauté intérieure* est la première création déambulatoire de Choinière. Comme prescrit par la forme, le déambulatoire implique que le spectateur vive l'expérience de façon solitaire : il parcourt le chemin proposé avec un

baladeur durant un peu plus d'une heure. La voix de Crapaud, unique personnage de la pièce et seule manifestation de la « présence » du comédien, le guide durant sa trajectoire dans les rues de Montréal. Marc Beaupré incarne Crapaud, un homme dont la laideur entraîne des conséquences fatales ; en traitant son acné sévère par un abus de bains d'alcool à friction, il meurt dans la salle de bain de son appartement. Il devient alors invisible et témoigne de ses observations souvent cruelles sur le monde. Nous verrons entre autres comment ses commentaires, partagés intimement grâce aux écouteurs, sont susceptibles de provoquer le malaise de l'auditeur, surtout considérés dans le contexte environnemental du déambulateur¹.

Projet blanc est une création d'Olivier Choinière présentée une seule fois, le 3 novembre 2011. Qualifiée de « hacking théâtral » par le dramaturge et son concepteur sonore (Choinière et Forget, 2012a, p. 31), cette proposition est une sorte d'hybride entre le déambulateur et le théâtre institutionnel. Au début du texte (inédit) de *Projet blanc*, Choinière explique que les 76 spectateurs — qui ignorent ce à quoi ils vont assister — se rencontrent d'abord devant le Monument-National, où ils reçoivent une paire d'écouteurs ainsi qu'un lecteur audio. Ils sont ensuite invités à suivre Choinière dans le parc en face du Monument-National et à commencer l'écoute de la trame sonore. Sur un fond d'enregistrement de bruits du parc, la voix de Choinière les entretient sur le présent de la rue en soulignant le rôle qu'ils

¹ D'autres déambulateurs de Choinière ont fait l'objet d'études approfondies, notamment celles de Francis Ducharme qui, depuis la rédaction de son mémoire en 2009 sur *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* et *Ascension*, a écrit de nombreux articles sur le sujet. Ducharme s'est intéressé à *Beauté intérieure* notamment dans « Seul à seul avec une voix dans la ville / *Beauté intérieure* / *Vers solitaire (OUT)* » (2013). Dans cet article, il se penche entre autres sur la figure du « spect-acteur », sur l'anti-identification de ce dernier au personnage, sur le territoire du déambulateur (et sur le malaise qu'il risque de provoquer au déambulateur) et sur la structure monologique du texte.

occupent dans cet instant. Les intentions du dramaturge se précisent alors qu'il dit souhaiter s'adresser au spectateur d'une représentation théâtrale en temps réel. Il informe dès lors l'auditeur qu'il assistera à une représentation de *L'École des femmes* de Molière que le Théâtre du Nouveau Monde a programmée pour souligner son soixantième anniversaire. Il questionne à ce moment-là le choix de programmation de l'institution, et surtout la justification qu'elle en fait : *L'École des femmes* est un classique qui nous parle encore aujourd'hui et qui témoignerait par le fait même du présent vécu par la société québécoise. Les spectateurs de *Projet blanc* sont à ce moment invités à se déplacer vers le TNM pour devenir, jusqu'à l'entracte, les spectateurs de *L'École des femmes* mise en scène par Yves Desgagnés ; ils entendent dans leurs écouteurs les commentaires de Choinière sur la pièce en même temps qu'ils y assistent. À l'entracte, ils sont invités à se rencontrer dans le stationnement face au théâtre. C'est à ce moment que Choinière avance que les discours promotionnels des institutions comme le TNM vantant les vertus intemporelles des classiques ne remplissent pas leurs promesses : elles ne réussissent pas à témoigner de la complexité du réel et du temps présent. L'analyse que Choinière fait de *L'École des femmes* sert ainsi sa conclusion.

Manifeste de la Jeune-Fille est une pièce écrite et mise en scène par Olivier Choinière avec une scénographie de Max-Otto Fauteux et des costumes d'Elen Ewing. Elle a été présentée à l'Espace Go du 24 janvier au 18 mars 2018 avant de faire la tournée de plusieurs salles québécoises du 5 octobre au 29 novembre de la même année. Elle a été éditée chez Atelier 10 en 2017. Nous retrouvons Marc Beaupré parmi les sept comédiens qui interprètent les « Jeunes-Filles », en plus de Stéphane Crête, Maude Guérin, Emmanuelle Lussier-Martinez, Joanie Martel, Monique Miller et Gilles Renaud. Pendant deux heures, les Jeunes-

Filles paraded sur scène en échangeant d'abord des banalités (des conseils sur la mode, des projets de voyage, des histoires d'amour, des recettes pour atteindre le bonheur, etc.). Plus la pièce avance, plus les personnages traitent, toujours de façon superficielle, de sujets lourds ou tabous ; les Jeunes-Filles parlent par exemple d'intégrisme religieux sur le même ton que si elles discutaient d'une tendance vestimentaire ou de leur façon d'envisager la vieillesse. Nous comprenons alors qu'en accordant une importance — ou une indifférence — égale aux sujets superficiels comme aux enjeux mondiaux, les Jeunes-Filles témoignent surtout de la récupération de leurs discours par le capitalisme. À la fin de la pièce, les Jeunes-Filles vont s'asseoir dans la salle pour tenir un discours critique sur le point de vue du spectateur, impliquant ainsi explicitement le public.

Pour mieux contextualiser l'importance du spectateur chez Olivier Choinière, le premier chapitre de ce mémoire s'intéressera aux théories de la réception appliquées au théâtre. Après un bref survol de l'apport de Hans Robert Jauss et d'Umberto Eco, nous envisagerons ces théories sous l'angle du spectateur de théâtre contemporain à travers les idées notamment de Hans-Thies Lehmann, Catherine Bouko, Marie-Madeleine Mervant-Roux et, surtout, Jacques Rancière. C'est en effet de la réflexion de Rancière sur *Le spectateur émancipé* (2008) que nous extrairons les vecteurs qui nous permettront d'évaluer les possibilités d'émancipation spectatrice des pièces de notre corpus, à savoir : l'opacification et la multiplication des signes et le traitement de l'image.

Consacré à la mise en forme de l'émancipation, le deuxième chapitre compose le cœur de notre analyse. La question de la forme est en effet centrale dans les discours critiques de Choinière sur la réception théâtrale et elle contribue fortement aux possibilités émancipatrices

de ses pièces. Notre corpus étant constitué de formes déambulatoire (*Beauté intérieure*), représentative (*Manifeste de la Jeune-Fille*) et hybride (*Projet blanc*), nous serons en mesure d'étudier et de comparer les effets de ces différentes formes sur la réception du public. Nous verrons plus particulièrement comment elles influencent la perception de l'altérité, puis comment elles contribuent à moduler le rapport à l'espace et au temps.

Le troisième chapitre confrontera le potentiel émancipateur de la forme à la dimension politique des créations de Choinière. En nous référant aux idées de Guy Debord et de Jacques Rancière, nous chercherons à voir si le traitement du politique dans l'œuvre de Choinière permet ou, au contraire, entrave une réception émancipée. Dans cette optique, nous utiliserons le concept ranciériste d'image intolérable pour étudier *Beauté intérieure* ; nous considérerons ensuite *Projet blanc* à travers sa critique de l'institution théâtrale et nous nous intéresserons à la critique du capitalisme faite par *Manifeste de la Jeune-Fille*.

Au terme de cette étude, nous espérons cerner à la fois l'originalité et les éventuelles limites de la démarche d'Olivier Choinière, et contribuer ainsi à une meilleure compréhension de la place et du processus de la réception spectatrice dans son œuvre.

CHAPITRE 1

Le théâtre au prisme des théories de la réception

Les théories de la réception naissent avec la remise en question des interprétations biographiques et intentionnalistes des textes littéraires. Le post-structuralisme, en défendant la thèse selon laquelle un texte existe à partir du moment où il est lu, mène une lutte idéologique visant à désacraliser la littérature (et particulièrement la figure de l'auteur) en soulignant le rôle essentiel du lecteur. Les théories de la réception proprement dites sont cependant issues de ce qu'on a appelé « l'École de Constance », plus précisément des travaux de Wolfgang Iser sur le lecteur implicite et de Hans Robert Jauss sur l'esthétique de la réception. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Jauss invite en effet à une révision de l'histoire littéraire qui tiendrait compte de l'influence de la fonction sociale sur la littérature. Ses théories témoignent d'un changement de paradigme important en ce qui concerne le public : longtemps considéré comme passif, il acquiert sous Jauss un caractère actif incontestable. Lorsque son ouvrage paraît en 1978, les théories de la réception sont encore l'affaire d'une minorité, de sorte que les recherches de Jauss se démarquent par leur intérêt face aux possibilités dialogiques de l'art : « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne : il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. » (Jauss, 2013, p. 44) C'est ainsi qu'il en appelle au « tiers » (*ibid.*, p. 87), ce lecteur, spectateur ou auditeur dont on a trop longtemps ignoré les effets sur l'œuvre. Jauss souligne que c'est en effet le récepteur d'une

œuvre qui l'accueille, la juge et en reconnaît les qualités, de sorte que la réception influence bel et bien sa postérité.

Jauss considère que le destinataire est inscrit dans l'œuvre même, au sens où elle est marquée par celles qui ont été créées avant elle et qui ont été édifiées au titre de référence ou de norme. C'est ainsi que l'œuvre artistique ne se présente jamais comme étant totalement nouvelle ou isolée : elle s'inscrit toujours dans une lignée artistique qui aura prédisposé le public à un mode de réception particulier. Le récepteur de l'œuvre ainsi conditionné verra son « horizon d'attente » (*ibid.*, p. 56) confirmé, dans le cas où la forme de l'œuvre correspond à ce qu'il attendait, ou bien modifié s'il est déstabilisé par celle-ci. Pour reconnaître l'horizon d'attente d'un lecteur, il faut dès lors être familier avec les propositions artistiques susceptibles d'avoir conditionné ses attentes ainsi qu'avec la culture dans laquelle il évolue. Pour Jauss, étudier l'accueil d'une œuvre par son public en fonction de son bagage culturel permettrait de constituer une « chaîne de réceptions » (*ibid.*, p. 45) qui déterminerait le caractère innovant de l'œuvre.

Umberto Eco s'inscrit dans l'héritage de Jauss lorsqu'il élabore la figure du « lecteur modèle » (Eco, 1985, p. 64), qui implique elle aussi que la réception est inscrite au cœur d'une proposition artistique. Le lecteur modèle d'Eco devrait posséder les connaissances linguistiques et encyclopédiques inhérentes à l'œuvre à laquelle il est exposé. Ces connaissances apparaissent comme la condition essentielle de la compréhension du public, il est donc nécessaire que l'auteur maîtrise les mêmes :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable

de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. (*Ibid.*, p. 71)

Donc, pour Eco comme pour Jauss, ce n'est qu'en étant au fait de la chaîne de réceptions du public d'une culture donnée que l'auteur pourra lui proposer une œuvre innovante et ainsi déjouer son horizon d'attente.

1.1 Le spectateur de théâtre

Ces théories de la réception littéraire ont amené un changement de paradigme dans la considération du récepteur non seulement en littérature, mais aussi dans l'ensemble des domaines artistiques, et notamment au théâtre. L'idée de la co-construction du sens d'une proposition théâtrale fait ainsi écho aux idées de Jauss qui utilise d'ailleurs déjà, bien avant Rancière, le terme « émancipation » :

L'émancipation de l'expérience esthétique au cours des temps modernes peut être définie comme un processus au terme duquel, libérés d'une tradition séculaire qui liait l'art conçu comme *mimesis* au cosmos, à la nature (créée par Dieu) ou à l'Idée, l'artiste et le public conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un « pouvoir poïétique ». (Jauss, *op. cit.*, p. 138)

Pour André Helbo, la co-création entre acteurs et spectateurs est inhérente au théâtre, qui est « l'invention et la genèse à la fois collective et provisoire du sens » (Helbo, 2007, p. 51). L'élaboration de la fable se fait donc des deux côtés de la rampe. Un moyen plus explicite

d'engager le spectateur consiste à en faire un « spectacteur² », souvent au sein de représentations qui brouillent les frontières entre la scène et la salle. Toutefois, Hans-Thies Lehmann met en question la pertinence pour le théâtre du pouvoir poétique soulevé par Jauss, en raison notamment de son textocentrisme :

L'esthétique de la réception a approfondi l'idée que la concrétisation d'un texte, et même d'un texte destiné à être joué, se réalise à travers le lecteur ou le spectateur qui devient co-auteur. Néanmoins, ce type de critique était tant préoccupé par la question de la « construction du sens » au moyen du texte et de ses récepteurs qu'elle n'a pu contribuer que modérément à la compréhension de l'activité spectatrice. (Lehmann, 2008, p. 26)

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière démontre que les théories de la réception dramatique oscillent — et stagnent — entre les deux pôles qu'incarnent Antonin Artaud et Bertolt Brecht. Les deux dramaturges élaborent leur esthétique autour d'un discours engagé sur le rôle du spectateur. Brecht maintient que la distanciation — le fait de *montrer* le médium théâtral — est le moyen à privilégier pour s'adresser à l'intelligence du spectateur, alors qu'Artaud encourage sa prise de position en l'enveloppant, en l'intégrant physiquement dans son « théâtre de la cruauté » (Artaud, 1964, p. 132). Pour Artaud, le théâtre devrait solliciter les sensations humaines de la façon la plus authentique et complète possible :

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. [...] C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes

² « Le mot spectacteur est un mot-valise contractant le mot spectateur et le mot acteur. Le spectacteur est un spectateur-acteur de l'œuvre interactive. Il est à la fois l'observateur du récit, celui pour qui le récit est dit ou montré, et le protagoniste du récit, celui par qui le récit se joue. » (Dumouchel, 1991, p. 41)

ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs. (*Ibid.*, p. 133-134)

Contrairement à Brecht, Artaud mise sur la capacité du théâtre à produire des affects qui, comme le souligne Erin Hurley, sont des réactions viscérales, incontrôlables et subjectives³. Les théories de la réception pencheraient ainsi soit du côté de Brecht, soit du côté d'Artaud pour expliquer l'engagement actif du spectateur dans le théâtre contemporain.

Or, pour Rancière, ces théories achoppent sur ce qu'il appelle le « paradoxe du spectateur », à savoir qu'en effet « il n'y a pas de théâtre sans spectateur », mais qu'être spectateur, c'est contempler dans l'immobilité, donc être fondamentalement passif et ignorant (Rancière, *op. cit.*, p. 8). Le théâtre contemporain se caractériserait par sa culpabilité devant cette passivité des spectateurs, qui trahirait sa fonction communautaire, puisque « être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir » (*ibid.*, p. 8). Ainsi, la passivité apparemment inhérente au statut du spectateur empêcherait son activité, alors même que celle-ci se trouve constamment sollicitée par diverses techniques (distanciation, opacification du signe scénique, esthétique du choc, etc.).

À l'inverse, Rancière envisage l'expérience commune des spectateurs de théâtre de façon non pas collective mais individuelle :

Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à

³ « “[A]ffects ” refers to an organism’s autonomic reaction to an environmental change ; this reaction is a subjective experience [...] ; [...] uncontrollable, embodied, individual [...] . » (Hurley, 2010, p. 17-18)

l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. (*Ibid.*, p. 23)

Selon Rancière, le théâtre n'a une considération sincère envers le spectateur que lorsqu'il l'envisage comme une figure autonome, dont l'identité est détachée d'un collectif dont il ne partage finalement que des connaissances encyclopédiques et linguistiques qui ne témoignent pas de la complexité de son intériorité. En critiquant l'aspect communautaire du théâtre, Rancière ne fait pas l'éloge de l'individualisme ; c'est en effet en se penchant sur ce qui rend un individu singulier qu'on arrivera à comprendre ce qui le lie aux autres.

De même, Lehmann soutient que la réception au théâtre devrait être considérée dans son individualité, et c'est pourquoi il propose d'utiliser le mot « spectateur », et non plus « public », pour envisager la réception d'une pièce. Le terme « public » suggère une certaine homogénéité, alors que les salles théâtrales contemporaines sont au contraire marquées par l'hétérogénéité des gens qui les fréquentent. Lehmann explique ce changement par la profusion de propositions culturelles offertes aujourd'hui ; le théâtre détenait auparavant une forme d'exclusivité de divertissement, alors qu'il ne représente aujourd'hui qu'un divertissement parmi beaucoup d'autres. Le spectateur, au sens de Lehmann, est ainsi défini davantage par son choix d'aller au théâtre que par sa ressemblance aux autres membres du public (Lehmann, *op. cit.*, p. 26).

Marie-Madeleine Mervant-Roux va dans le même sens lorsqu'elle suggère d'envisager le rôle du spectateur sans remettre en question les pôles scène-salle de la représentation théâtrale. Elle soutient en effet que le dispositif scène-salle n'empêche pas l'activité spectatrice. Elle critique par le fait même la volonté de la forcer en faisant du spectateur un spect-acteur ; pour elle, le dispositif traditionnel resterait la meilleure façon de

rencontrer un public. À l'instar de Lehmann, Mervant-Roux souligne l'importance de la vie à l'extérieur du lieu théâtral, les spectateurs « ne se définiss[ant] sûrement pas par le fait d'aller au théâtre, mais d'abord par le fait de vivre, à travers leurs activités, leurs relations, leurs perspectives » (Mervant-Roux, 2008, p. 59). C'est ainsi qu'elle avance qu'une pièce de théâtre « réellement moderne » (*ibid.*, p. 59) s'adresse à un spectateur dont on ne visera pas les capacités co-créatrices — qui le soumettent à des responsabilités qu'il n'a pas revendiquées — mais bien à un spectateur dont on aura simplement considéré la présence dans l'espace théâtral. Dans une époque marquée par une offre de divertissements quasi infinie, l'action de sortir de chez soi pour assister à une pièce de théâtre doit être valorisée. Mervant-Roux considère ainsi que le théâtre est un lieu où des individus se rassemblent mais ne se rencontrent pas systématiquement, et qu'une pièce qui s'adresse à l'individu avant de s'adresser à la collectivité reconnaît la multiplicité des perspectives qu'il peut avoir à lui seul.

1.2 Vecteurs d'émancipation spectatrice

Pour sortir du paradoxe du spectateur, Rancière propose une théorie de la réception au cœur de laquelle figure son émancipation. Cette théorie se fonde sur une autre façon d'envisager la valeur qu'on attribue aux deux pôles de la représentation théâtrale, soit l'activité pour la scène et la passivité pour la salle. En présumant que la passivité renvoie à l'observation, et l'activité aux mouvements et aux interactions qui ont lieu sur la scène, on antagonise deux instances qui ne devraient pas forcément l'être. En plus de disqualifier la position du spectateur (parce que, à priori, il ne fait rien : il est assis et observe une pièce alors que, pendant ce temps, les comédiens sont en action sur scène), ces deux pôles renvoient à la

hiérarchie entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Cela correspond à « la logique de la transmission droite à l'identique » (Rancière, *op. cit.*, p. 20) qui elle-même découle du « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art » (*ibid.*, p. 59), à savoir la volonté du dramaturge ou du metteur en scène de faire comprendre quelque chose à son public afin de l'engager dans la réflexion voire dans l'action.

Cette fonction attribuée au théâtre repose sur le présupposé pédagogique de « l'identité de la cause et de l'effet » (*ibid.*, p. 20) : « Ce que l'élève doit apprendre est ce que le maître lui apprend. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. » (*Ibid.*, p. 20 ; souligné dans le texte) Même dans les propositions les moins didactiques, l'artiste « suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance » (*ibid.*, p. 20). Cette « transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur » (*ibid.*, p. 21) présuppose donc toujours l'identité de la cause et de l'effet, ainsi que la hiérarchie entre le maître (l'artiste) et l'élève (le spectateur).

La clé de l'émancipation spectatrice réside au contraire en l'acceptation que *faire* et *regarder* ne sont pas opposés ou hiérarchisés, mais complémentaires : deux actions valables et nécessaires au déroulement de la représentation théâtrale. Car, en regardant le spectacle, « [le] spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète » (*ibid.*, p. 19). En défaisant l'antagonisme, on pose les bases d'une nouvelle considération spectatrice : « On présupposerait ainsi que les incapables sont capables, qu'il n'y a aucun secret caché de la machine qui les tienne enfermés dans leur position. » (*Ibid.*, p. 55) La révision de la dichotomie entre activité et passivité permet de transformer la perception

des capacités de chacun. En acceptant qu'il est donné à n'importe qui de décoder une proposition artistique, on reconnaît le « pouvoir commun de l'égalité des intelligences » (*ibid.*, p. 23).

Pour Rancière, l'émancipation intellectuelle commence par l'acceptation que l'apprenant a déjà acquis de nombreux concepts par lui-même en progressant selon le hasard des rencontres. Pour qu'il y ait émancipation intellectuelle, le maître doit reconnaître l'intelligence de l'apprenant, qui « a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains : en observant et en comparant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe⁴ » (*ibid.*, p. 16). Le pédagogue qui vise l'émancipation intellectuelle de ses apprenants leur propose un voyage dans la forêt des signes qui leur permet des « rencontres possibles » (*ibid.*, p. 12), partant du principe que « toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification » (*ibid.*, p. 55).

Les rencontres possibles s'appliquent ainsi aux pôles de la représentation théâtrale dont nous avons démontré plus tôt la fausse dichotomie : elles permettent de reconsidérer ce que nous qualifions de possible ou d'impossible, ceux que nous présumons capables ou incapables. L'apparent paradoxe se trouve résolu : les spectateurs « sont à la fois ainsi des

⁴ Anne Ubersfeld définit le signe ainsi : « Chacun des signes comporte un *signifiant* (ses éléments matériels), un *signifié* (sa signification évidente), mais aussi une *signifiante* (ou plus simplement un *sens*). Or ce dernier ne se comprend que par rapport aux autres signes et aux conditions d'émission de ces signes. [...] Si comme tout signe, le signe sur scène a un *réfèrent*, ce dernier est double : le réel dans le monde et le réel sur la scène. De là un jeu extraordinaire entre ce qui est le réel scénique et le réel extra-scénique : c'est ce qui fonde la possibilité pour le théâtre d'apparaître un *modèle réduit* du monde et de nourrir la réflexion critique sur le monde des spectateurs [...]. » (Ubersfeld, 2015, p. 87-88)

spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé » (*ibid.*, p. 19). C'est ainsi que le metteur en scène devrait proposer une mise en scène qui donnerait des choix au spectateur, pour que celui-ci compose « son propre poème avec les éléments du poème en face de lui » (*ibid.*, p. 19).

La logique de l'émancipation ne relève donc pas de l'identité de la cause et de l'effet, mais au contraire de leur dissociation. Son processus s'apparente à celui de la traduction : « L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs. » (*Ibid.*, p. 29) À cet égard, les principaux vecteurs d'émancipation du spectateur de théâtre seraient, d'une part, l'opacification et la multiplication des signes, qui encouragent la pensée iconique et l'inattention sélective, et, d'autre part, le traitement de l'image.

1.2.1 Opacification et multiplication des signes

Un spectateur émancipé serait avant tout l'interprète de la multiplicité et de l'opacité des signes scéniques. Dans l'esthétique postdramatique, les signes sont dits opaques lorsqu'ils « ne sont pas abordés en référence au monde extrascénique par des procédés de représentation dramatique » (Bouko, 2010, p. 42). Au sein du théâtre postdramatique, l'opacité du signe est fondamentale : « L'enjeu du théâtre postdramatique consiste à fournir une vision du monde qui n'émane pas essentiellement d'un drame mais des dimensions visuelle et performative

que le spectacle construit. » (*Ibid.*, p. 42) Pour Hans-Thies Lehmann, la critique du théâtre postdramatique doit développer une analyse du signe opaque :

Il suffit que l'on accorde aux signes théâtraux la possibilité de fonctionner justement par le *retrait* de la signification. Alors que la sémiotique du théâtre s'efforce de dégager le noyau de signification pour assurer, même dans une grande ambiguïté, ce qui reste des possibilités de mise en signification (sans laquelle, il est vrai, le libre jeu des potentialités viendrait à perdre son attrait), il importe dans le même temps de développer des formes d'analyse et de discours pour ce qui — grossièrement dit — demeure au signifiant le non-sens. (Lehmann, *op. cit.*, p. 129)

Pour Catherine Bouko, l'opacité du signe peut provoquer la pensée iconique du spectateur, qui l'invite à interroger ses habitudes de perception (son horizon d'attente) pour observer et prendre en compte le potentiel d'expression des signes scéniques :

La théorie de la pensée iconique renvoie au moment lors duquel le spectateur est dépourvu de repères pour interpréter les signes scéniques opaques. Il ne parvient pas à créer du sens. Il apparaît que cette « pensée », fragile et éphémère, est relayée par le processus de dramatisation. (Bouko, *op. cit.*, p. 43)

Les idées de Lehmann et de Bouko font écho à celles de Gilles Deleuze, pour qui le théâtre doit se défaire du médium représentatif. Deleuze considère que l'espace scénique est vide et que ce sont les signes qui lui donnent sa forme, le remplissent et le déterminent (Deleuze, 1979, p. 19). Il insiste sur les « forces pures » qui parcourent le théâtre, qui sont portées par « un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages » (*ibid.*, p. 19). À son sens, l'emploi des « signes directs⁵ » — que nous comprenons comme

⁵ Le terme « signe direct » est, chez Deleuze, étroitement lié au mouvement. Le signe direct résisterait à la sémiotisation, amenant le spectateur à lui construire un sens par lui-même : « Il s'agit [...] de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations

des signes opaques — est ce qui permet d'atteindre la pensée en dehors du médium de la représentation. L'utilisation des signes directs amène le spectateur à ce que nous rapprochons du processus de dramatisation : en dépouillant le théâtre de la structure du drame, la tâche de dramatiser revient en effet au spectateur. Cela permet de rompre la « ligne droite supposée par le modèle représentatif entre la performance des corps théâtraux, son sens et son effet » (Rancière, *op. cit.*, p. 59), qui est typique de la « logique causale » dominante (*ibid.*, p. 58).

Les signes postdramatiques ne sont pas seulement opaques, ils sont également nombreux. Comme le souligne Lehmann, « [la] scène se métamorphose en une aire de jeu [...] surchargée d'objets, d'inscriptions et de signes, d'associations éclatées de façon chaotique dont la densité déconcertante procure un sentiment de chaos [...] » (Lehmann, *op. cit.*, p. 143). Devant la profusion de signes scéniques, le théâtre postdramatique appelle un « processus d'inattention sélective » (Bouko, *op. cit.*, p. 73) chez le spectateur, qui permet de le faire accéder à un autre niveau de réception où sa concentration s'affaiblit et ses modalités de perception sont modifiées. À travers la multiplicité des signes présentés sur un dispositif qui ne les hiérarchise pas — qui leur fait porter le même poids significatif —, le spectateur choisit les signes sur lesquels il souhaite porter son attention. Chez Lehmann, la notion d'inattention sélective s'articule sous l'appellation freudienne d'« attention également flottante » :

[Dans la praxis du théâtre postdramatique,] des genres différenciés se retrouvent reliés dans une représentation [...] ; tous les moyens sont utilisés avec une même importance. Jeu, objets, langage proposent différentes directions de significations

médiates ; d'inventer des gravitations, des rotations, des tournoiements, des danses et des sauts qui atteignent directement l'esprit. » (Deleuze, 2015, p. 16)

et forcent à une contemplation tranquille et rapide tout à la fois. La conséquence est un changement d'attitude de la part du spectateur. Dans l'herméneutique psychanalytique, on parle « d'attention également flottante ». Freud utilisa cette dénomination pour caractériser le mode dont l'analyste écoute l'individu analysé. Il importe ici que *l'on ne comprenne pas tout d'emblée*. La perception doit plutôt demeurer réceptive pour surprendre aux endroits les plus inattendus des liens, des correspondances, des explications qui laissent apparaître en une lumière nouvelle ce qui a été dit précédemment. Ainsi, par principe, la signification demeure *différée*. L'accessoire et le non-significatif en apparence sont exactement enregistrés justement parce que dans leur non-signification immédiate, ils peuvent s'avérer lourdement signifiants pour le discours de l'analyste. D'une manière similaire, le spectateur du théâtre postdramatique ne se retrouve pas appelé à une « intelligence » immédiate et dans l'instant, mais à un enregistrement ajournant des impressions sensorielles dans l'esprit d'une « attention également flottante ». (Lehmann, *op. cit.*, p. 136-137; souligné dans le texte)

Pour Lehmann, l'opacité et la multiplicité du signe postdramatique sont donc à considérer dans la temporalité — la contemplation spectatrice rapide et tranquille — et dans la rencontre entre les médiums.

1.2.2 La marche comme modèle

André Carpentier et Jonathan Lamy se sont intéressés aux effets de la marche — mais aussi de la déambulation, de l'errance — sur la création. Les idées que nous en retenons nous permettent de créer un lien entre le traitement des signes scéniques qui encourage la réception émancipée et les rencontres rendues possibles par la déambulation. Le déambulateur se définit d'abord par sa prédisposition à accueillir la multiplicité des signes qui se présentent à lui, et c'est son ouverture à l'environnement qui le pousse à entrer dans une relation étroite avec eux :

Pour l'écrivain déambulateur, le lieu existe par les corps, les choses et les événements qui le constituent et qui sont autant d'appels à la signification. Le lieu, la chose, l'événement deviennent pour lui ce qui est mis face à son regard ; il n'y a de lieu, de chose, d'événement que parce qu'il les reçoit sur un mode relationnel. C'est ce que veut dire penser : devenir relation au sein des relations. (Carpentier, 2004, p. 48)

Pendant sa déambulation, le marcheur organise un dispositif aussi diversifié que non-hiérarchisé et effectue une opération qu'on pourrait rapprocher de la dramatisation théâtrale : « Il ré-agence l'espace fragmenté et mouvementé qui lui est donné pour rendre compte de la mouvante poésie de la ville. » (*Ibid.*, p. 37) La manière dont le déambulateur traverse l'espace le prédispose à une certaine réception des signes qui rappelle les conditions favorables à la réception théâtrale : « Cet état ne se réduit pas à l'humeur du déambulateur, mais réfère à sa manière d'être dans le lieu, à sa présence qui lui fait signe. » (*Ibid.*, p. 46) Ainsi, l'ouverture et la capacité à abandonner ses repères pour être totalement présent devant l'opacité du signe pourraient mener le spectateur comme le déambulateur à une forme de pensée iconique.

Le déambulateur urbain se retrouve face à des signes qui sont marqués par l'altérité et qui en offrent, selon Jonathan Lamy, une véritable expérience :

Allant au-delà de la confrontation entre l'intérieur et l'extérieur ou de la réciprocité des regards et des solitudes, [...] on s'imagine alors [l'Autre], faisant ce qu'il fait, voyant ce qu'il voit, sentant ce qu'il sent. L'identification à l'autre permet de [...] [s]e retrouver dans l'autre, passer par lui comme par un chemin pour aller plus loin vers soi. (Lamy, 2004, p. 112)

Ainsi, la rencontre avec l'Autre permet au déambulateur de l'intégrer, d'accéder à son intériorité afin de se transformer lui-même. Pour le sujet déambulateur, l'expérience de l'altérité est synonyme de quête de soi, d'introspection et d'enrichissement personnel.

Les signes perçus par le déambulateur sont aussi à penser dans le passage — dans le temps et l'espace qu'il traverse — :

L'écrivain déambulateur, par ses parcours, fait donc émerger le sens en combinant, d'une part, des perceptions significatives, qui abordent l'espace tel qu'il est perçu, et d'autre part, des pratiques signifiantes de l'espace, qui se rapportent au sujet tel qu'il se comporte et agit dans cet espace et tel que cet espace signifie pour d'autres qui le traversent, et aussi pour lui-même. Oscillant entre réalités objectives et réalités construites, il se branche au territoire, qu'il investit de ses propres valeurs. [...] Car l'écrivain déambulateur, qui sillonne et réécrit sans cesse le lieu, parcourt aussi des temps, et ainsi peut-être construit-il son propre temps. (Carpentier, *op. cit.*, p. 51)

Le rapport que le déambulateur entretient avec le temps et l'espace est ainsi marqué par la réciprocité. En s'appropriant le lieu mais aussi en s'y donnant, le déambulateur le façonne et en ré-invente la temporalité. La figure du marcheur est inséparable de la culture du passage : « Une forme de présent infini qui fait trait d'union entre les temps des espaces fréquentés, les espaces de tous les temps, les autres et soi, soi d'avant, de maintenant et de jamais. » (*Ibid.*, p. 51) Le passage est ainsi à envisager non seulement dans l'espace et dans le temps, mais aussi dans l'identité ; le flâneur transforme et *se transforme à travers* son chemin.

1.2.3 Le traitement de l'image

Un autre vecteur d'émancipation est à envisager à la lumière de la notion d'image telle que théorisée par Rancière. Il faut entendre ici le mot image dans son acception de « figure d'art » (Rancière, *op. cit.*, p. 104) dont la contemplation suscite une image mentale. Cette figuration peut prendre diverses formes, qu'elles soient visibles ou non : « La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le

non-dit. » (*Ibid.*, p. 103) Rancière insiste aussi sur le fait qu'une image « ne va jamais seule », et donc ne prend son sens que dans le « dispositif de visibilité » dont elle constitue un élément (*ibid.*, p. 108).

S'opposant à ce qu'il appelle « la critique de l'image au nom de l'irreprésentable » (*ibid.*, p. 98), Rancière cherche à comprendre le traitement de « l'image intolérable » — choquante, violente ou déstabilisante — à travers son dispositif de visibilité (*ibid.*, p. 111). Ce faisant, il remet en question non pas le fait de la regarder ou pas, mais bien la sensibilité du dispositif qui la montre : « le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non faire ou regarder de telles images mais au sein de quel dispositif sensible on le fait » (*ibid.*, p. 110). Le dispositif est en effet supposé créer un sens commun, « une communauté de données sensibles » (*ibid.*, p. 111), une réponse spectatrice partagée, universelle. C'est ainsi que la controverse autour de la présentation des images intolérables est remplacée par un questionnement qui cherche à comprendre « quelle sorte d'humains l'image nous montre et à quelle sorte d'humains elle est destinée, quelle sorte de regard et de considération est créée par cette fiction », « quelle sorte de sens commun est tissée par telle ou telle fiction, par la construction de telle ou telle image » (*ibid.*, p. 112).

L'image ainsi montrée à un groupe d'individus partageant des manières de la percevoir et des façons de la ressentir permettrait d'élargir l'horizon des possibles de la réception :

Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les

formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant. (*Ibid.*, p. 112)

Ce changement de paradigme dans la considération de l'image en amène aussi un dans la visée politique que nous lui attribuons. La présupposition de la ligne droite entre la cause et l'effet est déjouée lorsqu'on envisage l'intolérable non pas à travers les intentions de l'artiste, mais par le potentiel de sensibilité de son dispositif. En misant sur sa capacité novatrice de mettre en relation des éléments qui n'ont en apparence pas de liens entre eux, on souligne les possibilités créatrices du dispositif de montrer d'autres façons d'appréhender le réel.

L'autre notion clé pour comprendre le potentiel émancipateur de l'image est celle de sa pensivité (l'image pensive). Pour Rancière, la pensivité désigne « un état indéterminé entre l'actif et le passif » (*ibid.*, p. 115). Ce « pouvoir de suspension » serait propre à toute image (*ibid.*, p. 134). En l'exemplifiant par les œuvres de Flaubert et du photographe Evans, Rancière décrit aussi ce phénomène par les termes de « flottement », de « neutralité » ou d'« impersonnalité », entendue comme « le résultat d'un travail de l'art pour se rendre invisible » (*ibid.*, p. 126, 127). Par son indétermination, l'image pensive échappe donc à la logique de la cause et de l'effet : elle « recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé » (*ibid.*, p. 115). On comprend alors comment l'image pensive peut créer de l'art — du sens — de façon autonome, échappant — on pourrait dire : ne se restreignant pas — aux visées initiales de son créateur, qui la donne à l'Autre sans préciser ses intentions. En acquérant toute sa liberté de circulation — entre son sujet, son auteur et son récepteur —, l'image pensive défait la dichotomie entre actif et passif ; son interprétation appartient à tout le monde.

Cette indétermination permet aussi à l'image pensive de s'émanciper de « la logique unificatrice de l'action » (*ibid.*, p. 129) – ou logique représentative, où l'image ne sert qu'à intensifier l'action – pour s'inscrire dans « le régime esthétique de l'expression » (*ibid.*, p. 131). La pensivité de l'image permet par exemple de poursuivre une action qui allait cesser tout en mettant en suspens son dénouement : « Ce qui se trouve interrompu, c'est le rapport entre narration et expression. » (*Ibid.*, p. 130) L'œuvre entrelace alors ces deux régimes d'expression sans les homogénéiser (*ibid.*, p. 129, 130). Ainsi, *Madame Bovary* se construit

comme le rapport sans rapport entre deux chaînes événementielles : la chaîne du récit orienté de son commencement vers la fin, avec nœud et dénouement, et la chaîne des micro-événements qui n'obéit pas à cette logique orientée mais qui se disperse d'une manière aléatoire sans commencement ni fin, sans rapport entre cause et effet. (*Ibid.*, p. 132)

L'image pensive se crée donc par la conjonction hétérogène de deux ou plusieurs modes de représentation qui, en se combinant, *montrent* à la fois la distance qui les oppose et le rapprochement qui les lie. Elle repose sur « une certaine tension entre des régimes d'expression qui est aussi un jeu d'échanges entre les pouvoirs de médiums différents » (*ibid.*, p. 133). Par son intermédialité autant que par son indétermination, l'image pensive favoriserait l'émancipation spectatrice : en utilisant différents médiums qui ne supportent pas la narration et en accentuant le pouvoir insoupçonné de l'image, du médium et de l'art en général, l'artiste libère l'œuvre de la présupposition de la cause et de l'effet.

1.3 La démarche d'Olivier Choinière

Ces différentes théories permettent-elles d'éclairer la place du spectateur dans l'œuvre de l'auteur et metteur en scène Olivier Choinière ? Les créations d'Olivier Choinière sont aussi nombreuses que diversifiées. Le discours qu'il tient sur celles-ci témoigne d'un engagement politique qui apparaît dès le début comme l'un de ses principaux moteurs de création :

[P]our intervenir et prendre parti dans les problèmes de l'époque, il faut d'abord être en mesure d'identifier ces problèmes. Et le problème majeur est que ces problèmes sont soit si difficiles à cerner, masqués par des couches de faux problèmes, soit tellement identifiables qu'il devient pratiquement impossible d'en parler tant ils sont les clichés des problèmes dont il faut parler mais dont nous ne parlerons pas sous peine de tomber dans le lieu commun et le déjà-vu. (Choinière, 2000, p. 67)

Nous voyons que l'engagement de Choinière ne s'est pas estompé avec les années lorsque nous nous attardons à la préface de *Manifeste de la Jeune-Fille* : « Loin du cri libérateur, *Manifeste de la Jeune-Fille* fait le portrait d'une société qui a enfermé la parole dans le discours. Il y a là quelque chose de follement désespérant. Mais aux libertés trompeuses, je préfère une meilleure connaissance des murs de ma prison. » (Choinière, 2017, p. 11)

Si ses dernières pièces ont été présentées au sein de l'espace théâtral — *Zoé* (2020), *Jean dit* (2018), *Manifeste de la Jeune-Fille* (2017), *Polyglotte* (2015), *Ennemi public* (2015), *Chante avec moi* (2014) —, ses premières comptent plusieurs déambulations qui prennent place à l'extérieur de celui-ci : *Beauté intérieure* (2003), *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* (2005), *Ascension* (2006). Qu'elles se déroulent à l'intérieur ou à l'extérieur d'une institution, ses pièces témoignent d'une expérimentation avec la forme qui relève d'une exploration des possibilités du théâtre. Dans « Forme ou fantaisie », Choinière justifie

l'importance de la forme dans sa démarche artistique en l'opposant au conservatisme ambiant : « mettre en scène était ma réponse au désagréable sentiment que plus personne ne se réclamait d'une forme particulière, sinon que de la seule forme valable : faire un bon show. » (Choinière, 2006c, p. 120) Or, pour lui, témoigner de la complexité du réel passe par l'expérimentation formelle :

Nous nous disons souvent « dépassés par la réalité ». Nous continuons de témoigner de cette réalité avec des formes de plus en plus anciennes. Cette réalité toujours nouvelle demande non seulement d'être éclairée par de nouveaux propos, mais également d'être portée par des formes nouvelles. L'auteur dramatique n'est pas que le dépositaire des mots, des dialogues. Il doit aussi proposer de nouveaux cadres de lecture, pour faire entrer au théâtre des formes qui a priori n'ont rien à voir avec lui et qui pourtant l'interrogent jusque dans sa forme et, par elle, interrogent le monde dont il témoigne. (*Ibid.*, p. 122)

C'est à travers le dispositif du déambulatoire qu'il trouve le meilleur moyen de réaliser cette ambition. L'intérêt que Choinière porte à la forme déambulatoire répond à son désir d'inclure le réel dans le théâtre. Il lui permet aussi de questionner le rôle du spectateur au sein de la représentation :

La déambulation sonore est la forme privilégiée avec laquelle [l'Activité⁶] a approfondi ce questionnement : plonger le public dans une fiction au cœur du réel ; inclure le réel et les accidents dans la fiction ; donner à voir et à entendre le réel comme une fiction ; déplacer le rôle du spectateur vers celui de l'acteur en le faisant spect-acteur ; inclure la vie du spect-acteur dans la fiction ; créer des moments de synchronie entre la vie du spect-acteur, le réel et la fiction ; faire du théâtre une expérience unique en proposant une aventure hors norme. (Choinière et Forget, 2012a, p. 31)

⁶ L'Activité est une compagnie expérimentale fondée en 2000 par Olivier Choinière.

Nous voyons aussi l'importance que Choinière accorde au signe lorsqu'il présume l'effet que sa multiplicité aura sur le déambulateur de *Beauté intérieure* :

Le dialogue entre le récit de cet « écorché vif » et la rue, avec ses passants, ses vitrines et ses accidents, n'avait donc pas lieu dans ce qui était prévu, mis en scène, bien que l'attente que quelque chose se passe semblait diriger les mille et un événements de la rue. Ne serait-ce que du fait d'être le seul à connaître l'histoire, le marcheur se donnait soudain la permission de lever la tête, d'observer ce qui l'entourait, jusqu'à déshabiller du regard le passant qu'il croisait, qui n'était autre qu'un figurant, qu'un personnage potentiel. C'est là que se déroulait la véritable action : dans le regard, c'est-à-dire dans la lecture particulière que le spectateur faisait non pas de l'œuvre, mais bien du réel que l'œuvre mettait en lumière. (Choinière, 2007b, p. 50)

Il va sans dire que le médium déambulatoire, ne serait-ce que par la liberté qu'il accorde au spectateur, favorise d'emblée les possibilités d'émancipation. Toutefois, au sein de l'institution théâtrale, les jeux avec la forme sont limités par le cadre conventionnel de la représentation. Nous pouvons dès lors nous demander si Choinière aborde ses créations plus institutionnelles dans les mêmes termes que le déambulatoire. La réponse est oui. Dans « L'administration nous ronge », il défend l'idée selon laquelle le théâtre doit considérer son spectateur non pas comme le membre anonyme d'une collectivité, mais bien dans toute son individualité :

Le public ne se réduit pas à un public cible, surtout pas celui fantasmé par le milieu du théâtre, c'est-à-dire un public qui a l'âge mental d'un enfant de cinq ans portant un casque en tout temps avec une veste fluo pour ne pas se perdre dans le noir [...] : ce fameux spectateur moyen dont nous parlons entre nous d'un air professionnel et entendu et qui est, rappelons-le, une invention marketing des années 1980. Trente ans plus tard, le théâtre fait face à une multitude qui est tout sauf normative. (Choinière, 2012b, p. 67)

Nous comprenons dès lors que la volonté d'impliquer le spectateur est centrale dans la démarche artistique de Choinière, ce qui l'ancre d'emblée dans l'héritage des théories de la réception.

Les trois pièces de notre corpus témoignent de l'engagement politique de Choinière. Elles tiennent un discours sur le rapport que nous entretenons avec nous-mêmes, avec l'Autre et avec la société dans laquelle nous évoluons. Favorisent-elles cependant l'émancipation spectatrice ? Procèdent-elles d'un « travail critique [...] qui examine les limites propres à sa pratique, qui refuse d'anticiper son effet et tient compte de la séparation esthétique à travers laquelle cet effet se trouve produit [...] en somme un travail qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité » (Rancière, *op. cit.*, p. 85) ? C'est ce que nous chercherons à analyser dans les prochains chapitres.

CHAPITRE 2

Mettre l'émancipation en forme(s)

Nous pouvons supposer que, le plus souvent, le spectateur de théâtre est habitué au dispositif scène-salle à l'italienne, qui caractérise la majorité des théâtres montréalais (le Théâtre du Nouveau Monde, Denise-Pelletier, La Licorne, le Théâtre de Quat'sous, Le Théâtre d'Aujourd'hui, etc.). Le théâtre qui investit donc des lieux non-conventionnels (la rue, les places publiques, les parcs, les usines, etc.) « forc[e] les spect-acteurs » (Ducharme, *op. cit.*, 2009, p. 10).

Avec *Beauté intérieure*, Olivier Choinière crée son premier « spectacle itinérant » (Choinière, 2007b, p. 49) en proposant une balade d'un peu plus d'une heure dans la ville de Montréal au spectateur muni d'un lecteur CD et d'une paire d'écouteurs. Cette première expérimentation avec la forme déambulatoire permet à Choinière de questionner le rôle du spectateur en lui proposant une expérience multisensorielle qui ouvre la porte à un vaste monde de possibilités signifiantes.

La forme déambulatoire propose en effet d'envisager l'environnement extérieur comme un espace théâtral, « de montrer que le monde social s'exhibe au quotidien comme un théâtre, un spectacle ou une mise en scène » (Ducharme, *op. cit.*, 2009, p. 9). Dès lors, les signes qu'elle met en relation — multiples et désorganisés — se démarquent de ceux que propose traditionnellement le dispositif de la représentation théâtrale. Devant la profusion des signes non hiérarchisés, le spectateur de *Beauté intérieure* est susceptible de vivre un processus

d'inattention sélective⁷ proche de celui de l'esthétique postdramatique, qui altère ses modalités de perception et modifie sa réception. Cet état d'esprit l'incite à trier les signes qui se présentent à lui et à leur accorder un sens tout à fait personnel. Nous le voyons notamment lorsque la narration de *Beauté intérieure* suggère des repères visuels : « C'était même pas ce qu'on pourrait appeler / Un appartement / C'était une épave / Rejetée par la vague de rénovations de la ville » (Choinière, 2003, p. 80). Il est fort probable qu'en entendant cette description, le spectateur cherche un bâtiment lui correspondant, donc qu'il cherche à lui attribuer un référent parmi les signes qui défilent devant lui. L'expérience des déambulateurs étant chaque fois différente, le moment lors duquel chacun entend cet extrait varie : l'un se retrouvera bel et bien devant un appartement délabré alors que l'autre sera devant un magasin, un restaurant, un jardin ou un terrain vague. Toutefois, peu importe où il se trouve, les perceptions du déambulateur seront orientées par la recherche de correspondance entre l'image suggérée par la narration et son référent dans son environnement immédiat. Le référent qu'il donne dès lors à l'image que *Beauté intérieure* lui suggère est unique et subjectif : il est déterminé par le hasard des événements qui se déroulent — ou ne se déroulent pas — lors de sa déambulation. La forme déambulatoire offre ainsi une expérience signifiante inédite — ou du moins inhabituelle — pour le spectateur de théâtre.

⁷ « La multisensorialité postdramatique donne lieu à une profusion de signes à l'attention du spectateur. Si la profusion scénique se limite à une coquille vide pour certains, elle fait apparaître l'activité du spectateur comme un processus d'inattention sélective, lors duquel l'intensité de sa concentration varie. Le dispositif fragmenté, dépourvu d'organisation dramatique, constitue un matériau dans lequel le spectateur puise *ad libitum* pour créer son propre propre montage. » (Bouko, *op. cit.*, p. 73)

Il nous semble toutefois que la déambulation implique surtout une rencontre avec l'altérité : en déplaçant l'expérience spectatrice à l'extérieur de l'institution, en plongeant le spectateur au cœur du réel, elle remet au hasard le contact avec l'Autre, subvertissant là aussi les attentes traditionnelles du spectateur. De fait, l'altérité est un thème central des deux déambulatoires de notre corpus, mais aussi de *Manifeste de la Jeune-Fille*, ce qui nous permet d'en considérer les possibilités émancipatrices au sein des trois créations de Choinière.

2.1 Mettre en forme l'altérité

L'Autre est sujet de méfiance dans *Beauté intérieure*. Nous le constatons d'abord lorsqu'on présente « Celui qui suit » (Crapaud, le protagoniste de la pièce) au spectateur :

Derrière vous, à votre droite, vous entendez des pas qui s'approchent, vous dépassent, s'éloignent. Puis, à votre gauche, tout près de l'oreille, vous entendez une voix, la voix de Celui Qui Suit. Vous ne voyez personne, mais ne vous inquiétez pas. Vous faites simplement une balade avec un homme invisible. (Choinière, 2003, p. 7)

On ne cherche manifestement pas à rassurer le spectateur en lui annonçant qu'il est suivi par un homme invisible, de sorte qu'il est d'emblée susceptible de se méfier de la voix qui l'accompagnera pendant plus d'une heure. « Celui qui suit » invite ensuite explicitement le spectateur à se méfier des passants qu'il rencontre :

Vous retournez pas / Vous risqueriez de croiser le regard d'un inconnu / Le fixer des yeux / En pensant que c'est lui qui vous a parlé / Et y a rien de plus détestable / Que de penser qu'un inconnu vous parlait / Alors qu'il ne vous parlait pas / De se frapper à son silence / De s'excuser à demi (Ibid, p. 8)

On conseille au spectateur d'éviter le regard des autres tout en le plaçant dans un contexte dans lequel il sera paradoxalement tenté de ne pas le faire : la déambulation implique bien sûr

que son regard se pose sur ce qui l'entoure, donc inévitablement sur ceux qu'il croise. On avertit également le spectateur de *Beauté intérieure* de mesurer les réactions qu'il pourrait avoir pendant son expérience, sans quoi il pourrait lui-même provoquer la méfiance de l'Autre :

Vous pouvez rire / Mais pas trop fort / C'est toujours étrange / Quelqu'un qui rit tout seul dans la rue / C'est un peu / Comme quelqu'un qui se parle tout seul / C'est un aveu de solitude / Ça rapproche de la folie / Ça fait peur / Quelqu'un qui dit tout haut / Ce qu'il pense (*Ibid*, p. 13)

La narration de *Beauté intérieure* est ainsi construite de façon à sans cesse ramener le spectateur à l'image qu'il projette. On l'encourage à ne pas dévier de la norme : des réactions marginales pourraient provoquer la méfiance des passants qu'il rencontre. Le déambulateur est amené à s'auto-observer, à questionner l'image qu'il a de lui-même : « Mais personne irait jusqu'à penser que vous parlez seul / Vous avez pas suffisamment l'air pauvre / Ni malade / Vous êtes quelqu'un de normal / Et même beau » (*ibid*, p. 8). Crapaud le rassure sur sa normalité et l'encourage à adopter un comportement qui en rend compte. Il semble ainsi que ses conseils — il ne faut pas se retourner, croiser le regard d'un inconnu, rire trop fort — rassurent le spectateur qui souhaite rester anonyme dans la foule. Toutefois, on met aussi paradoxalement à mal cette normalité :

Devant moi / Les gens vont de A à B / Rien à signaler / Ils passent / Sans me voir / Sans se voir [...] / C'est étrange / Ils agissent comme s'ils étaient pas là / Et en même temps / Comme s'ils étaient sous observation / Tous leurs gestes / Leur démarche / Sont faits pour paraître naturels / Anonymes pour ceux qui les regardent / Pourtant / S'ils se considèrent suffisamment importants / Pour imaginer que quelqu'un ait que ça à faire / Les observer / Ce qui est le cas / J'ai que ça à faire / Pourquoi vous en profitez pas / Pourquoi vous en mettez pas plein la vue / Pourquoi mettre autant d'efforts / À paraître naturel / Invisible / Pourquoi vous marchez pas / Le poing levé (*Ibid*, p. 49)

Nous comprenons dès lors que, si Crapaud encourage le spectateur à se fondre dans la foule, c'est pour mieux critiquer son besoin de correspondre aux normes. Le spectateur de *Beauté*

intérieure est susceptible de modifier son rapport aux autres en assumant sa propre individualité, à condition qu'il adhère aux reproches que fait Crapaud (à savoir que la nonchalance de la foule est fabriquée : elle témoigne de la quête désespérée de l'individu pour gagner son approbation et en faire partie).

On suggère aussi au spectateur de se détacher du consensus de la foule anonyme lorsque Crapaud explique l'origine de son surnom :

Alors que les adultes font ce qu'ils peuvent / Pour masquer leur dégoût / Leur pitié / Les enfants / Eux / Appellent les choses par leur nom / Ils trouvent les mots / *Crapaud* / Vous savez de quoi je parle / Vous avez déjà eu un souffre-douleur / Ou vous l'avez déjà été / Et si vous l'avez déjà été / Vous savez ce que c'est / De se haïr soi-même / Jusqu'à se faire complice de ses propres bourreaux / Et Crapaud / Tête baissée / Traverse la cour d'école / Longe les corridors / Va s'asseoir à son bureau / En saignant du nez / Et c'est normal / C'est normal que des enfants en battent un autre / Rien que parce qu'il est laid (*Ibid*, p. 11)

Le spectateur est ici directement pris à partie : Crapaud présume qu'il comprendra le témoignage qu'il lui confie en l'obligeant à admettre qu'il a forcément été le bourreau ou la victime de quelqu'un. Cela le rend susceptible de dénoncer — ou de nier — la violence inhérente à l'un de ces deux rôles qu'on lui fait endosser. *Beauté intérieure* suggère ainsi la méfiance envers l'Autre mais aussi envers soi. En le confrontant au regard des passants et en le plaçant dans un contexte qui l'oblige à y faire face, Choinière provoque le malaise du spectateur.

Les auteurs que nous avons convoqués dans le premier chapitre s'entendent majoritairement sur les vertus positives de la marche, qui propose un voyage hors de soi au terme duquel on se retrouvera changé, et souvent pour le mieux. Ainsi, pour David Le Breton :

La marche libère des contraintes d'identité. Hors de la trame familière du social, il n'est plus nécessaire de soutenir le poids de son visage, de son nom, de sa personne, de son statut social... Elle amène à se défaire du fardeau parfois d'être

soi, elle relâche les pressions qui pèsent sur les épaules, les tensions liées aux responsabilités sociales et individuelles. [...] [Le marcheur] est anonyme, sans engagement autre que l'instant qui vient et dont il décide de la nature. Pour une durée plus ou moins longue, le marcheur change son existence et son rapport aux autres et au monde, il est un inconnu sur la route ou les sentiers, il n'est plus engoncé dans son état civil, sa condition sociale, ses responsabilités envers les autres. (Le Breton, 2012, p. 28)

Pour Jonathan Lamy, la rencontre avec l'Autre permet au marcheur de se retrouver lui-même (Lamy, *op. cit.*, p. 112). Pourtant, comme le souligne Alexis L'Allier, cette rencontre peut aussi être source de conflit :

Marcher, que ce soit dans la nature ou en ville, prend plus souvent qu'autrement des airs de bagarre, puisque chaque morceau de terrain semble maintenant soit privé, donc inaccessible, soit public, donc accessible à tous. Dans ce cas, marcher implique de marcher par-dessus l'autre, de le bousculer, de le priver d'un morceau du monde[...]. (L'Allier, 2004, p. 25)

L'expérience de l'altérité proposée par *Beauté intérieure* fait écho aux idées de L'Allier comme à celles de Lamy : malgré qu'il n'y soit pas question d'appartenance au territoire, le spectateur — autant que le protagoniste de l'histoire — est bel et bien « bousculé » par l'Autre, et ce rapport l'amène à questionner la relation qu'il entretient autant avec cet Autre qu'avec soi. Avec *Beauté intérieure*, Choinière détourne donc les possibilités bienfaites de la marche : son spectateur est invité non pas à se libérer de son identité, mais bien à en soupeser — voire à en subir — tout le poids. Le déambulateur de *Beauté intérieure* est sans cesse ramené au « fardeau d'être soi », aux « pressions », aux « tensions » et aux « responsabilités » qui en découlent. Si *Beauté intérieure* propose au spectateur de revoir « son rapport aux autres et au monde », c'est pour mieux lui montrer que ce rapport est malsain, voire hypocrite.

Beauté intérieure favorise l'émancipation spectatrice en proposant une expérience marquée par le hasard des rencontres. En soumettant un spectateur dont il ne connaît rien de l'identité (et des capacités intellectuelles) aux rencontres possibles qu'il fera lors de son parcours, Choinière se détache de toute présupposition et semble admettre, à l'instar de Rancière, que « toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur » (Rancière, *op. cit.*, p. 55). *Beauté intérieure* encourage ainsi une réception spectatrice émancipée par le vecteur de l'altérité : d'abord par Crapaud, puis par les passants qui croiseront le chemin du spectateur. Bien que la narration soit assurée par un comédien, la fable de *Beauté intérieure* est enrichie par les différents éléments du réel qu'elle donne à voir. Ainsi, le déambulateur décentre la place du comédien pour permettre au spectateur de construire un récit qui découle des autres signes qu'il perçoit, et notamment des personnes qu'il croise. En ce sens, on invite le spectateur au processus de dramatisation, à la construction de son « propre poème » (*ibid.*, p. 19).

Projet blanc est quant à lui une création hybride qui convoque deux formes : la représentation et la déambulation. Si la représentation (*L'École des femmes*) est exploitée pendant une partie essentielle de l'expérience, c'est cependant le déambulateur, qui accompagne le spectateur du début à la fin, qui est le principal véhicule de l'expérience.

Démarrant à l'extérieur du Théâtre du Nouveau Monde, le déambulateur plonge le spectateur au cœur du réel :

L'architecture d'une ville parle avec éloquence du temps présent. / S'y côtoient des rues nouvellement pavées, / des projets immobiliers en devenir, / des restaurants chics, des boutiques érotiques, / des stationnements bondés, / des espaces conçus pour la foule et pourtant déserts, / où ne subsiste aucune trace du quartier de jadis. (Choinière, 2011, p. 19)

Proposant au spectateur d'appréhender sous un nouveau jour son paysage quotidien, *Projet blanc* ouvre encore une fois la porte à un monde de vastes possibilités signifiantes :

Sur la bande sonore, les spectateurs étaient invités à observer leur environnement immédiat et à suivre le narrateur à travers son parcours dans la ville. Il s'agissait simplement d'être présent. [...] Tout en déambulant dans les rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine, le narrateur tentait de nommer de quoi était fait ce présent complexe et changeant. [...] La réflexion s'ancrait dans la réalité urbaine et l'architecture en mutation du centre-ville [...]. (Choinière et Forget, 2012a, p. 32)

En offrant aux spectateurs d'observer l'environnement dans lequel la déambulation les plonge, *Projet blanc* les invite à l'inattention sélective, l'image convoquée par la narration appelant la quête d'un correspondant visuel. Par le biais de cette recherche, les perceptions du spectateur sont encore une fois sollicitées. Le déambulatoire de *Projet blanc* propose ainsi un traitement du signe similaire à celui de *Beauté intérieure*.

Projet blanc repose sur l'idée selon laquelle l'Autre est à envisager avec soi. Dès le début de sa narration, Choinière explique que la forme qu'il a choisie lui permet de s'adresser à chacun des spectateurs de façon plus intime : « Vous êtes plusieurs, mais je te dirai " tu " ⁸. / Ce sont les écouteurs qui m'en donnent la permission. / C'est grâce à eux que je peux m'adresser à toi directement. » (Choinière, 2011, p. 2) En tutoyant le spectateur, on valorise son individualité tout en l'intégrant dans la collectivité — le public dont il fait partie. Le déambulatoire permet certes une expérience personnelle, mais cette expérience est partagée simultanément par tous les spectateurs ; l'individu vit *Projet blanc* en même temps que les autres membres du groupe dont il fait partie. La narration invite le spectateur à des réflexions

⁸ Les guillemets-virgules sont utilisés en alternance avec les guillemets en chevrons doubles dans le texte original de *Projet blanc*.

personnelles et l'encouragement à questionner son rôle au sein de l'institution. Le déambulatoire lui permet donc de constater qu'on s'intéresse à son intériorité aussi bien qu'à celle des autres : si ses écouteurs lui transmettent des propos l'encourageant à développer sa réflexion, ils ont le même effet sur l'ensemble du public de *Projet blanc*. Ainsi, le discours véhiculé par le déambulatoire à l'extérieur du Théâtre du Nouveau Monde encourage le spectateur à considérer que les réflexions de l'Autre sont tout aussi valables et riches que les siennes.

Projet blanc convoque la forme de la représentation lorsque ses spectateurs sont à l'intérieur de l'institution théâtrale. Ils assistent alors à *L'École des femmes*, une comédie de mœurs dans laquelle Molière met en scène la candide Agnès courtisée par Arnolphe — manipulateur, misogyne — et par Horace — amoureux aux intentions sincères. On comprend au fil de la pièce que l'enjeu n'est pas seulement de découvrir lequel des deux Agnès épousera, mais bien que les femmes sont prisonnières du désir et de la volonté des hommes. Le spectateur de *Projet blanc* est donc témoin du destin tragique d'Agnès pendant plus d'une heure, mais il ne l'est qu'en partie : les commentaires de Choinière et les différentes directives qu'il lui donne l'obligent à se concentrer sur des signes spécifiques. L'attention du spectateur de *L'École des femmes* est ainsi détournée, les indications de Choinière le ramènent toujours à *Projet blanc* :

Celui qui vient d'enlever le texte à Guy Nadon, c'est Chrysalde. / Il désapprouve le projet de mariage d'Arnolphe, que va bientôt incarner, sous nos yeux, l'acteur Guy Nadon. / Avec cette " grande comédie " de Molière, le metteur en scène veut nous faire rire, / c'est-à-dire qu'il veut nous faire reconnaître quelque chose. / Mais quoi ? / De quoi ris-tu au juste ? / De la misogynie d'Arnolphe ? / De l'ironie de Molière ? / Du jeu de Guy Nadon ? / Ou de ce qu'il soit question de mariage et de cocuage en 2011 ? / « Je veux confronter Molière à notre société actuelle de 2011. » / *Dans les écouteurs : apparitions successives d'informations tirées de*

l'actualité. / À quoi penses-tu ? / [...] Quand Arnolphe frappera à la porte, appuie sur la touche 3. (*Ibid*, p. 7-8)

Ce passage démontre bien que Choinière force le spectateur à concentrer son attention sur *Projet blanc* et non pas sur *L'École des femmes* : sa compréhension de la pièce est conditionnelle au discours du déambulatoire. Le déambulatoire opère dès lors deux fonctions divergentes : alors qu'il encourage une réception libre en proposant au spectateur une multiplicité de signes à l'extérieur du théâtre, il le soumet aux intentions du narrateur en dirigeant son attention sur des signes scéniques bien précis à l'intérieur de celui-ci. Ce contraste nourrit les conclusions de *Projet blanc* : les institutions théâtrales comme le TNM mettent en scène des pièces qui ne donnent pas de place à la libre réflexion et interprétation de leur public.

À l'intérieur du théâtre, l'altérité est d'abord envisagée d'une façon similaire à celle préconisée à l'extérieur. La narration de *Projet blanc* propose en effet une réflexion sur le statut du public en général, de sorte que le spectateur de Choinière est susceptible de considérer celui de *L'École des femmes* selon ce qu'il partage avec lui, soit la fonction spectatrice :

Le théâtre d'Arnolphe n'est pas un espace ouvert. / Le théâtre d'Arnolphe est une machine à illusions qui emprisonne. / Arnolphe enferme son public dans un joli décor avec de jolis costumes. / L'esthétisme a pour but de faire oublier au public / l'état d'ennui profond dans lequel il se trouve. / Arnolphe s'adresse à son public comme à un enfant ou à un demeuré. / Arnolphe pèse chaque mot de peur d'éveiller chez son public / quelque chose comme de l'intelligence. / Arnolphe sonde son public, mais ce n'est pas pour savoir ce qu'il pense. / Si Arnolphe interroge son public, c'est dans l'espoir de ne rien trouver ou pour lui faire dire ce qu'il veut bien entendre. / Le public est la justification de toute l'entreprise d'Arnolphe. / C'est pour son bien et même en son nom qu'il agit. / Mais Agnès a vu, ailleurs, quelqu'un dans lequel elle ne s'est pas reconnue. / Quelqu'un d'autre. / Un étranger avec lequel il y a eu une vraie rencontre. / Un présent s'est créé dans lequel elle a été engagée. / Quelque chose s'est passé. / Quelque chose s'est passé qui n'a pas été prévu. (*Ibid*, p. 12)

La narration encourage les spectateurs de *Projet blanc* à valoriser l'intériorité du public de *L'École des femmes* : elle critique le manque d'espace alloué à son interprétation pour mieux valoriser ses capacités réflexives. Cette idée est appuyée par l'interprétation de Choinière selon laquelle le personnage d'Agnès incarne en quelque sorte le public de la représentation : elle a refusé le didactisme de la mise en scène en choisissant de s'identifier à autre chose, à quelque chose que la mise en scène n'a pas prévue. Agnès refuse en effet de se soumettre au plan d'Arnolphe : l'« étranger avec lequel il y a eu une vraie rencontre », c'est Horace. En le choisissant, Agnès exerce sa liberté, elle déroge de la mise en scène prévue par Arnolphe, en un mot : elle s'émancipe.

Projet blanc propose cependant une autre vision de l'altérité lorsqu'on l'envisage du point de vue global du déambulatoire. Celui-ci s'avère en effet être le médium principal de *Projet blanc*, ne serait-ce que parce qu'il est convoqué durant l'entièreté de sa durée et qu'il est le véhicule de la narration. Ceci nous permet de considérer le médium de la représentation comme l'Autre, antagoniste, de la déambulation. En opposant les deux médiums, *Projet blanc* montre les limites de la représentation et amène son spectateur à la considérer comme une forme qui empêche sa liberté d'interprétation. En associant le personnage d'Agnès au public du TNM, Choinière montre que la représentation échoue non seulement à s'adresser à l'individualité de son spectateur, mais qu'elle se nourrit également de sa passivité :

Agnès n'est pas seulement ignorante et innocente des choses de la vie. / Agnès ne sait même pas qu'elle s'ennuie à mourir. / Ce qui semble exciter Arnolphe, c'est la platitude sans fin de la vie d'Agnès. / Ce qui le fait jouir, presque sexuellement, / c'est l'état d'ennui mortel dans lequel elle se trouve. / Il en jouit d'autant plus qu'elle n'en a pas conscience. (*Ibid*, p. 9)

En interprétant *L'École des femmes* de façon à montrer que le spectateur est prisonnier de l'institution théâtrale, *Projet blanc* présente celle-ci comme une altérité dont il faut se méfier, mais d'une autre manière que dans *Beauté intérieure*. Si le théâtre provoque la méfiance du spectateur, c'est surtout parce qu'il refuse de prendre en considération ses capacités réflexives et, plus globalement, son intelligence.

Le déambulatoire de *Projet blanc* invite à envisager l'Autre avec (et égal à) soi. Ainsi, là où *Beauté intérieure* amenait le spectateur à se méfier ou à se détacher de l'altérité, le dispositif de *Projet blanc* invite à l'accepter, à reconnaître la richesse de son intériorité. *Projet blanc* favorise l'émancipation spectatrice en reconnaissant le potentiel du spectateur d'interpréter les signes qu'il perçoit et en soumettant au hasard une partie de son déroulement. Nous y trouvons d'ailleurs un discours explicite sur les capacités du hasard à créer des rencontres :

Je ne sais pas ce qui va se passer / ni même si quelque chose va se passer. /
Quelque chose arrive. / Quelque chose n'arrive pas. / Quelque chose arrive que je
n'ai pas décidé. / Bien sûr, nous sommes dans la rue / où se croisent une foule
d'évènements insaisissables et imprévus, orchestrés par le hasard et l'accident,
spectacle qui n'aura jamais lieu deux fois. (*Ibid*, p. 2-3)

La forme déambulatoire de *Projet blanc* détient donc des fonctions similaires à celles de *Beauté intérieure* : dans les deux cas, on propose au spectateur de s'aventurer dans la forêt des signes, remettant une partie — pour *Projet blanc* — et la totalité — pour *Beauté intérieure* — de l'expérience au hasard.

Nous avons vu avec Jacques Rancière qu'un art formé de deux médiums distincts a le potentiel de créer une image pensive chez son spectateur. Cette rencontre peut amener le

premier médium à transférer⁹ les pouvoirs qui lui sont inhérents au deuxième. Historiquement et culturellement, la forme représentative détient plus de pouvoirs que les autres formes utilisées (ou récupérées) par le théâtre : une « pièce de théâtre » évoque d'abord une scène au sein d'un théâtre. La rencontre entre deux médiums permet aussi d'en voir le potentiel auto-réflexif, en supposant qu'un médium se révélera — se montrera — autrement au contact d'un autre, lui conférant des pouvoirs insoupçonnés en l'envisageant sous un nouveau jour. Dans *Projet blanc*, la forme représentative (*L'École des femmes*) rencontre la forme déambulatoire (*Projet blanc*), et le médium de la représentation est indéniablement lu autrement par le spectateur grâce au déambulatoire. Nous avons vu toutefois qu'une condition à la pensivité de l'image — et à son potentiel émancipateur — réside dans l'autonomie des médiums qui la composent : chez Rancière comme chez Deleuze, c'est ce qui permet de contrer la logique de la trame narrative et de faire éclater le drame. Il faut alors se demander si les médiums représentatif et déambulatoire de *Projet blanc* sont utilisés de façon à respecter leur autonomie respective.

À priori, il semble que non, puisque le médium déambulatoire interfère d'emblée avec le médium représentatif, et que la représentation de *L'École des femmes* nourrit la narration de *Projet blanc*. Le dispositif audio propose ainsi au spectateur une lecture de *L'École des*

⁹ La notion de transfert est fondamentale dans les études intermédiaires. Jean-Marc Larrue utilise le terme « remédiation » — qui inclut entre autres des phénomènes comme le transfert — pour expliquer la dynamique entre les médias en s'appuyant notamment sur les travaux de Peter Boenisch et de Richard Grusin : « [Au théâtre,] [l]es emprunts incessants de techniques, de formes, de sens social, justifiés par le besoin proclamé de toujours mieux représenter — ou produire — le réel, expliquent la nature et la dynamique des médias qui sont le produit d'hybridation ou qui sont eux-mêmes des réseaux ». (Larrue, 2011, p. 6) Larrue insiste sur le caractère mouvant de la remédiation : « il faut comprendre que la dynamique transformationnelle [de la remédiation] n'est ni inéluctable ni unidirectionnelle, que des retournements, des rejets, des interruptions, des blocages, sont toujours possibles. » (*Ibid.*, p. 7)

femmes qui sert les intentions de Choinière : les institutions théâtrales sont figées dans le passé et ne permettent pas la libre interprétation spectatrice. Même si l'on considère le spectateur de *Projet blanc* comme étant aussi spectateur de la pièce de Molière, le médium déambulatoire lui en suggère une nouvelle interprétation : l'assujettissement des femmes aux hommes est une métaphore de celle du spectateur à l'institution théâtrale. Dans cette perspective, la dynamique des médiums représentatif et déambulatoire de *Projet blanc* en construit le propos : Choinière démontre que le déambulatoire a le pouvoir de supplanter la représentation, appuyant la thèse selon laquelle la forme représentative prisée par le TNM est inapte à rendre compte de la complexité du présent.

Il faut cependant souligner que *L'École des femmes* se déroule sur une ligne droite, alors que *Projet blanc* la traverse mais n'en change pas la trajectoire. L'expérience implique alors bel et bien deux trames narratives qui, tout en étant entrelacées, n'en sont pas moins divergentes. Elles construisent ainsi « deux chaînes événementielles » : *L'École des femmes* — « la chaîne du récit orienté de son commencement vers la fin, avec nœud et dénouement » (Rancière, *op. cit.*, p. 132) — et *Projet blanc* — « la chaîne des micro-événements qui n'obéit pas à cette logique orientée mais qui se disperse d'une manière aléatoire sans commencement ni fin, sans rapport entre cause et effet » (*ibid.*, p. 131). En investissant sa création d'un pouvoir dédoublé par deux médiums différents, Choinière renforce leur impact respectif, générant une image pensive qui favorise l'émancipation.

La forme de *Manifeste de la Jeune-Fille* correspond davantage à ce qu'on attend généralement d'une pièce de théâtre : c'est une représentation qui prend place au sein d'une institution théâtrale. Si sa forme est plus classique que celle de *Beauté intérieure* et de *Projet*

blanc, la mise en scène d'Olivier Choinière et les décors de Max Otto-Fauteux le sont beaucoup moins.

La scène de *Manifeste de la Jeune-Fille* rappelle un centre commercial. Les comédiens apparaissent successivement par un carrousel — placé au centre, légèrement à droite — qui s'apparente à la vitrine d'un magasin : on y expose des mannequins portant divers accessoires ainsi que des objets disposés de façon à les mettre en valeur. Les articles exposés dans la vitrine changent selon le thème du tableau ; ils sont les produits dérivés des différents univers abordés. À gauche de cette vitrine se trouve un présentoir au-dessus duquel figurent des jambes de mannequin. Aux extrémités droite et gauche, on trouve un support circulaire sur roulettes faisant défiler des vêtements, et des jambes de mannequin y sont placées de la même manière que sur le présentoir. Deux autres présentoirs à l'intérieur desquels figure un rideau de paillettes sont placés à gauche et à droite de la scène. Finalement, on retrouve deux plateformes circulaires sur lesquelles les Jeunes-Filles tiennent leurs discours : l'une devant la scène, au centre, et la deuxième, légèrement plus élevée, derrière à gauche. Les éléments du décor, blancs et lisses, sont tous du même matériau s'apparentant à de la mélamine.

Les signes scéniques montrés par *Manifeste de la Jeune-Fille* sont pour le moins multiples. Les objets exposés dans les présentoirs et les vêtements suspendus par des supports nous apparaissent organisés sans pour autant être hiérarchisés ; ils sont remplacés d'un tableau à l'autre et, surtout, ils tournent sur eux-mêmes. Le mouvement les rend instables, donc difficiles à hiérarchiser, de façon à encourager l'inattention sélective du spectateur.

Contrairement à *Beauté intérieure* et à *Projet blanc*, dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, l'altérité n'existe pas : les Jeunes-Filles sont toutes les mêmes, elles ont perdu leur

individualité au profit de l'homogénéité du groupe auquel elles cherchent désespérément à appartenir. La pièce illustre ainsi l'idée selon laquelle l'individu ne peut produire des réflexions originales, pas plus qu'il ne peut développer son potentiel au sein d'un système qui le traite comme une marchandise périssable et reproductible. La Jeune-Fille est donc l'archétype du produit mais aussi de l'esclave de la société de consommation :

La Jeune-Fille n'a pas d'âge ni de sexe. Elle est le jeunisme en tout genre. La Jeune-Fille ne manifeste pas, elle est la manifestation de l'ordre. La Jeune-Fille est toujours vraie, car elle ne cesse jamais de jouer. La Jeune-Fille ne naît pas, elle change de garde-robe. La Jeune-Fille ne meurt pas, elle est passée de mode. (Choinière, 2017, p. 15)

Manifeste de la Jeune-Fille montre que la quête obsessive du bonheur, du grand amour et du bien-être — physique, psychologique et spirituel — est récupérée par la société de consommation, qui produit des marchandises qui prétendent pouvoir la combler. La Jeune-Fille est donc le résultat de la société capitaliste qui l'englobe. Les propos qu'elle tient témoignent de cette appartenance, notamment par sa reprise des discours publicitaires¹⁰ :

QU'EST-CE QUE TU FAIS AUJOURD'HUI ? / AUJOURD'HUI, JE SERAI BIEN DANS MA PEAU. TOUTE LA JOURNÉE, JE VAIS ÊTRE BIEN DANS MA PEAU. HIER J'AI VISUALISÉ QUE JE SERAIS BIEN DANS MA PEAU ET DÉJÀ, JE ME SENS BIEN DANS MA PEAU. AUJOURD'HUI, JE VAIS TRAVAILLER À MON BIENÊTRE, JE VAIS L'OBTENIR, CAR LE PLUS IMPORTANT, C'EST PAS DE GAGNER, MAIS D'ÊTRE BIEN DANS SA PEAU. / ÇA, C'EST SUPER. / TU AS L'AIR SI HEUREUSE ! C'EST QUOI TON TRUC ? / LES FILLES, JE VOUS PRÉSENTE MA NOUVELLE EAU DE TOILETTE : LOVE STORY. (*Ibid*, p. 21-22)

L'altérité ne peut ainsi pas être considérée, dans cet univers, parce que l'Autre renvoie systématiquement à soi, mais aussi parce qu'il y est impossible de formuler une opinion

¹⁰ Dans le texte édité par Atelier 10, ces passages sont en petites capitales.

alternative à la sienne. La Jeune-Fille se décompose chaque fois qu'elle se révolte, qu'elle défend une position que le reste du groupe refuse¹¹ :

Je lis des listes d'épicerie, je lis des manuels d'instruction, je lis des bas de factures, des clauses de contrats, des notes sur des Post-it, j'essaie de lire ce qui est écrit sur les panneaux publicitaires mais heye, regarde devant toi, tu conduis ! Alors je lis des plaques d'immatriculation, des noms de restaurants, de salons de coiffure avec des jeux de mots à mourir de rire, je lis tout ce qui parle pas de moi, tout ce qui raconte pas une histoire personnelle, je lis tout ce qui me sort de l'ostie de roman de ma vie et qui me fait pas pleurer sur le drame de quelqu'un qui fatalement me ressemble, parce que je suis plus capable de m'entendre et de vous entendre parler de votre ostie de nombril ! (Ibid, p. 36-37)

Pour se révolter, la Jeune-Fille doit d'abord mourir, ce qui sous-entend qu'il lui est tout simplement impossible de s'opposer aux autres tout en restant en vie. Entendre une opinion divergente provoque aussi la mort des autres Jeunes-Filles, montrant bien leur incapacité à accueillir l'altérité. Après chaque révolte, la Jeune-Fille renaît et reprend les idées de son discours de façon plus socialement acceptable et plus auto-critique, ce qui provoque la résurrection des autres :

Alors oui, je lis des revues, beaucoup de revues, de toutes sortes, des revues culturelles comme des revues scientifiques, d'actualité, etcétera. Ça me permet de sortir de mon quotidien et de prendre un *break* de mes petits problèmes. Peu importe le sujet, que ce soit une entrevue avec un penseur ou un philosophe, ou un article de fond sur les changements climatiques, ce qui compte, c'est de me sortir le nez de mon nombril. (Ibid, p. 37)

¹¹ La mort / décomposition des Jeunes-Filles est montrée par un changement de costume. Dans l'édition d'Atelier 10, ces passages sont en caractères gras.

L'altérité radicale est ainsi impossible dans l'univers de la Jeune-Fille : elle ne peut exprimer son individualité dans un système qui la traite comme une marchandise, pas plus qu'elle ne peut se révolter contre lui.

Si la logique de la pièce suppose que l'Autre renvoie systématiquement à soi, il en va de même pour la réception spectatrice. Les Jeunes-Filles tiennent en effet des discours auxquels le spectateur est susceptible de s'identifier. S'il est plutôt facile de se détacher des propos véhiculés au début de la pièce (qui s'inspirent des magazines de psycho-pop), il en va autrement lorsqu'il est question notamment de mouvements sociaux :

Ça sert à rien de mettre la faute sur les autres, ça nous divise et c'est exactement ce qu'ils veulent. Joanie avait raison tout à l'heure, Il faut garder espoir et pour garder espoir, il faut pouvoir le nourrir. Pour nourrir l'espoir, il faut pouvoir le partager et pour ça, il faut pouvoir se rassembler et arriver à se parler. Ne serait-ce que pour se prouver qu'on est pas seuls. Parce qu'on est pas seuls. C'est impossible qu'on soit seuls ! Tous les mouvements qui éclatent dans le monde prouvent qu'on est pas seuls ! Bien sûr, ils vont nous traiter d'illuminés, nous dire qu'on sait pas de quoi on parle, que nos revendications sont pas claires, que nos théories sont irréalistes, que le socialisme a été un échec et que le capitalisme, qu'on le veuille ou non, est la seule avenue possible ! Parce que c'est ce qu'on veut nous faire croire : qu'il y a pas d'autre issue. Mais tant qu'on va continuer de parler en leurs termes, eh bien c'est vrai qu'il n'y en aura pas, d'issue. Alors que non, il y en a une, seulement elle risque de remettre en question l'ensemble du système, et c'est probablement cette voie-là que notre élite craint tant qu'on finisse par prendre ! (*Ibid*, p. 51)

L'idée selon laquelle la solution se trouve dans le vivre-ensemble et dans l'implication communautaire est défendue par un nombre important de personnes, du citoyen ordinaire sur les réseaux sociaux à la célébrité hollywoodienne invitée à une émission de télévision populaire. Il va sans dire que c'est un discours que le spectateur est susceptible d'avoir tenu lui-même, sinon d'avoir déjà entendu et approuvé. L'utilisation des pronoms « nous » et « on » participe au sens communautaire dépeint dans l'extrait, de sorte que le spectateur est

d'autant plus susceptible de se sentir interpellé. Choinière reprend une vaste proportion de discours sociaux dans le but de tendre un miroir au spectateur. Ce dernier se retrouve ainsi forcément dans l'un d'eux, l'amenant à croire que la Jeune-Fille, c'est aussi — et surtout — lui-même.

L'individualité et l'altérité ne sont pas permises dans une société qui considère ses citoyens comme des marchandises. Les Jeunes-Filles ne sont pas simplement une construction fictive, elles sont, comme le spectateur, le produit de la société de consommation. La fiction dramatique n'est pas le pilier de la pièce, elle est décentralisée par des discours qui l'ancrent dans la réalité du spectateur et l'obligent à la réflexion.

À la fin de la pièce, les Jeunes-Filles prennent place dans la salle pour tenir un discours sur le théâtre :

Mais ce que je déteste par-dessus tout au théâtre, c'est qu'on puisse imaginer qu'on va m'apprendre quelque chose. / J'ai une maîtrise, je lis deux livres par semaine pis j'ai voyagé dans le monde entier, alors va chier. [...] / Ce que j'abhorre par-dessus tout au théâtre, c'est qu'on puisse imaginer qu'on va m'apprendre quelque chose sur moi. / Tu penses que tu vas m'apprendre quelque chose sur moi, me faire voir mes défauts, mes travers, mes contradictions ? / Tu penses que je les vois pas ou que j'ai pas le courage de les changer ? / Moi, au moins, j'ai le courage de vivre avec mes contradictions ! / Pis à part de ça, c'est moi qui va t'apprendre quelque chose sur toi, *c'est moi qui va faire du sens avec ta pièce, c'est moi qui va décider si elle fait du sens ou non parce que c'est moi qui a le pouvoir d'applaudir, de me taire ou de huer*. C'est moi qui a le dernier mot. C'est qui le boss ? / C'est moi ! / Alors tu vas fermer ta gueule et écouter ce qui se passe de l'autre côté du quatrième mur, parce que oui, y en a un, quatrième mur ! C'est pas parce que les acteurs parlent au public qu'y a pas de quatrième mur, pour la simple et bonne raison que c'est pas eux, mais moi qui décide quand y en a un *fucking* quatrième mur et quand y en a pas ! (*Ibid*, p. 119-120 ; souligné par nous)

Ce dernier extrait montre bien le potentiel émancipateur de *Manifeste de la Jeune-Fille* : sortant du cadre de la représentation, le comédien s'affiche comme tel, tenant des discours que serait susceptible de tenir tout spectateur de théâtre. Il s'adresse alors au public depuis la

salle, de sorte que les frontières entre les deux pôles se brouillent, voire s'effacent complètement. Les Jeunes-Filles / comédiens en appellent ici à la considération du spectateur et aux pouvoirs qui lui sont inhérents, l'encourageant à rejeter la logique pédagogique et à revendiquer son statut au sein du théâtre. Mais nous voyons également, autant par le discours des Jeunes-Filles que par leur place au sein du public, que l'altérité est impossible : nous sommes tous les mêmes, assujettis au modèle économique qui nous domine. Comme dans *Projet blanc*, le dispositif de *Manifeste de la Jeune-Fille* confère donc au spectateur des possibilités d'interprétation et de réflexion favorisant son émancipation.

2.2 Mettre en forme l'espace et le temps

Le rapport à l'espace et au temps est étroitement lié à la tradition théâtrale occidentale¹². Si, historiquement, ces catégories ont représenté des contraintes dans l'écriture et la mise en scène, elles sont aujourd'hui un terrain d'expérimentation fertile notamment dans l'espace-temps de la performance, où « la salle et ses spectateurs sont intégrés » (Bouko, *op. cit.*, p. 33). Les catégories de l'espace et du temps sont donc récupérées par le théâtre contemporain, et la façon dont Choinière les traite nous semble prometteuse quant à l'émancipation spectatrice. Sur le plan temporel, la culture du passage (dans *Beauté*

¹² Nous n'avons qu'à penser à Nicolas Boileau qui défend dans l'*Art poétique* la règle des unités d'action, de lieu et de temps : « Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». (Boileau, 1985 [1674], p. 15)

intérieure), l'accent mis sur le temps présent (dans *Projet blanc*) et les répétitions (dans *Manifeste de la Jeune-Fille*) font écho aux idées de Deleuze sur la variation :

Dans la variation, ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation. [...] C'est la formule musicale de la continuité, ou de la forme à la transformation. [...] La subordination de la forme à la vitesse, à la variation de vitesse, la subordination du sujet à l'intensité ou à l'affect, à la variation intensive des affects. C'est, nous semble-t-il, deux buts essentiels à obtenir dans les arts. [...] Rien que des affects et pas de sujets, rien que des vitesses et pas de forme. (Deleuze, 1979, p. 7)

Les pièces de notre corpus travaillent aussi la question de l'espace : alors que la rue permet à Choinière de déplacer l'expérience spectatrice dans *Beauté intérieure*, il l'utilise dans *Projet blanc* pour montrer les limites du lieu théâtral institutionnel. Bien que *Manifeste de la Jeune-Fille* propose à priori un traitement plus conventionnel, nous verrons que le fait que la scène se présente comme un espace de mouvement la fait sortir des conventions.

La forme déambulatoire de *Beauté intérieure* module le traitement de l'espace et du temps à travers le mouvement du marcheur. Choinière y met en effet de l'avant une culture du passage : « Devant moi / Les gens vont de A à B / Rien à signaler / Ils passent / Sans me voir / Sans se voir ». (Choinière, 2003, p. 49) L'indifférence du passant atteint son apogée lorsque Crapaud est confronté à la souffrance :

Quelqu'un s'est blessé / Quelqu'un saigne / Quelqu'un souffre / Sous le regard absent / De ceux qui vont et viennent / Quelqu'un se vide / En pleine Main / [...] Quelqu'un frappe quelque chose / Poursuit son chemin / Sans s'excuser / Sans se retourner / Quelqu'un me rentre dedans / Sans se demander quoi / Sans s'inquiéter / Quelqu'un de pressé (*Ibid*, p. 53-54)

Trop pressé pour se brancher à l'espace qu'il traverse, le passant est fermé à son environnement. Il ne remarque donc pas — ou ne prend pas le temps de s'attarder à — la souffrance de l'Autre. Cette insensibilité va jusqu'au meurtre : « Alors on l'achève / En

passant / Un petit coup de rasoir / D'un air absent / Je fonce / Je m'en crisse / Je nage sur les têtes / Je vole / Je l'entends qui tombe / Pousse le dernier passant / Qui me bloquait la vue » (*ibid*, p. 54-55).

La culture du passage implique habituellement la réciprocité : le déambulateur s'investit dans l'espace et le temps qu'il traverse pour que son expérience soit signifiante. S'abandonnant au mouvement de son corps, il adopte une attitude ouverte pour percevoir les signes qui se présentent à lui. Cet investissement — mais aussi l'abandon et la transformation qu'il suggère — n'est pas permis dans *Beauté intérieure*, puisqu'ici le passage ne fait pas « trait d'union entre les temps des espaces fréquentés, les espaces de tous les temps, les autres et soi, soi d'avant, de maintenant et de jamais » (Carpentier, *op. cit.*, p. 51). C'est paradoxalement ce qui nous permet d'avancer que la pièce favorise l'émancipation spectatrice : la forme déambulatoire, qui incite à l'activité — en mettant littéralement son spectateur en marche, en action — se bute au rapport passif au territoire et à l'Autre induit par la narration.

Celle-ci, en effet, « [n']invite [pas] à la liberté » (Le Breton, *op. cit.*, p. 51), le déambulateur étant soumis aux instances qui le guident et le suivent. Bien qu'on lui suggère de « synchronise[r] [ses] pas aux battements de [son] cœur » (Choinière, 2003, p. 7), il n'est guère libre de ses mouvements : il suit Crapaud, qui est à son tour « *Celui qui [le] suit* » et qui suit d'autres personnages, dont sa voisine. L'expérience rythmique de la déambulation s'en trouve considérablement affectée.

Le déambulatoire suggère un rythme rapide en dépeignant notamment des marcheurs pressés. Le plus souvent toutefois, cette rapidité est déterminée par Crapaud. Nous le

constatons d'abord lorsqu'il croit avoir trouvé l'âme sœur en sa voisine : « Crapaud court chez lui / Pose ses sacs » (*ibid*, p. 23) ; puis quand il vérifie qui sort de l'appartement de cette dernière : « Crapaud court à sa porte » (*ibid*, p. 26), ou quand il se presse à percer ses boutons avant de la rejoindre chez elle : « Il faut se dépêcher / Tout vider / Parce qu'avec la chaleur / Tout s'infecte à une vitesse folle » (*ibid*, p. 30). Ces séquences rapides sont entrecoupées de temps d'attente : « [Il] Écoute / Le plancher qui craque / Suit les déplacements / De sa voisine du dessus / [...] Des amis sont venus l'aider / Crapaud peut pas sortir » (*ibid*, p. 25). Une autre occurrence de l'attente advient lorsqu'il est invité chez sa voisine :

Crapaud l'embrasse / Non / Il attend / Pourquoi se presser / Il dit *O.K.* / Non il dit rien / Pourquoi parler / Il fait un signe / Et rentre chez lui / À quelle heure / Elle a pas dit à quelle heure / Aucune importance / Ils ont tout leur temps / Crapaud s'assoit / Attend / Et lentement / Entend / En haut / La porte / Des pas / Des voix / Des rires / De la musique / Un party / À moins qu'elle ait dit / *Demain* / *Viens demain* / Non / Elle a dit *plus tard* / Et plus tard c'est ce soir / Après la fête / Crapaud attend / Les ombres s'allongent (*ibid*, p. 28-29)

Crapaud est parfois même saisi de fixité : « J'aurais pu / La frapper / L'étrangler / Voir ses yeux / S'embuer de panique / Mais au lieu de ça / Je fige / Parce qu'elle me regarde / Elle me voit / [...] Elle s'avance dans le corridor / Frôle mon corps / Revient vers la porte / Et j'ai pas bougé / Durant tout ce temps / J'ai pas bougé » (*ibid*, p. 37-38) ; « Alors je reste là / Je fige / J'ose pas entrer » (*ibid*, p. 51). Enfin, le temps se trouve ralenti lorsque Crapaud réalise que la mort l'a rendu invisible :

Dans le miroir / L'image réfléchi d'une goutte de sang / Qui glisse le long d'une paroi arrondie / Et tombe / Crapaud est maintenant en enfer / Et l'enfer est un miroir de pharmacie / Où tombent des gouttes de sang / Crapaud prend peur / La goutte de sang recule / Mais continue de couler / Tombe sur le plancher / Où d'autres gouttes tracent un pointillé / Qui mène à une large coulisse / Sur le bord du bain / Dans lequel / Le seau à mope / Roule encore / Une douleur / Un souvenir / Un mouvement / Une tache de sang / Flotte dans l'espace / Pour lentement dessiner / Deux tubes / Qui se frottent / L'un contre l'autre / Les doigts frottent la goutte de sang / Qui coulait le long de la paroi arrondie / Pour voir apparaître /

Dans le miroir / Un front / Un nez / Un visage sans yeux / Un masque rouge /
Celui de Crapaud (*ibid*, p. 33-35)

Chaque mouvement de Crapaud est décrit minutieusement pour montrer que, malgré son invisibilité, il a toujours accès à ses sens : son corps bouge, regarde, ressent les sensations physiques aussi bien que les émotions. Le champ lexical de cet extrait évoque également la suspension : la goutte de sang *glisse* avant de tomber puis de *reculer*, puis de *continuer* à tomber, le seau *roule encore*, une tache de sang *flotte* dans l'espace. De même, le mot « souvenir », qui évoque une pause nostalgique, désigne une suspension du temps non pas dans l'urgence mais bien dans la passivité. Le jeu sur le rythme proposé par *Beauté intérieure* encourage donc le spectateur à appréhender la temporalité de façon à la vivre dans toute son intensité.

La forme hybride de *Projet blanc* nous présente deux types de traitement de l'espace et du temps. D'abord, le déambulatoire, qui plonge le spectateur dans le présent de la rue :

La rue est pour moi la représentation la plus franche / la plus directe / du temps présent. / Présent qui se tisse / entre tes pas / tes pensées / les passants / et l'espace que tu traverses. / Regarde. Écoute. / L'architecture d'une ville parle avec éloquence du temps présent, / mais ce présent reste pourtant indéchiffrable. / S'y côtoient des lieux qui existent depuis des siècles, / des institutions qui ont changé d'adresse, / des commerces vides aux murs placardés, / des bâtiments qui vont bientôt disparaître, / des lieux que tu n'as jamais remarqués, que tu as fréquentés jadis / ou dans lesquels tu ne mettras jamais les pieds. / Le présent est complexe. Regarde. / *À l'angle de Saint-Laurent et Sainte-Catherine, en marche vers Clark.* (Choinière, 2011, p. 3-4)

Le déambulateur de *Projet blanc* traverse l'espace pour questionner la complexité du réel, ainsi que son rapport à celui-ci. L'extrait cité affirme que l'espace est indissociable du temps : la rue témoigne — et rend compte — du présent. D'emblée, Choinière propose au spectateur de s'ancrer dans ce présent :

Je veux simplement conserver le plus longtemps possible / ta présence / dans le présent. / C'est à ce présent en toi que je m'adresse. / Si j'ose te parler, c'est que je suis au même point que toi. / Bien sûr les mots que je dis ont d'abord été écrits. / Ma voix a été enregistrée. / Je connais la prochaine réplique. / Mais je ne suis pas plus avancé. / Je suis dans le même espace-temps que toi. (*Ibid*, p. 2)

Choinière valorise le temps présent en proposant non seulement au spectateur d'y porter une attention particulière, mais aussi en soulignant qu'il le partage avec lui, qu'il est « dans le même espace-temps » que lui. Nous voyons également dans cet extrait une notion défendue par Rancière : en affirmant qu'il est « au même point » que le spectateur, Choinière considère le « pouvoir commun de l'égalité des intelligences » (Rancière, *op. cit.*, p. 23).

La forme représentative s'inscrit quant à elle bien sûr dans l'espace du théâtre. À l'intérieur du TNM, Choinière commente ainsi la scène de *L'École des femmes* :

Le décor représente un plateau de théâtre, avec feux de la rampe, plancher en angle, / sentinelle, / théâtre qui révèle ses coulisses / avec câbles, / projecteurs et murs de brique. / Pas complètement d'hier, pas vraiment d'aujourd'hui. / Le décor que l'acteur Guy Nadon découvre / est une scène de théâtre disons – intemporelle. (Choinière, 2011, p. 7)

Le décor s'affiche comme étant non pas celui d'une ville, mais bien d'un dispositif théâtral :

*Sur scène : le « régisseur » s'approche lentement des feux de la rampe avec une bougie. / L'École des femmes, après tout, appartient d'abord à une époque où l'on s'éclairait aux chandelles. / Les bougeoirs ne contiennent pas des bougies, mais des lampes électriques, qui s'allument. / Non ! nous dit la mise en scène avec ce clin d'œil à l'éclairage moderne. L'École des femmes parle résolument d'aujourd'hui, ici, maintenant ! / Mais où ici ? / La mise en scène répond : mais dans le théâtre lui-même ! / Avec l'École des femmes, le metteur en scène ne nous raconte pas une histoire de misogynie ou d'inceste. / Avec l'École des femmes, le metteur en scène nous raconte l'histoire d'un théâtre ! (*Ibid*, p. 11)*

Dans cette vision métathéâtrale, l'espace proposé relève de l'intemporalité de la tradition théâtrale. Pour Choinière, Arnolphe n'est pas le propriétaire tyrannique d'une maison mais bien d'un théâtre, et Agnès représente non pas la condition féminine mais le spectateur :

Le théâtre d'Arnolphe n'a qu'un seul public : Agnès. / Le public-Agnès vit depuis toujours dans l'illusion théâtrale. / Pour que le public-Agnès reste captif, il doit rester ignorant, / et en premier lieu ignorant de l'état d'ennui profond dans lequel il se trouve. / Dans cet état d'ennui inconscient, il est impossible de choisir. / C'est cette absence de choix que le maître du théâtre Arnolphe veut préserver. / Tout contact avec l'extérieur est pour Arnolphe une menace / puisqu'il met le public devant la possibilité de choisir. (*Ibid*, p. 11-12)

Projet blanc envisage ainsi la forme représentative comme un espace clos dans lequel le public est prisonnier, assujetti à l'illusion théâtrale, coupé du présent. Comme le dit Choinière :

Tu trouves peut-être étrange que je te parle de la rue alors que tu es assis, dans un fauteuil, au théâtre. / C'est dans la rue que je peux retrouver des traces du présent. / C'est dans la rue, sans trop mentir, parler du présent. [sic] / Car si le théâtre est l'art qui me rappelle au présent, dans le théâtre d'Arnolphe, ce n'est qu'un discours. / Dans les écouteurs : fin de l'ambiance sonore de la rue Saint-Laurent. / Le théâtre d'Arnolphe, nous dit la mise en scène, est le lieu où le public est diverti du présent. (*Ibid*, p. 14)

Projet blanc présente la forme représentative en général — et celle mise en scène dans *L'École des femmes* en particulier — comme une distraction du temps présent dont, malgré ses prétentions, elle est finalement incapable de rendre compte :

De quoi avons-nous soif dans ce théâtre qui prétend à l'actuel, / au maintenant, au réel ? / Et c'est pour mieux nous projeter – non pas en arrière, / ni même dans le vieux ou le traditionnel – si au moins... mais non ! / C'est pour mieux nous enfermer dans un lieu hors du temps précisément sur cette scène de théâtre dans le théâtre / où il ne se passera doublement rien / sur laquelle les acteurs entrent et sortent et en passant vont caracoler au centre tout en ignorant la chose, là, / juste là. (*Ibid*, p. 18)

Le principal thème soulevé par *Projet blanc* est donc le temps présent, et la forme déambulatoire permet à Choinière d'en témoigner. Le terme « présent » revient à de nombreuses reprises dans la narration, avec des fonctions différentes. Le présent désigne d'emblée le contexte de réception souhaité : « Je veux simplement conserver le plus longtemps possible / ta présence / dans le présent » (*ibid*, p. 2), et le destinataire du discours : « C'est à

ce présent en toi que je m'adresse » (*ibid*, p. 2 et 4). Le présent est également un objet de création : « Sans toi, ce présent unique n'aurait pas lieu / Par ta présence, ton regard, / c'est toi qui le fabriques et le renouvelles à chaque instant » (*ibid*, p. 3). Le présent est également un lieu de rencontres, d'abord entre les temporalités : « Ce présent que tu crées est le carrefour de plusieurs temps » (*ibid*, p. 3 et 13), « La tradition est un dialogue vivant entre le passé et le présent » (*ibid*, p. 15) ; puis entre le déambulateur et son environnement : « Présent qui se tisse entre tes pas / tes pensées / les passants / et l'espace que tu traverses » (*ibid*, p. 3), « les seuls spectateurs qui seront au paradis sont ceux qui se trouvent présentement autour de toi » (*ibid*, p. 5). Le présent est aussi un lieu de rencontre dans la fiction même : « Mais Agnès a vu, ailleurs, quelqu'un dans lequel elle ne s'est pas reconnue. Quelqu'un d'autre / Un étranger avec lequel il y a eu une vraie rencontre / Un présent s'est créé dans lequel elle a été engagée » (*ibid*, p. 12). Le présent est également ce qui est accessible par la déambulation — par le *dehors* — : « La rue est pour moi la représentation la plus franche / la plus directe / du temps présent » (*ibid*, p. 3 et 14) ; « L'architecture d'une ville parle avec éloquence du temps présent » (*ibid*, p. 3 et 19) ; « C'est dans la rue que je peux retrouver des traces du présent / C'est dans la rue, sans trop mentir, parler du présent [sic] » (*ibid*, p. 14). Le présent est dès lors inaccessible par la représentation — par le *dedans* :

Un décor qui semble dire quelque chose sur le théâtre, / qui semble célébrer la beauté du théâtre, / sa magie, son histoire, sa tradition, / et c'est pour mieux le mettre en tombe / en faire un objet de musée / lointain, incompréhensible et glacé. / Un bel objet qui n'aura aucune chance de faire écho à ton présent / de te sortir de l'ennui / de provoquer en toi, Agnès, / ne serait-ce que le soupçon d'un élan de vie. (*Ibid*, p. 18)

Le présent est finalement traité dans son impossibilité à correspondre à la logique marchande : « Or le présent n'est pas une valeur sûre. / Le présent n'est pas saisissable, ni quantifiable. Le présent n'est pas, par définition, rentable. » (*Ibid*, p. 20) Il n'est pas non plus

transparent : « ce présent reste pourtant indéchiffrable » (*ibid*, p. 3) ; « Le présent est complexe » (*ibid*, p. 4 et 19) ; « Le présent est précisément ce qui nous échappe » (*ibid*, p. 20).

L'hybridité des formes de *Projet blanc* permet donc un traitement dichotomique de l'espace et du temps : l'espace de la rue témoigne du présent alors que l'espace théâtral n'y arrive pas. Dès lors, *Projet blanc* montre — autant par son discours que par l'expérience qu'il fait vivre à ses spectateurs — que la forme déambulatoire favorise davantage l'émancipation spectatrice que la forme représentative.

L'importance que prend le temps présent dans *Projet blanc* et la façon dont Choinière le fait dialoguer avec l'institution théâtrale rappellent le « milieu » de Deleuze :

Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. Ce n'est pas par hasard que la plus grande vitesse est au milieu. Les gens rêvent souvent de commencer ou recommencer à zéro ; et aussi ils ont peur de là où ils vont arriver, de leur point de chute. Ils pensent en termes d'avenir ou de passé, mais le passé et même l'avenir, c'est de l'*histoire*. Ce qui compte au contraire, c'est le devenir : devenir-révolutionnaire, et pas l'avenir ou le passé de la révolution. « Je n'arriverai nulle part. Il n'y a pas d'arrivées. Cela ne m'intéresse pas où quelqu'un en arrive. Un homme peut aussi arriver à la folie. Qu'est-ce que ça veut dire ?¹³ » C'est au milieu qu'il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n'est pas une moyenne, mais au contraire un excès. C'est par le milieu que les choses poussent. C'était l'idée de Virginia Woolf. Or le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est ce par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif. (Deleuze, 1979, p. 3)

¹³ Dans ce texte, Deleuze s'intéresse au dramaturge italien Carmelo Bene. Le discours qu'il rapporte ici est donc de celui-ci.

Cet extrait nous semble étroitement lié à la thèse défendue par Choinière. En effet, Deleuze y aborde essentiellement le milieu selon son acception temporelle : le milieu est un instant, un « devenir » — entre le passé révolu et le futur imprévisible —, et une vitesse — « le tourbillon ». C'est aussi en ce sens que le milieu est un vecteur d'émancipation : il rend compte de la capacité d'un théâtre axé sur le présent « intempestif » à entrer dans la postérité ; il est « ce par quoi les temps les plus différents communiquent ». C'est aussi l'idée de Jauss, pour qui l'artiste concevant sa création « comme une activité constructive » se détache « d'une tradition séculaire » (Jauss, *op. cit.*, p. 138). En envisageant l'art en dehors des traditions intentionnalistes, Jauss valorise la création libérée des contraintes qui la sclérosaient. Il souligne ainsi son caractère « intempestif » et rend au présent — par lequel « les choses poussent » — son pouvoir créateur.

Choinière défend un art qui s'ancre dans le présent sans pour autant rejeter la tradition théâtrale. Si *Projet blanc* apparaît comme un plaidoyer en faveur de l'intempestivité du présent, le choix de la forme déambulatoire ne doit pas se lire comme un rejet des formes ou des œuvres classiques : « Même un classique a le pouvoir d'être contemporain de son lecteur. / Chaque lecture le réactualise. C'est ce qui en fait un classique. [...] Une pièce de théâtre, même très ancienne, dit toujours quelque chose sur aujourd'hui. / Immanquablement, elle nous parle. » (Choinière, 2011, p. 3-4) C'est la frilosité de l'institution qui pose problème :

Le théâtre dont tu sors prétend parler de la société actuelle de 2011. / S'il tient un tel discours, c'est qu'il sent le besoin de justifier qu'il est notre contemporain. / Il sait que sa mission est de nous inscrire dans le présent. / Mission qui est inscrite à même son nom. / Une institution doit être ouverte sur le présent et non refermée sur elle-même, / comme un univers parallèle avec ses propres codes, / sans rapport avec le monde extérieur. / Une institution publique doit même être plus ouverte sur le présent que n'importe quel autre lieu. / Une institution est pour moi synonyme de modèle à suivre / et non de corps mort à traîner. / [...] Et si nos institutions sont des lieux clos, barricadés, / et que les fenêtres qui donnent sur la

rue ont été bouchées, / c'est de peur que le présent ne les prenne d'assaut. (*Ibid*, p. 19-20)

Pour Choinière, une institution qui repose sur les traditions est figée et ne peut rendre compte du présent mouvementé. C'est donc sa fermeture sur l'espace et le temps que Choinière reproche au TNM.

La forme de *Manifeste de la Jeune-Fille* étant surtout caractérisée par sa structure répétitive, nous nous concentrerons sur le traitement de la temporalité qu'elle propose. *Manifeste de la Jeune-Fille* est composé de cinq tableaux que nous pouvons lire comme une réponse — une réaction — à celui qui le précède. Le premier tableau témoigne de l'assujettissement des Jeunes-Filles au système capitaliste, alors que les quatre autres montrent respectivement leur radicalisation, leur révolte, leur lassitude et leur émancipation. Les tableaux varient en longueur : du plus long (dix-sept scènes) au plus court (une seule scène), les trois autres comportant respectivement quatorze, neuf et sept scènes. Leur structure présente cependant des similitudes, notamment dans la première scène de chaque tableau. Les Jeunes-Filles commencent chaque fois par se demander comment elles vont, puis leurs réponses varient selon l'univers dans lequel elles évoluent :

Tableau 1

Les Jeunes-Filles naissent à mesure qu'elles vont super bien. / ÇA VA ? / SUPER BIEN. ET TOI ? / SUPER BIEN. À PART ÇA ? / ÇA VA. (Choinière, 2017, p. 18)

Tableau 2

*Les Jeunes-Filles naissent à mesure qu'elles vont super mal. / ÇA VA ? / SUPER MAL. ET TOI ? / SUPER MAL. À PART ÇA ? / ÇA VA PAS. (*Ibid*, p. 58)*

Tableau 3

*Les Jeunes-Filles naissent à mesure qu'elles prient. / ÇA VA ? / JE SUIS AU-DELÀ. ET TOI ? / MOI AUSSI, À PART ÇA ? / J'AI PLUS PEUR. (*Ibid*, p. 92)*

Tableau 4

Ça va ? / Moi, ça va très, très bien. Et toi ? / Ça pourrait aller mieux. À part ça ? / Depuis que j'ai ajusté ma dose, c'est A1. (*Ibid*, p. 101)

Tableau 5

« Ça va » apparaît à l'écran. / (*Hésitant, à Stéphane*) Ça va ? / « Super bien » apparaît à l'écran. / Super bien. Et toi ? / Super bien. À part ça ? / Ça va. (*Ibid*, p. 123)

Dans le premier tableau, les Jeunes-Filles se résument à l'archétype de la société de consommation : elles ont des échanges superficiels qui témoignent de leur absence de raisonnement, de leur désintérêt face à une quelconque remise en question. Le deuxième tableau annonce leur tentative de révolte mais appartient toujours au domaine de la superficialité : les Jeunes-Filles ne connaissent pas la nuance, elles vont « super mal » de la même façon qu'elles allaient « super bien » un peu plus tôt. La première scène du troisième tableau témoigne de la radicalisation de leur révolte : de citoyennes engagées, les Jeunes-Filles deviennent des extrémistes religieuses. Le champ lexical de leur discours se complexifie, elles ne répètent pas systématiquement les propos des autres. Malgré cela, nous considérons que cette scène appartient toujours au registre de la superficialité : les Jeunes-Filles — extrémisme religieux oblige — ne sont toujours pas capables de discours nuancés. Précisons que les scènes d'ouverture des trois premiers tableaux sont écrites en petites majuscules dans l'édition d'Atelier 10. Choinière explique que ce choix typographique indique les publicités : ces scènes obéissent donc aux codes publicitaires, elles sont concises et rythmées mais, surtout, elles ne sont pas faites pour témoigner d'une pensée sincère ou d'un sentiment désintéressé.

Les scènes d'ouverture des deux derniers tableaux se démarquent d'emblée par leur changement de ton : elles ne sont pas en petites majuscules, le discours qu'elles mettent en scène n'appartient plus au registre publicitaire. Nous avons dès lors affaire à une Jeune-Fille apparemment authentique qui se confie, admet son mal-être et s'émancipe du regard de l'Autre. Le quatrième tableau prépare le terrain pour le cinquième en montrant toute la fatigue — la désillusion, le fatalisme — des personnages. Dans le dernier comme dans le premier tableau, les Jeunes-Filles vont « super bien », mais la ressemblance s'arrête ici. Le cinquième tableau diffère du premier parce qu'il n'appartient pas au domaine de la publicité, de sorte que les Jeunes-Filles nous apparaissent dans toute leur lucidité : sereines et paisibles, elles semblent convaincues d'avoir trouvé le moyen d'échapper au système capitaliste.

La mécanique répétitive de la structure sert l'effet d'identification : en confrontant le spectateur à plusieurs versions d'un même discours, Choinière lui tend un miroir qui encourage la reconnaissance. La répétition réside aussi dans l'archétype de la Jeune-Fille, qui est la constante qui lie les différents tableaux entre eux. Les Jeunes-Filles sont en effet immuables au changement d'environnement : leur raisonnement ne se développe pas, leurs discours ne sont finalement pas plus sincères dans le quatrième que dans le premier tableau, ce qui suppose que tous ces univers n'obéissent qu'à l'ultime répétition, celle de la logique marchande. Cela s'applique même au théâtre, comme en témoigne ironiquement cet extrait du quatrième tableau qui récupère institutionnellement le lexique de l'émancipation :

CHAQUE SPECTACLE EXPLORE D'AUTRES POSSIBLES, DE NOUVELLES CONTRÉES OÙ LES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES ET MENTALES SONT ABOLIES. / CHAQUE PIÈCE NOUS INVITE À DÉCOUVRIR DIFFÉRENTES FACETTES DE L'ÂME HUMAINE. PAR LA FENÊTRE DU PASSÉ, ELLE NOUS FAIT ENTREVOIR NOTRE AVENIR, CAR C'EST DANS NOTRE REGARD QUE SE TROUVE LE PRÉSENT. LE THÉÂTRE ÉVOLUE AVEC SON TEMPS ET CEUX QUI LE FAÇONNENT, ET C'EST POURQUOI CETTE SAISON 2016-2017 EST ASSURÉMENT MODERNE. CETTE SAISON EST FULGURANTE DANS TOUTES LES DÉCLINAISONS DU MOT. CETTE SAISON, ELLE

EST POUR VOUS. / CAR, SI NOUS VOULONS QUE LE CITOYEN SOIT SOLIDAIRE DE LA CULTURE, IL FAUT BIEN QUE LA CULTURE SOIT SOLIDAIRE DU CITOYEN. EN CE DÉBUT D'ANNÉE MARQUÉE PAR L'EXTRÉMISME, LE CRIME ET LA CORRUPTION, AU NOM DE TOUTE L'ÉQUIPE, JE TIENS À VOUS REMERCIER POUR VOTRE ENGAGEMENT ENVERS LA LIBERTÉ ET LA PRISE DE RISQUE. / MERCI D'ÊTRE NOMBREUX À PRENDRE LE PARTI DE L'AUDACE AVEC MOI, AVEC NOUS. (*Ibid*, p. 105-106)

Ainsi, le spectateur est à même de réaliser que, malgré les différences qui émaillent les tableaux, ils sont en fait tous liés par la constante de la logique marchande. Seul le dernier tableau échappe à cette répétition. Bien que l'unique scène qui le compose reprenne la structure des tableaux qui le précèdent, sa fin permet de sortir de la mécanique répétitive du système capitaliste, puisque les Jeunes-Filles y trouvent leur échappatoire dans la réalité virtuelle.

Les répétitions de *Manifeste de la Jeune-Fille* rappellent également le principe de l'éternel retour nietzschéen. À chaque fois, les Jeunes-Filles cherchent « une issue, une porte de sortie » (*ibid*, p. 10) qui les éloigne du même coup du réel de leur espace présent :

Sans cesse, nous vivons dans la dimension du projet, assujettis à des finalités localisées dans un futur plus ou moins lointain et nous pensons, illusion suprême, que notre bonheur dépend de la réalisation enfin accomplie des objectifs, médiocres ou grandioses peu importe, que nous nous sommes à nous-mêmes assignés. [...] [C]haque fois nous cédon au mirage d'un bonheur ajourné, d'un paradis encore à construire, ici-bas ou dans l'au-delà, et nous en oublions qu'il n'est d'autre réalité que celle vécue ici et maintenant et que cette étrange fuite en avant nous fait sûrement manquer. (Ferry, 2002, p. 215-216)

La structure répétitive de la pièce enferme les Jeunes-Filles dans un monde qui n'offre « pas de transcendance, pas de fuite possible dans un au-delà » (*ibid*, p. 117). Selon cette perspective, si le dernier tableau marque leur libération du système capitaliste, il ne marque pas la fin de l'éternel retour : les Jeunes-Filles choisissent la réalité virtuelle, donc encore une fuite, cette fois dans un réel autre, alternatif.

Dans l'univers de la pièce, les Jeunes-Filles ne peuvent se projeter dans l'avenir pas plus qu'elles ne peuvent s'épanouir dans le présent. Ainsi, là où le présent de *Projet blanc* est traité de façon à encourager l'intériorité du spectateur, il est présenté de façon opposée dans *Manifeste de la Jeune-Fille* : les Jeunes-Filles sont toutes les mêmes, le présent participe de leur aliénation, il ne rend pas compte de leur individualité.

Toutefois, en ce qui concerne le spectateur, les possibilités émancipatrices de la réception dans *Manifeste de la Jeune-Fille* sont à envisager à travers les idées de Deleuze. Pour lui, en effet, « la différence est entre deux répétitions » (Deleuze, 2015, p. 104). Cela sous-entend que la répétition à laquelle l'observateur est soumis se présente d'abord comme assez banale (le spectateur voit le même tableau se répéter), mais que c'est le processus d'intériorisation qui complexifiera sa réception et qui l'amènera à distinguer les tableaux. Pour Deleuze, la contemplation de la répétition amène le questionnement puisque la lassitude engendre un désir de compréhension chez le spectateur. De même, dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, la structure répétitive est susceptible de lasser le spectateur, mais elle l'encourage aussi à s'intéresser aux différences qui naissent des répétitions et à les interpréter par lui-même. Les répétitions ayant aussi comme fonction de tendre un miroir au spectateur, leur contemplation l'incite à questionner le rapport qu'il entretient avec les discours des Jeunes-Filles, l'amenant à revoir ses propres discours. C'est donc en ce sens que la structure répétitive de *Manifeste de la Jeune-Fille* suggère une réception spectatrice émancipée : le spectateur est encouragé à remettre en question les discours des Jeunes-Filles en se plaçant à la fois comme l'observateur et le sujet de ceux-ci.

Par leurs formes, les pièces de notre corpus proposent différents traitements du signe. Ainsi, le déambulatoire convoqué par *Beauté intérieure* et *Projet blanc* encourage l'inattention sélective du spectateur en lui proposant des signes multiples et désorganisés. Cependant, au sein du TNM, la partie représentative de *Projet blanc* ne laisse que peu de liberté d'interprétation au spectateur, dont l'attention est dirigée vers des signes choisis pour lui par la narration. Dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, la représentation scénique propose des signes organisés mais qui, par leur multiplicité, leur non-hiérarchisation et leur répétition, encouragent ici encore l'inattention sélective du spectateur.

Ce que nous retenons toutefois est surtout le rapport qu'entretient le spectateur avec l'altérité et l'espace-temps dans les trois pièces de Choinière. *Beauté intérieure* suggère ainsi un rapport à l'Autre marqué par la méfiance alors que *Manifeste de la Jeune-Fille* suppose que l'altérité est impossible dans un univers où l'on considère l'Autre comme une marchandise. *Projet blanc*, quant à lui, propose deux visions de l'altérité selon le dispositif que l'on prend en compte : le déambulatoire amène le spectateur à considérer l'Autre comme son égal alors que la représentation suppose que le public de *L'École des femmes* est aliéné par la pièce du TNM. Ainsi, là où le déambulatoire suppose « l'égalité des intelligences » (Rancière, *op. cit.*, p. 23), la représentation rappelle la thèse de la société spectaculaire debordienne. Les deux déambulatoires de notre corpus invitent également le spectateur à envisager deux manières distinctes d'appréhender l'espace et le temps : *Beauté intérieure* met de l'avant une culture du passage marquée par l'indifférence alors que *Projet blanc* propose de s'ancrer dans le temps (le moment présent) et dans le territoire (la rue) pour mieux saisir le réel. Les deux représentations (*L'École des femmes* et *Manifeste de la Jeune-Fille*) supposent elles aussi deux façons distinctes d'envisager l'espace-temps. Le médium

représentatif de *Projet blanc* invite le spectateur à considérer le temps comme figé dans un espace (le TNM) qui ne tient pas compte du mouvement qui caractérise le « milieu » (Deleuze, 1979, p. 3) de la rue. *Manifeste de la Jeune-Fille* propose surtout un traitement du temps marqué par la répétition, répétition qui, mise en parallèle avec le concept d'éternel retour nietzschéen, permet de montrer que les Jeunes-Filles sont prisonnières de désirs qu'elles n'assouviront jamais. Rappelons aussi que le rapport à l'espace y est convoqué par le brouillage des frontières entre la scène et la salle, surtout à la fin de la pièce, lorsque les Jeunes-Filles prennent place parmi le public et l'incarnent.

Dans les trois pièces, l'expérimentation avec la forme permet ainsi un traitement singulier de l'altérité, de l'espace et du temps. Encourage-t-elle toutefois une véritable réception émancipée, ou sert-elle plutôt une logique et une visée politiques ?

CHAPITRE 3

Le politique chez Choinière : entre Debord et Rancière

L'œuvre de Choinière est marquée par une dimension politique indéniable qui se manifeste de façon plurielle. Le politique renvoie aux rapports de pouvoir : il est surtout observable, dans nos sociétés, sur les plans de la gouvernance, des institutions, de l'économie, des valeurs sociales et de la culture. Sont bien sûr inhérents au politique les mouvements (citoyens, artistiques, etc.) qui s'opposent aux figures de pouvoir ou à des structures contingentes en les remettant en question, en les contestant ou en les transgressant.

Au théâtre, le choix notamment de la forme détermine aujourd'hui — et le plus souvent à tort — l'impact (ou le degré) politique d'une proposition théâtrale :

[L]a question n'est pas tant celle de ce qui est produit, en grande partie insaisissable, que l'importance d'une inquiétude portée sur les formes, les dispositifs et les affects sollicités ou, plus exactement, sur leurs propriétés transgressives et critiques. Le théâtre documentaire ou épique, la performance participative se voient, par exemple, fréquemment crédités d'une puissance politique intrinsèque. Il en va de même des espaces : on défend la prééminence du bi-frontal, du circulaire comme nécessairement plus « émancipateur », « démocratique », « égalitaire » que le « classique » frontal. Le théâtre à l'italienne devient presque un adversaire ontologique — il ne saurait rien s'y passer — et le théâtre de rue la manifestation advenue du théâtre populaire. L'émancipation apparaît, en ce cas, mécanique — tout autant que les aliénations dont il faut se prévenir. (Neveux, 2019, p. 193-194)

L'idée selon laquelle certaines formes artistiques représentent l'unique espace restant pour exprimer — mais aussi faire valoir, déconstruire, présenter, etc.— une idée, une pensée ou une vision découle du politique en ce sens qu'elle confère à l'art un pouvoir éducatif

contestataire ou transgressif. Dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, Choinière reprend certains commentaires de professionnels du milieu théâtral qui exemplifient le discours politique aujourd'hui inhérent au théâtre :

LE THÉÂTRE EST UN DES DERNIERS ENDROITS SUR LA TERRE OÙ LES GENS SONT ENCORE LIBRES DE DIRE CE QU'ILS PENSENT. / LE THÉÂTRE GROUILLE D'ARTISTES EN LIBERTÉ. / LE THÉÂTRE EST LE DERNIER ENDROIT SUR LA TERRE OÙ L'ARTISTE RÉFLÉCHIT ENCORE À SA RÉALITÉ, PUIS LA MAGNIFIE JUSQU'À EN FAIRE UNE ŒUVRE CHATOYANTE QU'IL PARTAGE AVEC NOUS, MEUTE D'INCONNUS AUX MILLE RÉALITÉS CONTRADICTOIRES, POUR RECONSIDÉRER LE MONDE AFIN DE, OUI, LE CHANGER. (Choinière, 2017, p. 10)

Olivier Neveux reprend lui aussi cette idée pour en montrer les failles :

[J]e ne pense pas que l'art soit le dernier espace de quoi-que-ce-soit. Il est comme le reste, soumis aux mêmes processus, aux mêmes destructions. Il n'est pas épargné. Il y règne la même violence — avec des formes et des effets qui lui sont spécifiques. Il n'a pas à être re-fétichisé. (Neveux, *op. cit.*, p. 15)

Dans l'œuvre de Choinière plus spécifiquement, nous regroupons sous l'appellation « politique » ce qui a trait à ses influences debordiennes ainsi qu'à sa critique de l'institution théâtrale et du statut du spectateur. L'influence de Debord sur l'œuvre de Choinière est parfois explicite, notamment lorsqu'il cite cet extrait de *La société du spectacle* dans l'introduction de *Jean dit* : « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux. » (Choinière, 2018a, p. 19) Les idées de Debord parcourent également *Manifeste de la Jeune-Fille*, ne serait-ce que par sa critique assumée du capitalisme dont la préface de Choinière témoigne : « Les solutions de rechange au capitalisme — comme les mouvements citoyens qui ont vu le jour ces derniers temps — semblent avoir paradoxalement fortifié ses assises. » (Choinière, 2017, p. 10)

La thèse de la société spectaculaire de Debord s'articule autour d'une critique du système socio-économique capitaliste : « Le monde à la fois présent et absent que le spectacle

fait voir est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu. » (Debord, 1996, p. 36)

La façon dont Choinière aborde notamment la promotion publicitaire du théâtre dans *Manifeste de la Jeune-Fille* s'ancre dans le concept de marchandise debordien : « Quand je vois une affiche d'un *show* d'ESPACE GO sur un mur de la ville, je suis pas gêné de dire à mes collègues de travail que ce soir, je vais voir ce *show*-là, parce que l'affiche est pas *cheap*. / C'est du beau papier, les couleurs sortent bien, le graphisme est actuel. » (Choinière, 2017, p. 114)

La marchandisation de l'art est un thème récurrent dans le discours de Choinière. Dans « Combien de patates ça vaut ? », il revient sur l'expérience de *Beauté intérieure* en citant la réaction de Katy, qui lui reproche le coût du déambulatoire audio (quinze dollars) en justifiant que c'est trop cher payé pour une « pièce » qui n'en est pas vraiment une (il n'y a pas de scène, d'acteurs, de décors, etc.). Choinière questionne dès lors la valeur économique de l'art :

J'avais rendu le théâtre invisible, mais, pour Katy, j'en avais fait disparaître la valeur, c'est-à-dire la preuve tangible et matérialisée du travail de l'artiste. Au fond, j'exploitais le réel à peu de frais, ce qui ne pouvait que décevoir, si l'art, ici, ce n'est pas changer la valeur, mais plutôt faire la démonstration qu'il en a une. (Choinière, 2007b, p. 54- 55)

Il questionne de la même manière l'administration des budgets dans le milieu théâtral :

Je me souviendrai toujours de cette phrase de René Richard Cyr, jadis directeur artistique d'un Théâtre d'Aujourd'hui : Nous n'avons pas les budgets à la hauteur de nos rêves. Ben quoi, câlisse ? Est-ce qu'on doit avoir maintenant des rêves à la hauteur de nos budgets ? Je ne peux pas rêver à une pièce si je me dis en même temps que ça va coûter trop cher. [...] J'ai tellement bien intégré l'évidence que ça va coûter trop cher que le rêve d'une pièce qui pourrait coûter trop cher ne verra jamais le jour. Je ne veux pas dire qu'une pièce de rêve serait une pièce coûteuse. L'argent n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de l'administration. Je dis que nous rêvons à ce qui est réel, nous rêvons à ce qui est possible, ce qui est absolument effrayant. (Choinière, 2012b, p. 65)

La critique de l'institution théâtrale est également centrale dans le discours de Choinière. Nous le voyons dans cet extrait de « Forme ou fantaisie », dans lequel il réproouve le passésisme de certaines institutions :

Le théâtre est nostalgique des grandes tragédies, inconsolable des grands rassemblements qu'il ne réussit plus à créer. Les places publiques sont vides et silencieuses, plus personne ne s'y exprime. Si le théâtre m'apparaît faux, voire mensonger, c'est qu'il continue de se prétendre comme le miroir d'une agora qui n'existe plus. (Choinière, 2006c, p. 122)

Francis Ducharme souligne que le théâtre de rue — dans lequel s'inscrit la forme déambulatoire pratiquée par Choinière — s'affiche comme une réponse politique au modèle institutionnel :

[L]e choix du théâtre de rue par les praticiens est souvent d'ordre politique, même si leur intention première de produire du théâtre ne l'est pas. Il s'agit d'un choix politique parce qu'il concerne le statut et les conditions de travail du praticien, l'institution théâtrale, les bailleurs de fonds, ou encore le public ciblé. (Ducharme, *op. cit.*, 2009, p. 20)

La provocation est un autre moyen qu'a trouvé Choinière pour questionner le rôle du spectateur dans le théâtre institutionnel. Suite à une journée de discussion autour du thème de la motivation des artistes de théâtre organisée par le Festival de Théâtre des Amériques, il partage le malaise que son intervention a suscité :

Toute la journée, drapés dans une sorte de pureté proprement théâtrale, on s'était entendus pour dire que « ça allait mal », mais que le théâtre était le « dernier lieu où on pouvait encore parler d'art ». [...] C'est à la suite de tels propos que je suis intervenu, en faisant jouer une bande sonore d'une durée de trois minutes, que je présentai comme ma « tentative de répondre le plus honnêtement possible à la question posée ». [...] Durant trois minutes, on put entendre un homme et une femme en pleins ébats sexuels [...]. Tout le temps que dura la bande, je m'efforçai de regarder mon public dans les yeux. Jamais je ne vis à la fois autant de gens fixer le plancher. Une fois l'intervention terminée, on me demanda si j'avais « fini »... et si j'avais procédé à l'enregistrement à l'insu de ma partenaire ! À part

un jeune acteur dans la salle qui me demanda si j'avais ajouté des beats, personne n'émit le moindre commentaire. (Choinière, 2007b, p. 59)

En créant des situations susceptibles de rendre ses spectateurs mal à l'aise, Choinière s'éloigne des émotions cathartiques habituellement associées au théâtre¹⁴. On retrouve par exemple cette volonté de déstabiliser le spectateur dans *Nom de domaine*, pièce dans laquelle les personnages tiennent des propos particulièrement dérangeants : « Tu peux voir la chair de poule courir sur sa peau. Tu la prends par les cheveux. Elle se met à genoux, ouvre ta braguette et prend ta queue dans sa bouche. » (Choinière, 2012c, p. 11). Choinière explique :

L'essentiel est que le public qui assistera à la représentation s'imagine être devant quelque chose de risqué, qu'il prenne lui-même un risque en y assistant, bien qu'il ne coure aucun danger. Car comment pourrait-il prendre un risque s'il s'y attend, si le danger est prévu et même souhaité ? (Choinière, 2002, p. 93-94)

Au-delà de la dénonciation et de la provocation, on peut dès lors se demander si et comment la dimension politique du théâtre de Choinière encourage une réception spectatrice émancipée.

Nous tenterons de répondre à cette question principalement à travers les idées de Rancière, pour qui le politique au théâtre est étroitement lié à la croyance selon laquelle cet art détient intrinsèquement une fonction communautaire. La persistance de cette croyance serait l'héritage des théories marxistes et, plus spécifiquement, de *La société du spectacle* de Guy Debord. La thèse debordienne suggère que le spectacle est un instrument d'unification de la société en ce sens qu'il regroupe une masse d'individus qui assiste passivement à une

¹⁴ La frayeur et la pitié sont les réactions traditionnellement associées à l'effet cathartique. Dans ce qu'elle appelle les résurgences de la catharsis, Catherine Naugrette soulève que les dramaturges contemporains utilisent le matériau cathartique pour donner au théâtre le pouvoir « d'appréhender et de retrouver le sens de l'humain » (Naugrette, 2008, p. 88-89).

représentation spectaculaire. Le spectacle fait dès lors converger vers lui tous les regards, mais l'unification qui en résulte renforce paradoxalement leur isolement : « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. » (Debord, *op. cit.*, p. 30) Le caractère communautaire du spectacle est manifeste ici, mais ses effets sont passifs et aliénants. L'inertie inhérente à la contemplation spectaculaire a ainsi poussé les arts de la scène à développer une foule de techniques pour la contrer :

Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expié ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance théâtrales deviennent ainsi une médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre. Elles se proposent d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être des spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. (Rancière, *op. cit.*, p. 13-14)

Rancière souligne aussi la résurgence de l'idée que l'art peut offrir une réponse aux maux de notre époque : « Après le temps de la dénonciation du paradigme moderniste et du scepticisme dominant quant aux pouvoirs subversifs de l'art, on voit de nouveau affirmée un peu partout sa vocation à répondre aux formes de la domination économique, étatique et idéologique. » (*Ibid.*, p. 56) Les diverses pratiques artistiques qui traitent du politique partent toujours de la prémisse selon laquelle elles sont politiques parce qu'elles dénoncent la domination — en ridiculisant les figures qui incarnent le pouvoir, en sortant des institutions artistiques, préférant des lieux non-conventionnels, etc. —, donc en misant sur leur caractère subversif. Rancière questionne toutefois cette supposée subversion en avançant que ces œuvres ne font que s'inscrire dans une tradition mimétique bien ancrée déjà : l'art nous choque en nous montrant des choses choquantes, nous pousse à agir parce que nous sommes en colère

et nous fait finalement oublier notre participation — involontaire parce qu'inconsciente — au système qui a déclenché cette colère. Malgré le fait que nous ne soyons plus dans une logique de représentation moraliste, le caractère idéologique de l'art persiste : « nous aimons encore à croire que la représentation en résine de telle ou telle idole publicitaire nous dressera contre l'empire médiatique du spectacle » (*ibid.*, p. 59).

Rancière questionne ainsi la démarche des artistes qui, en créant des images choquantes pour dénoncer le réel intolérable, s'attendent à ce que leurs spectateurs ressentent des émotions telles la honte, la culpabilité, la colère ou la tristesse qui les pousseraient à agir pour changer la réalité représentée par l'image. Nous sommes donc toujours pris dans le même paradigme qui suppose la cause et l'effet : le caractère intolérable de l'image devrait produire un sentiment de révolte chez celui qui la regarde. Encore aujourd'hui, « [l]e problème [des intentions de l'artiste quant au caractère révolutionnaire de ses œuvres] tient à la formule elle-même, à la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs » (*ibid.*, p. 60). Le problème réside ainsi à la base dans la position de l'artiste, qui imagine qu'il créera la cause — l'œuvre — qui entraînera des effets — la prise de conscience, les émotions fortes — sur le spectateur.

L'héritage debordien stipulant le caractère collectif de l'art nous a laissés avec la supposition de la cause et de l'effet ; il a entraîné une déception devant l'absence de mobilité des récepteurs d'une œuvre politique et a donné lieu aux critiques de la société spectaculaire et aux débats entourant l'éthique des images intolérables qu'on a alors qualifiées d'irreprésentables. Rancière défait cette corrélation entre représentation, savoir et action en

affirmant encore une fois qu'elle n'est qu'une présupposition. La déception devant les possibilités réelles de l'art montre bien le caractère exagérément sacré qu'on lui a conféré : « Le scepticisme présent [...] est né de la croyance déçue en une ligne droite entre perception, affection, compréhension et action. » (*Ibid.*, p. 113) C'est justement ici que se situe le problème : nous avons choisi collectivement que l'art devrait changer le monde. Considérer sous un nouveau jour les capacités politiques de l'art implique donc de revoir le schéma qui mène systématiquement à la déception. Une façon de le faire serait probablement de le désacraliser en l'envisageant pour ce qu'il est :

Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet. (*Ibid.*, p. 113)

3.1 L'image intolérable dans *Beauté intérieure*

Dans *Beauté intérieure*, le politique est à envisager surtout au niveau éthique, à travers le traitement de l'image intolérable. Nous considérons que les passages relevant de l'intolérable — qui sont les plus susceptibles de provoquer le spectateur — concernent principalement la violence faite aux femmes. D'un point de vue politique, cela inscrit *Beauté intérieure* dans l'axe du féminisme.

La violence envers les femmes est systématiquement portée par le personnage de Crapaud. Elle se manifeste dans un premier temps par ses commentaires misogynes : « C'est fascinant de voir / À quel point les femmes fortes / Souvent des femmes de carrière / Adorent se faire attacher / Se faire humilier / Se faire pisser au visage » (Choinière, 2003, p. 69). Elle

est également explicite lorsque le narrateur fantasme sur des relations sexuelles dans lesquelles il s'immiscerait :

Assis au bout du lit / Bercé par le mouvement des corps / La tête pleine de cris /
J'aurais la preuve / Je pourrais même / Glisser ma main sous les draps / Toucher
un dos / Une cuisse / Peut-être même / Me joindre à eux / Ce qui serait dangereux
/ Imaginez l'épouvante / Je serais obligé de les tuer (*Ibid.*, p. 50-51)

La plupart du temps, la violence faite aux femmes est dirigée vers la voisine de Crapaud, et d'abord lorsqu'il fantasme sur celle-ci : « J'aurais pu / La frapper / L'étrangler / Voir ses yeux / S'embuer de panique » (*ibid.*, p. 37) ; « *Je me suis imaginé / Son cerveau répandu sur le plancher¹⁵* » (*ibid.*, p. 39). À partir du moment où le protagoniste s'imagine que le fantasme de sa voisine se réalise, il décrit leurs rapports avec une violence explicite :

Mais les scénarios se complexifient / S'intensifient / Notre préféré / Je suis un
clochard qui quête / Elle une femme d'affaires / Je lui demande de l'argent / Elle
me méprise / Me marche sur les mains / Là je l'insulte / La traite de salope / Je la
suis jusque dans une ruelle / Où je l'agresse / La caresse / Mais elle prend le dessus
/ M'arrache les vêtements / Pour découvrir le vide / Elle prend peur / Se sauve /
Et quand plus tard / Elle s'assoit pour reprendre son souffle / Je la prends par la
gorge / L'étrangle / L'oblige à remonter sa jupe / À déboutonner sa chemise / À
ouvrir la bouche (*Ibid.*, p. 67-68)

La violence envers les femmes atteint son apogée à la fin de la pièce, lorsque Crapaud commente le meurtre de sa voisine :

Bientôt / La bouche s'ouvre / Sur la beauté de la langue / Sa complexité
extraordinaire / La beauté de ses mouvements continus / La luette / Comme une
goutte vivante / Qui tremble / Dans un cri / Les yeux s'entrouvrent / Révèlent /
Toutes les beautés intérieures / Qui se contractent / Luttent / Se relâchent / Pour
aller flotter / À la surface de l'eau / Les cheveux / De l'encre qui se répand / Le
sang / Des nuages rouges qui se forment / Avalés / Par le trou du bain / La beauté
de la chair / L'envers de la peau / Qui cache les muscles / Les nerfs / La finesse

¹⁵ En italiques dans le texte.

des nerfs / La beauté de l'éclair / Répandu dans le corps / Où se terrent les organes / Encore chauds / Les intestins se dépliant / Des guirlandes interminables / Qui révèlent les os / La beauté des os / C'est leur porosité / C'est leur trou / C'est leur blancheur / Une fois séchés / C'est leur bruit sec / Et la beauté / C'est que toutes ces beautés / Étaient contenus dans un corps / Vous pouvez maintenant les voir / Les détacher / Les répandre / Les étaler sur le plancher / Même brûlée / Même réduite en cendre / On peut encore voir / La beauté (*Ibid.*, p. 72- 74)

Le champ lexical de l'extrait est surtout composé de mots reliés à l'anatomie : « bouche », « langue », « lnette », « yeux », « cheveux », « sang », « chair », « peau », « muscle », « nerfs », « organes », « intestins », « os ». Nous retrouvons également plusieurs occurrences de termes reliés à la souffrance ou à la mort : « tremble », « cri », « luttent », « brûlée », « cendre ». La cooccurrence du vocabulaire lié au corps et à la souffrance, considéré de pair avec le terme « beauté » (qui revient à neuf reprises), nourrit une image (intolérable) antithétique : on lie la violence et la beauté. Nous retrouvons également plusieurs figures de style : une hyperbole (la « complexité extraordinaire » de la langue) ; une comparaison (« la lnette comme une goutte vivante ») ; trois métaphores (« les cheveux, de l'encre qui se répand », « le sang, des nuages rouges qui se forment », « les intestins se dépliant, des guirlandes interminables ») ; deux accumulations (« la beauté des os, c'est leur porosité, c'est leur trou, c'est leur blancheur, une fois séchés, c'est leur bruit sec », « vous pouvez maintenant les voir, les détacher, les répandre, les étaler sur le plancher »). Ces figures de style nourrissent elles aussi l'aspect antithétique de l'extrait : les images poétiques qu'elles soulèvent s'opposent à la violence qu'elles véhiculent. La fin de l'extrait convoque directement le spectateur par l'emploi du pronom « vous ». Ce dernier est alors non seulement inclus dans la narration, mais il est également invité à « voir », « détacher », « répandre » et « étaler » les organes du corps meurtri de la voisine de Crapaud. L'effet de l'image intolérable est alors accentué puisque le passage suggère la participation du spectateur, faisant de lui non plus seulement un témoin mais bien un

complice de la violence perpétrée sur le personnage. Quant à l'emploi du pronom « on », son sens change selon qu'on le considère comme personnel ou indéfini. Employé comme pronom personnel, il implique ici encore la complicité du spectateur, alors qu'utilisé comme pronom indéfini, il pose une distance esthétique qui suppose l'indifférenciation. Dès lors, l'image intolérable du corps est banalisée, littéralement objectivée, au sens où l'on inviterait de la même façon la contemplation d'un objet dans un musée, par exemple.

Les possibilités émancipatrices du traitement du politique de *Beauté intérieure* passeraient ainsi par sa façon de traiter l'image intolérable. La thèse héritée de Debord selon laquelle l'art politique qui dénonce une réalité intolérable — la violence, dans le cas de *Beauté intérieure* — devrait provoquer l'engagement du spectateur suppose la cause et l'effet et n'offre que peu de possibilités d'émancipation spectatrice. En misant sur la forme déambulatoire, Choinière traite l'image intolérable de façon à favoriser l'émancipation spectatrice puisqu'il s'éloigne de la prémisse selon laquelle il (l'artiste) est l'unique créateur de la cause (le dispositif) qui crée l'effet (les émotions ressenties par le spectateur). Dans *Beauté intérieure*, Choinière traite le politique non pas en anticipant la mobilisation du spectateur, mais en fonction des rencontres que fera le déambulateur pendant son trajet, de sorte que la cause des émotions vécues par le spectateur est multiple et dépend des hasards et des choix de son expérience individuelle. Dès lors, le spectateur entend l'intolérable conté par Crapaud, mais sa façon de le voir et de l'ancrer dans le réel dépend des rencontres hasardeuses qu'il fera lors de son parcours. Le mode de réception des images intolérables de *Beauté intérieure* propose donc bel et bien « un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit » (Rancière, *op. cit.*, p. 103). En défaisant ainsi « la ligne droite entre perception, affection, compréhension et action » (*ibid.*, p. 113), le

dispositif déambulatoire de *Beauté intérieure* réussit à « établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant » (*ibid.*, p. 112), dessinant ainsi « des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible » (*ibid.*, p. 113).

3.2 *Projet blanc* et la critique de l'institution théâtrale

Dans *Projet blanc*, le politique est lié à la critique de l'institution théâtrale et à la place qu'un lieu comme le Théâtre du Nouveau Monde accorde à ses spectateurs.

Projet blanc critique l'institution théâtrale en l'exemplifiant avec le TNM. Choinière blâme d'abord le théâtre d'utiliser des codes opaques qui n'appartiennent qu'à lui alors que sa mission devrait être au contraire de s'ouvrir au monde extérieur :

Une institution doit être ouverte sur le présent et non refermée sur elle-même, /
comme un univers parallèle avec ses propres codes, / sans rapport avec le monde
extérieur. / Une institution publique doit même être plus ouverte sur le présent /
que n'importe quel autre lieu. / Une institution est pour moi synonyme de modèle
à suivre / et non de corps mort à traîner. (Choinière, 2011, p. 19)

Selon la logique de la pièce, l'humour convenu de *L'École des femmes* appartient à la tradition théâtrale et montre l'incapacité du TNM à s'adapter au présent. Il témoignerait même de la mort du lieu :

Car l'humour de cette grande comédie / ou plutôt de cette veillée funèbre / aura
été de faire des rimes, des blagues convenues et des pirouettes de cirque / afin de
nous divertir du vrai sujet de la pièce, / c'est-à-dire le corps qui est là / couché
devant toi. / Ne sens-tu pas l'odeur ? / Ne vois-tu pas le sourire cousu, / la peau
cireuse / et l'insupportable rigidité cadavérique du théâtre mort ? (*Ibid.*, p. 18)

Projet blanc lie aussi l'humour de *L'École des femmes* à la recherche de l'effet cathartique, un autre recours à la tradition qui empêche le théâtre de se réinventer et de se libérer des contraintes qui le sclérosent :

L'humour consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants. / Par exemple, un personnage monstrueux sera tout au plus un clown pathétique, / avec lequel on devra d'abord s'identifier / et pour qui il [sic] devra éprouver de la compassion. (*Ibid.*, p. 14)

L'humour est également un procédé qui ne convoque pas le spectateur personnellement : « Le rire sert à diluer tout sujet dangereux, toute réflexion réelle, / l'idée étant que le rire ne s'adresse à personne, / et reste sans conséquences. » (*Ibid.*, p. 14)

Outre la critique de l'humour, le discours sur le rôle du spectateur que propose *Projet blanc* est surtout à analyser à travers son exégèse de la mise en scène de *L'École des femmes* :

Dans cette interprétation [au TNM], *l'École des femmes* nous raconte [...] l'histoire d'un théâtre obsédé par son public. [...] Pour que le public ne prenne pas conscience qu'il s'ennuie, il doit constamment être diverti. Chaque scène était l'occasion d'explorer de quelle manière cette diversion a lieu : par l'humour et la performance de l'acteur ; par les clins d'œil de la mise en scène qui le détournent des vrais enjeux de la pièce ; par l'esthétisme faussement classique, qui lui donne l'illusion d'être en dialogue avec la tradition ; enfin par une série de positionnements et de choix esthétiques qui empêchent précisément le public de faire des liens entre passé et présent, « l'enfermant non pas dans la tradition », mais « dans un lieu hors du temps, précisément sur cette scène de théâtre dans le théâtre où il ne se passera doublement rien¹⁶ ». (Choinière et Forget, 2012a, p. 32-34)

Le personnage d'Arnolphe s'avère alors une métaphore de l'institution théâtrale qui craint une réaction du public qu'elle n'aurait pas anticipée :

De quoi Arnolphe a-t-il si peur ? / Arnolphe aurait-t-il peur que le public-Agnès ne découvre la pauvreté de ses artifices et quitte la salle ? / Pourquoi Arnolphe

¹⁶ Les citations entre guillemets proviennent du texte de *Projet blanc*.

n'offre-t-il pas au public des œuvres sans artifices [...] / Arnolphe craint que son public se libère de l'illusion et de l'identification. / Arnolphe veut un public qui croit et qui se projette, / et non un public qui se questionne et réfléchit. / Ce dont Arnolphe a si peur, c'est d'un public plus intelligent que lui. (Choinière, 2011, p. 12)

Bien que le spectateur soit « la justification de toute l'entreprise d'Arnolphe » (*ibid.*, p. 12), il ne le convoque pas de peur qu'il ne déstabilise son fragile équilibre : « C'est dans le regard du public que tout se joue. / Ce n'est pas un regard passif, / mais un regard qui blesse, [...] / Ce qu'Arnolphe craint le plus au monde, c'est ce regard-là. » (*ibid.*, p. 13).

Les possibilités émancipatrices du traitement du politique dans *Projet blanc* ne peuvent se comprendre qu'à travers l'interaction de ce discours sur l'institution théâtrale avec le rôle du spectateur dans la forme déambulatoire. Le déambulatoire de *Projet blanc* apparaît en effet comme une réponse à l'incapacité de la forme représentative préconisée par le TNM de témoigner du présent et de mobiliser le spectateur. En choisissant une forme alternative qui déplace d'abord l'expérience théâtrale à l'extérieur de l'institution, *Projet blanc* s'ancre dans l'héritage debordien :

L'industrie du spectacle a envahi le théâtre et nous sort de notre présent. Où sommes-nous durant ce temps ? Dans le non-lieu du spectacle, c'est-à-dire dans ce sentiment du spectaculaire, dans la satisfaction d'être diverté, qui sont autant de facettes de l'ennui. Or, cet ennui est suscité justement par le décalage entre le discours entourant une œuvre et sa réalisation, qui est à la mesure de l'envahissement de l'industrie du divertissement sur nos scènes. (Choinière et Forget, 2012a, p. 34)

L'influence de Debord sur *Projet blanc* est manifeste ici, ne serait-ce que par l'occurrence des termes reliés au spectacle, qui désigne à la fois une « industrie », un « non-lieu » et un « sentiment ». Ainsi, le choix du déambulatoire, ancré dans un temps et un lieu présents,

s'affiche comme une réponse à l'aliénation spectaculaire. *Projet blanc* reproche aussi au TNM de ne considérer son public que comme une valeur marchande :

Le public n'existe que sous forme de chiffres, de billets vendus, / de nombre de sièges, / de données comptables. / Dans le théâtre d'Arnolphe, / on parle du grand public comme si ce n'était qu'une seule personne. / On parle du public-cible et c'est pour ne désigner personne en particulier. / Autant d'étiquettes qui ne s'adressent pas au vivant. / On parle du public comme d'une chose et ce, en sa présence. / Dans le théâtre d'Arnolphe, le public n'a pas d'existence propre. / Une fois que le public est assis dans le noir, il disparaît. (Choinière, 2011, p. 16)

Grâce au déambulatoire, Choinière forcerait donc l'activité spectatrice pour s'opposer aux vertus passives du spectacle. En accusant l'institution théâtrale de ne pas considérer le spectateur, Choinière s'inscrit dans l'héritage de Debord, pour qui « plus [le spectateur] contemple, moins il vit » (Debord, *op. cit.*, p. 31).

Rancière explique ainsi le caractère aliénant de la contemplation spectaculaire selon Debord :

La « contemplation » que Debord dénonce, c'est la contemplation de l'apparence séparée de sa vérité, c'est le spectacle de souffrance produit par cette séparation. [...] Ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession. (Rancière, *op. cit.*, p. 13)

Or, pour Rancière, cette dichotomie entre actif et passif est à revoir :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action? (*Ibid.*, p. 18)

En réponse à cette supposée fonction aliénante du spectacle, Rancière défend l'intelligence sous-estimée du spectateur : « Les spectateurs voient, ressentent et comprennent

quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème. » (*Ibid.*, p. 19) En effet, même si le public « disparaît » une fois que le noir se fait dans la salle, pourquoi arrêterait-il de réfléchir pour autant ? Si, comme le dit Choinière lui-même, « [c]'est dans le regard du public que tout se joue » (Choinière, 2011, p. 13), pourquoi le noir de la salle nuirait-il à son regard et empêcherait son activité ? Au sens de Rancière, on ne devrait pas avoir à diriger le regard du spectateur pour favoriser son émancipation, bien au contraire : « Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. » (Rancière, *op. cit.*, p. 24) La position directive adoptée par Choinière dans *Projet blanc* nous amène donc à poser le constat suivant : si la forme choisie (le déambulatoire) encourage l'émancipation spectatrice, le discours politique qui la sous-tend provoque l'effet contraire. Au lieu de les défaire ou de les dépasser, Choinière semble donc reconduire ici les présupposés pédagogiques dénoncés par Rancière.

3.3 *Manifeste de la Jeune-Fille* et la critique du capitalisme

La visée politique de *Manifeste de la Jeune-Fille* est davantage explicite que dans les deux autres pièces de notre corpus puisqu'on y critique de manière frontale le capitalisme. Après avoir analysé les moyens de résistance des Jeunes-Filles au système capitaliste, nous évaluerons les possibilités émancipatrices de la pièce en faisant dialoguer son appartenance au courant debordien avec les idées de Rancière.

La Jeune-Fille de Choinière est prisonnière du système capitaliste et cherche différents moyens pour s'en libérer. Or, ces moyens s'inscrivent dans des tendances sociales tout aussi systémiques. La spiritualité représente l'un de ces moyens. Elle se manifeste d'abord par l'acceptation de soi : « Pour moi, le plus dur, ç'a été d'accepter d'être qui je suis. Ça m'a pris du temps, mais je réalise aujourd'hui que c'est le plus beau cadeau que je me sois fait. [...] C'est pas l'argent, l'important. [...] C'est d'être moi. Parce qu'y a juste moi qui peux être moi. » (Choinière, 2017, p. 33). La spiritualité passe aussi par la pratique de la méditation : « Avant j'étais quelqu'un de pressé, de stressé et de stressant. Grâce à la méditation, j'ai pu réconcilier toutes les dimensions de mon être comme on recolle les morceaux d'un miroir brisé. » (*Ibid.*, p. 40) Elle inclut enfin, bien sûr, le discours religieux, et ce jusqu'à l'extrémisme :

QUAND JE PENSE À MOI, C'EST COMME SI J'ÉTAIS PLUS LÀ. JE PRENDS L'AUTOBUS, J'ENTRE DANS LE SUPERMARCHÉ, JE ME FAIS EXPLOSER, À L'INFINI, POUR OUBLIER QU'AVANT D'ÊTRE KAMIKAZE, JE JOUAI AUX JEUX VIDÉOS DANS UN SOUS-SOL DE BANLIEUE, ET LÀ, JE ME SENS PURIFIÉ, JE ME SENS BÉNI, JE ME SENS LIBÉRÉ. / ÇA, C'EST MOURIR EN MARTYR. / ÊTRE UN MARTYR, C'EST PENSER À RIEN D'AUTRE. (*Ibid.*, p. 95-96)

Une autre tentative de se libérer du système capitaliste passe par la vie affective, et d'abord par la famille : « les jumeaux me donnent tellement de force, de courage et d'amour. J'ai moins besoin d'aller chercher le bonheur dans la quête de performance, et ça, ça fait du bien. » (*Ibid.*, p. 31-32) Le couple représente aussi un moyen affectif d'émancipation des Jeunes-Filles :

QUAND JE PENSE À LUI, C'EST COMME S'IL ÉTAIT PLUS LÀ. JE PLONGE EN MOI, TRÈS PROFOND EN MOI, JE TOMBE SANS TOUCHER LE FOND, À L'INFINI, JUSQU'À OUBLIER POURQUOI J'AI LES CHEVEUX AU VENT, ET LÀ JE ME SENS BIEN, JE ME SENS PLEINE,

JE ME SENS BELLE. / ÇA, C'EST ÊTRE EN AMOUR. / L'AMOUR, C'EST PENSER À RIEN
D'AUTRE. (*Ibid.*, p. 22-23)

Les Jeunes-Filles essaient également de s'extraire du système par leur implication citoyenne : « Je me suis dit " Si je peux pas changer la face du monde, je peux au moins changer la face de mon quartier. " [...]. Aujourd'hui, nos jardins donnent du travail à d'anciens itinérants en plus de nourrir le quartier. » (*Ibid.*, p. 71-72) Elles trouvent aussi des façons alternatives d'envisager la vie professionnelle : « Je peux travailler où je veux, quand je veux. [...] Je suis pas enchaînée de neuf à cinq à un cubicule. Je suis libre de disposer de mon temps comme je l'entends. » (*Ibid.*, p. 68-69) L'une des dernières tentatives de libération des Jeunes-Filles passe, ironiquement, par leur célébration de la société du spectacle : « Une chance qu'on a des artistes, des chanteurs et des acteurs à la pelletée ! [...] / Même quand c'est un bide monumental, y a du monde dans la salle. Ça dit à quel point les gens ont besoin de théâtre, de chansons et d'humour. » (*Ibid.*, p. 104)

Dans la préface de sa pièce, Choinière précise que celle-ci « n'est pas une adaptation théâtrale de *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* de Tiqqun¹⁷ » (*ibid.*, p. 10), mais que l'archétype que le collectif dépeint « n'a cessé de [le] hanter » (*ibid.*, p. 10). Il nous paraît donc essentiel de considérer l'influence qu'a pu avoir l'ouvrage de Tiqqun sur

¹⁷ *Tiqqun* est, à la base, une revue française d'inspiration situationniste qui voit le jour en 1999. Depuis, Tiqqun est surtout reconnu comme un collectif anonyme auteur de plusieurs textes publiés surtout chez La Fabrique : *Théorie du Bloom* (2014), *Contributions à la guerre en cours* (2009), *Tout a failli, vive le communisme !* (2009). Ses publications — et particulièrement *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* (2001) — témoignent d'une influence marquée de *La société du spectacle* de Guy Debord.

Manifeste de la Jeune-Fille puisqu'elle renforce l'appartenance de la pièce de Choinière au courant debordien.

La Jeune-Fille de Choinière s'apparente à celle de Tiqqun d'abord parce qu'elles se « décomposent » toutes les deux. Chez Choinière, la Jeune-Fille se décompose lorsque ses propos divergent de ceux du groupe alors que, dans le collectif de Tiqqun, c'est pour éviter la vieillesse : « La Jeune-Fille ne vieillit pas, elle se décompose. » (Tiqqun, 2001, p. 40) Choinière a également repris quelques formules de Tiqqun pour construire son archétype, particulièrement explicites lorsqu'il est question d'amour. Ainsi, ces phrases de Tiqqun : « J'm'en fous d'être libre, tant que je suis heureuse ! » (*ibid.*, p. 38), « Être amoureux : un dopant qui réduit le stress » (*ibid.*, p. 38) et « Les chagrins d'amour, ça permet de perdre trois kilos. » (*ibid.*, p. 61) se traduisent de cette façon chez Choinière : « JE M'EN FOUS D'ÊTRE LIBRE ! MOI, CE QUE JE VEUX, C'EST ÊTRE AMOUREUSE ! » (Choinière, 2017, p. 23), « AIMER, C'EST UN BOOST D'ÉNERGIE. » (*ibid.*, p. 24), « LES CHAGRINS D'AMOUR LAISSENT LA PEAU PLUS DOUCE ET PLUS SOYEUSE AU FIL DU TEMPS. » (*ibid.*, p. 24) et « FAIRE L'AMOUR, ÇA FAIT MAIGRIR. » (*ibid.*, p. 24).

Si l'influence debordienne est implicite dans le texte de Choinière, elle est par contre explicite dans celui de Tiqqun. Celui-ci établit en effet clairement des liens entre la Jeune-Fille et la société spectaculaire : « La Jeune-Fille ne parle pas, au contraire : elle *est parlée* par le Spectacle. » (Tiqqun, *op. cit.*, p. 34) L'héritage debordien est aussi explicite dans le discours sur la marchandisation que Tiqqun applique à son archétype : « La Jeune-Fille est production et facteur de production, c'est-à-dire qu'elle est le consommateur, le producteur, le consommateur de producteurs et le producteur de consommateurs. » (*Ibid.*, p. 62)

L'influence debordienne sur *Manifeste de la Jeune-Fille* se constate donc autant par les influences du collectif de Tiquun que par les moyens utilisés par la Jeune-Fille pour résister au système capitaliste. En tendant un miroir au spectateur, Choinière projette l'emprise du capitalisme sur celui-ci pour qu'il prenne conscience que tout le monde pourrait être cette Jeune-Fille, non seulement assujettie au capitalisme, mais aussi définie par lui.

Or, selon Rancière, les idées de Debord ne peuvent mener à une réception émancipée. Dans une entrevue qu'il accorde à Tejiendo REC, Rancière avance que la conviction selon laquelle le capitalisme est responsable de notre aliénation est héritée d'une fausse croyance marxiste et d'une fausse conception de la démocratie :

C[e] [n]'est pas le capitalisme qui dicte toutes nos conduites et toutes nos pensées. [...] On est tous consommateurs, on n'est pas forcément complices. [...] On est habitués de penser la démocratie comme un état régi par un système. La démocratie, c'est le pouvoir de tous, pas l'exercice d'une élite plus « capable » ; [c'est l']exercice de la capacité de n'importe qui à exercer [le pouvoir]. (Rancière, 2018)

Olivier Neveux abonde dans le même sens que Rancière :

On ne peut que se méfier des descriptions désespérées d'un présent apocalyptique, ou des formalisations trop figées, comme arrêtées et univoques, de ce que le capitalisme (ou la post-modernité, selon les approches) nous inflige, comme si la société n'était traversée par aucune diversité d'expériences, de places, de conditions, de positions. (Neveux, 2019, p. 54)

La façon dont Choinière présente l'impossibilité de se libérer du système capitaliste se rapproche du « présent apocalyptique » décrit par Neveux, en plus de s'opposer à un principe que Rancière pose comme l'une des bases de l'émancipation, soit « la capacité de n'importe qui » (Rancière, *op. cit.*, p. 55). En effet, en renvoyant au spectateur un monde capitaliste sans issue, *Manifeste de la Jeune-Fille* sous-entend que, comme la Jeune-Fille, le spectateur est un consommateur avant tout, et qu'il est incapable — pas par manque de volonté, mais bien par

la trop forte emprise du système qui l'opprime — de se définir autrement. Ce faisant, Choinière n'encourage clairement pas l'idée selon laquelle n'importe qui est capable de s'émanciper.

Dans *Projet blanc* comme dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, Choinière envisage donc la réception sous l'angle de l'aliénation, et il propose surtout au spectateur des manières d'en prendre conscience. Si la source de l'aliénation est l'institution théâtrale dans *Projet blanc*, celle de *Manifeste de la Jeune-Fille* est, comme on vient de le voir, la société capitaliste. Choinière répond à la première en jouant avec la forme théâtrale, et il répond à la deuxième en misant sur un effet de reconnaissance mimétique. En mettant des personnages auxquels les spectateurs s'identifient dans une impasse — la mécanique de la répétition le montre bien —, Choinière semble encourager le public à trouver des solutions par lui-même, ou du moins à y réfléchir collectivement. La reconnaissance mimétique permettrait alors de soulever l'activité spectatrice et de « tire[r] [les spectateurs] de leur attitude passive [en] les transform[ant] en participants actifs d'un monde commun. » (*Ibid.*, p. 17) Mais pour Rancière, l'émancipation du spectateur ne se fait justement pas en encourageant son appartenance à la collectivité. Elle repose au contraire sur sa capacité de « trace[r] [son] propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes » (*ibid.*, p. 23) :

Ce que nos performances vérifient [...] n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. (*Ibid.*)

CONCLUSION

[L]e signifiant « émancipation » est, certes, usé. Tout est émancipation jusqu'à la nausée : projet, désir, etc. « L'émancipation » est devenu, bien souvent, le signifiant évasif des dernières espérances. Pour autant, je le maintiens : il existe une fonction émancipatrice de l'art. Elle [...] doit être interrogée et complexifiée (peut-on vouloir émanciper sans maintenir « l'émancipé.e » sous sa tutelle ?), mais elle me semble être une des perspectives roboratives (mais non exclusives) que peut encore se donner, aujourd'hui, le théâtre. (Neveux, dans Voltzenlogel, 2017, p. 2)

La dramaturgie d'Olivier Choinière se démarque par la place qu'il accorde au processus de réception de ses œuvres par le spectateur. Choinière s'évertue en effet à offrir chaque fois une expérience particulière au public qui assiste à ses pièces. Le cas de *Beauté intérieure* l'exemplifie très bien, Choinière ayant cherché à « [s]'approcher le plus près possible de la vie du spectateur à l'intérieur même de la représentation » (Choinière, 2007b, p. 54). Nous pouvons également penser aux tout débuts de l'Activité, lorsqu'il a créé son « théâtre d'été urbain de série B » (Choinière, 2006c, p. 120) sur la terrasse extérieure du Théâtre d'Aujourd'hui, en voulant offrir « légèrement un autre point de vue sur ce que peut être un public de théâtre, ne serait-ce que parce qu'on y assistait à la belle étoile [...] avec la possibilité, souvent, d'interagir avec les comédiens... et les éléments. » (*Ibid.*) Notre interrogation initiale visait à creuser davantage ce phénomène : est-ce que les œuvres de Choinière, en questionnant ainsi le rôle du

spectateur de théâtre, s'inscrivent dans ce que Jacques Rancière appelle une logique de l'émancipation ?

En faisant un survol des théories de la réception dans le premier chapitre, nous voulions avant tout montrer qu'au centre de celles-ci figure la volonté de mettre en lumière les possibilités dialogiques de l'art. C'est précisément cette composante qui marque le travail de Choinière : la rencontre avec l'Autre, le public. Nous avons convoqué le concept d'horizon d'attente de Jauss (qui implique que la réception d'une œuvre soit inscrite en elle-même) pour éclairer le travail de Choinière. Pour ce dernier, la volonté de déjouer l'horizon d'attente de ses spectateurs s'articule autour de la notion de risque, et le concept de Jauss nous permet justement de lire autrement l'aspect « risqué » (Choinière, 2002, p. 93) des propositions du dramaturge. Nous pouvons associer au risque ses créations qui repoussent les limites du théâtre : nous pensons d'emblée à la forme déambulatoire, mais aussi à ses pièces qui traitent de façon explicite et choquante de la violence, comme *Nom de domaine* ou *Félicité*, ou encore à ses comédies musicales réinventées, comme *Mommy*. Le travail de Choinière joue ainsi avec l'horizon d'attente des spectateurs en leur faisant vivre le théâtre différemment.

Nous avons ensuite convoqué les idées de Rancière, plus particulièrement le paradoxe du spectateur, qui oppose la passivité apparemment inhérente au statut du spectateur aux diverses techniques mobilisées pour le mettre en action, et qui est au centre du concept d'émancipation spectatrice. Nous avons identifié certains vecteurs d'émancipation qui offrent une alternative à la reproduction de ce paradoxe. L'opacification et la multiplication du signe ont comme effet de confier le processus de dramatisation au spectateur. Le traitement de l'image, quant à lui, mise sur la sensibilité du dispositif, concédant une libre interprétation au spectateur. À travers

ces procédés, le théâtre peut ainsi déjouer la présupposition de l'identité de la cause et de l'effet, typique de la logique pédagogique dénoncée par Rancière, pour favoriser au contraire leur dissociation, qui est selon Rancière la clé de l'émancipation du spectateur. Cela permet de créer des spectateurs-traducteurs « qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire. » (Rancière, *op. cit.*, p. 29)

Dans le deuxième chapitre, nous avons cherché à démontrer que, chez Choinière, la logique de l'émancipation passe avant tout par la forme. De par leur forme (déambulatoire et hybride), *Beauté intérieure* et *Projet blanc* proposent des signes multiples, favorisant ainsi l'individualité du spectateur en lui permettant de faire un choix personnel qui l'amènera à enrichir le drame qui lui est proposé. Le spectateur de *Beauté intérieure* et de *Projet blanc* joue donc le rôle de traducteur de la multiplicité et de l'opacité des signes qui lui sont offerts. En outre, la forme hybride de *Projet blanc* propose deux traitements du temps : le présent convoqué par la forme déambulatoire est confronté à l'inaptitude de la forme représentative d'en rendre compte. L'espace de la représentation est abordé de façon similaire : le lieu du TNM se présente comme un espace clos qui ne fait référence qu'à lui-même, tandis que le déambulatoire propose un tout autre traitement de l'espace, la rue offrant une plongée au cœur du réel et du présent. Ainsi, l'hybridité des médiums, utilisée de façon à renforcer leur impact respectif, crée une image pensive favorisant l'émancipation.

Bien qu'elle adopte la forme représentative, *Manifeste de la Jeune-Fille* met aussi en scène des signes multiples (les costumes, les accessoires, les objets défilant sur les présentoirs, etc.) et opaques (surtout en ce qui a trait aux agencements des costumes et des accessoires). Mais la pièce se distingue surtout par une structure répétitive qui invite le spectateur à sans

cesse renouveler son interprétation, l'amenant à créer son propre montage – son propre poème, pour reprendre la terminologie de Rancière. En effet, le rythme cyclique des actions scéniques ne permet pas au spectateur de confirmer ou d'infirmer ses attentes quant au déroulement de la pièce : il l'amène plutôt à changer son point de vue au fil de la représentation. Par l'usage de répétitions et de variations, Choinière incite donc le spectateur à modifier son interprétation de l'histoire en le confrontant à de nouvelles visions de celle-ci.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous nous sommes intéressée au traitement du politique dans l'œuvre de Choinière. Sur ce plan, celui-ci se rapproche en effet des théories de Guy Debord sur le caractère collectif et engagé de l'art. Ainsi, Choinière valorise la fonction communautaire du théâtre dans *Projet blanc*, entre autres en suggérant l'action et l'engagement du spectateur : « C'est dans le regard du public que tout se joue. / Ce n'est pas un regard passif, / mais un regard qui blesse, / un regard qui agit, / un regard qui engage, / un regard qui transforme. » (Choinière, 2011, p. 13) Or, l'idée selon laquelle le théâtre détient une fonction communautaire est à priori incompatible avec l'émancipation spectatrice telle que la présente Rancière. Les artistes qui supposent la cause et l'effet dans leur œuvre tendent d'après lui à reproduire le paradoxe du spectateur : « [L]e problème tient à la formule elle-même, à la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs » (Rancière., *op. cit.*, p. 60).

En ce sens, *Manifeste de la Jeune-Fille* contribuerait à entraver davantage qu'à favoriser l'émancipation spectatrice. D'une part, Choinière cherche à y provoquer la honte chez le spectateur à travers l'effet d'identification mimétique. D'autre part, le thème récurrent de

l'aliénation au système capitaliste suppose que les spectateurs sont incapables de se définir à l'extérieur du capitalisme, qu'ils sont assujettis à ce système qui fait partie intégrante de leur individualité. Alors que Neveux rappelle que « la société [est] traversée par [une] diversité d'expériences, de places, de conditions, de positions » (Neveux, 2019, p. 54), cette diversité est réduite par Choinière au commun dénominateur d'un système économique aliénant.

Si les modalités de traitement du politique dans l'œuvre de Choinière peuvent entraver l'émancipation spectatrice, il faut toutefois rappeler que c'est le politique qui a d'abord nourri son désir d'expérimenter avec la forme déambulatoire. Le choix de cette forme a permis à Choinière de sortir de l'institution et d'échapper à sa logique marchande : elle a encouragé l'émancipation dans son processus artistique, tant du point de vue de la création que de la réception.

* * *

Au terme de cette étude, il semble donc que, chez Choinière, le travail de la forme s'inscrit dans la logique de l'émancipation, mais que la visée politique sous-jacente à ses créations contraint et limite parfois cette émancipation de façon plus ou moins directive et didactique.

Dans *Beauté intérieure*, le traitement du politique passe par un dispositif sensible qui n'anticipe pas la cause ni l'effet, ce qui l'inscrit pleinement dans la logique non didactique de l'émancipation.

Le cas de *Projet blanc* est plus complexe. Le politique s'y retrouve dans le choix de la forme déambulatoire, qui s'affiche comme une réponse à la forme représentative privilégiée par

le TNM (qui, selon Choinière, ne réussit pas à mobiliser le spectateur). Mais, tout en critiquant le TNM de ne pas s'adresser à l'individualité du spectateur, Choinière dirige l'attention de celui-ci sur des signes scéniques bien précis, donnant ainsi au déambulatoire une portée didactique relevant de la logique de la cause et de l'effet qu'il cherche pourtant à dénoncer... En dirigeant la réception des spectateurs de *Projet blanc* sur des signes qu'il choisit pour eux, Choinière ne leur permet pas de composer leur « propre poème avec les éléments du poème en face d'[eux] » (Rancière, *op. cit.*, p. 19).

Toutefois, il serait injuste d'accuser Choinière de ne pas faire confiance à l'intelligence de ses spectateurs alors que l'ensemble de sa démarche témoigne justement du contraire. On peut considérer que les directives de Choinière opèrent une fonction modélisatrice : en composant un poème avec les signes de *L'École des femmes* à la place des spectateurs, Choinière leur fournit les outils leur permettant de le faire par eux-mêmes une prochaine fois. Qui plus est, si le spectateur de *Projet blanc* utilise son esprit critique (comme le déambulatoire le lui suggère) et applique les réflexions de Choinière non seulement à la production du TNM, mais aussi à *Projet blanc*, il est susceptible de trouver un second degré d'émancipation, cette fois par rapport aux propos de Choinière lui-même. Le discours critique inhérent à *Projet blanc* permet donc au spectateur d'envisager un nouvel horizon d'attente : un mode de réception où son esprit critique serait constamment en éveil.

Dans *Manifeste de la Jeune-Fille*, l'émancipation spectatrice est contrainte surtout par les effets d'assimilation et d'identification du spectateur aux Jeunes-Filles. L'effet mimétique induit par la forme représentative amène le spectateur à croire qu'il est lui aussi sous le joug du capitalisme et que, comme les Jeunes-Filles, il ne peut s'en libérer. Comme nous l'avons

démontré, cette idée est incompatible avec l'émancipation spectatrice de Rancière, puisqu'elle ne considère pas « la capacité de n'importe qui » (Rancière, *op. cit.*, p. 55). Nous retrouvons à la fin de la pièce un procédé typique du théâtre politique, soit l'abolition de la distance entre la scène et la salle, lorsque les comédiens prennent place parmi le public. Ce procédé relève de la logique communautaire héritée de Debord, il montre une volonté de forcer l'activité spectatrice en inversant les pôles classiques de la représentation. Ce faisant, il ne fait que reconduire le paradoxe du spectateur : il est mal d'être spectateur puisque la passivité est le contraire de l'activité, laquelle est nécessaire à la fonction communautaire du théâtre.

Enfin, l'analyse de nos trois pièces révèle une institutionnalisation progressive du travail de Choinière, *Beauté intérieure* se déroulant résolument à l'extérieur de l'institution théâtrale et *Manifeste de la Jeune-Fille*, à l'intérieur de celle-ci. En nous attardant de manière plus globale à l'œuvre de Choinière, nous remarquons à peu près la même chose : comme *Manifeste de la Jeune-Fille*, ses plus récentes créations (*Zoé*, *Jean dit*, *Ennemi public* et *Polyglotte*) ont toutes été présentées dans des salles de théâtre, nous poussant à croire que sa période déambulatoire appartient au passé – sa dernière création en ce sens, *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, date de 2005.

Il semble parallèlement qu'au fil du temps, les créations de Choinière soient passées d'une logique émancipatrice (surtout grâce à leur forme) à une logique davantage didactique (nous pensons ici surtout à *Manifeste de la Jeune-Fille*). Bien que le spectateur demeure au centre des considérations de Choinière, force est d'admettre que les moyens qu'il utilise aujourd'hui pour l'inclure dans ses créations reconduisent parfois le paradoxe du spectateur. En favorisant un effet mimétique, une interaction scène-salle et en tenant des propos critiques sur

le capitalisme, Choinière utilise en effet des procédés qui réaffirment la fausse dichotomie entre activité et passivité et qui tendent à forcer l'activité spectatrice.

Il reste que la mécanique de la répétition, que Choinière utilise dans ses trois dernières créations (*Manifeste de la Jeune-Fille*, comme nous l'avons vu, mais aussi dans *Jean dit* et *Zoé*), est porteuse de possibilités émancipatrices pour le spectateur. La répétition, chez Deleuze, permet en effet de décentrer le drame pour laisser place aux variations temporelles, linguistiques, sonores et gestuelles. À l'instar de l'autonomisation des médiums préconisée par Rancière, la répétition surprend le spectateur en lui ouvrant des chemins inattendus, à l'encontre du continuum d'une trame narrative logique et cohérente. Ainsi, même si le travail de Choinière s'est institutionnalisé au fil du temps et qu'il penche vers davantage de didactisme, la mécanique de la répétition nous permet de croire que le dramaturge réinvente, encore une fois, de nouvelles façons de penser et d'émanciper le spectateur.

Soulignons enfin qu'au mois de mai 2020, en pleine pandémie de Covid-19, Choinière a mis en ligne sur la plateforme de L'Activité trois de ses anciennes créations itinérantes, parmi lesquelles figure *Beauté intérieure*. En cette période incertaine marquée par la quasi-absence d'offres culturelles, l'initiative de Choinière doit bien sûr être saluée, mais elle vient surtout confirmer l'engagement du dramaturge envers le spectateur. Elle nous permet finalement de croire que, malgré le fait qu'il n'ait pas créé de parcours déambulatoires dans les dernières années, Choinière considère que cette forme est toujours porteuse de sens et de possibilités.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus principal

CHOINIÈRE, Olivier, 2017, *Manifeste de la Jeune-Fille*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 129 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2011, *Projet blanc*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 20 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2003, *Beauté intérieure*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 99 p.

1.2 Corpus secondaire

CHOINIÈRE, Olivier, 2020, *Déambulations sonores* [balado audio], L'Activité, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/d%C3%A9ambulationssonores/id1512861902?l=fr>.

CHOINIÈRE, Olivier, 2020, *Zoé*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 92 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2018a, *Jean dit*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 117 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2018b, *Ennemi public*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 168 p.

CHOINIÈRE, Olivier *et al.*, 2014, *26 lettres, Abécédaire des mots en perte de sens*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 132 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2015, *Polyglotte*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 37 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2013, *Mommy*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 60 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2012c, *Nom de domaine*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 70 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2010, *Chante avec moi*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 65 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2007a, *Félicité*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 84 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2006a, *Ascension, pèlerinage sonore sur le mont Royal*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 60 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 2005, *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, inédit, 35 p.

CHOINIÈRE, Olivier, 1998, *Le bain des Raines*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 110 p.

1.3 Essais et textes d'opinion

CHOINIÈRE, Olivier, FORGET, Éric, 2012a, « Retour sur *Projet blanc* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 143, p. 31-34.

CHOINIÈRE, Olivier, 2012b, « L'administration nous ronge », *Liberté*, vol. 53, n° 2, p. 64-68.

CHOINIÈRE, Olivier, 2009, « Très cher critique de théâtre à Montréal », *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, p. 8-10.

CHOINIÈRE, Olivier, 2007b, « Combien de patates ça vaut ? », *Liberté*, vol. 49, n° 1-2, p. 49-60.

CHOINIÈRE, Olivier, 2006b, « Moi le premier », *Liberté*, vol. 48, n° 3, p. 16-22.

CHOINIÈRE, Olivier, 2006c, « Forme ou fantaisie ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 120, p. 120-122.

CHOINIÈRE, Olivier, 2002, « Si j'ose dire », *Jeu : revue de théâtre*, n° 103, p. 91-97.

CHOINIÈRE, Olivier, 2000, « De l'engagement au double refus », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, p. 66-71.

2. Études sur Olivier Choinière

- BERTIN, Raymond, 2015, « Sous la loupe d'Olivier Choinière », *Jeu : revue de théâtre*, n° 157, p. 50-53.
- DAVID, Gilbert, 2017, « *La bonne âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht (adaptation de Normand Canac-Marquis), mise en scène de Lorraine Pintal, *Table rase* de Catherine Chabot (collaboration), mise en scène de Brigitte Poupart, *Being Philippe Gold* de Philippe Boutin, *Manifeste de la Jeune-Fille* d'Olivier Choinière », *Spirale*, n° 260, p. 82-88.
- DUCHARME, Francis, 2016, « De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les déambulations audioguidées d'Olivier Choinière », *L'Annuaire théâtral*, n°58, p. 57-74.
- DUCHARME, Francis, 2013, « Seul à seul avec une voix dans la ville / *Beauté intérieure / Vers solitaire (OUT)* », », *Jeu : revue de théâtre*, n° 147, p. 88-94.
- DUCHARME, Francis, 2010, « Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 85-101.
- DUCHARME, Francis, 2009, « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à* et *Ascension*, deux déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 131 p.
- FAIVRE-DUBOZ, Brigitte et LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, 2017, « *Manifeste de la Jeune-Fille* d'Olivier Choinière, *Dans la république du Bonheur* de Martin Crimp », *Spirale*, n° 261, p. 39-42.
- GUAY, Hervé, 2011, « *Jackie*, d'Elfriede Jelinek, *Chante avec moi*, texte et mise en scène d'Olivier Choinière », *Spirale*, n° 236, p. 78-80.
- LESAGE, Marie-Christine et CYR, Audrey-Anne, 2013, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes : les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix et images*, vol. 39, n°1, p. 29-44.

ST-JEAN RAYMOND, David, 2015, « La québécoisité dans le théâtre contemporain : mythanalyse de *Scotstown*, *Yukonstyle* et *Félicité* », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 136 p.

3. Théorie et critique

ARTAUD, Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BOILEAU, Nicolas, 1985 [1674], *Satires, Epîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard.

BOUKO, Catherine, 2010, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang.

BRECHT, Bertolt, 1972, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.

CARPENTIER, André, 2004, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Cahiers Figura, vol. 10, p. 45-68.

DEBORD, Guy, 1996, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles, 2015 [1968], *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles, 1979, « Un manifeste de moins », *Superpositions*, Paris, Minuit, p. 88-94.

DUMOUCHEL, Réjean, 1991, « Le Spectateur et le contactile », *Cinémas, revue d'études cinématographiques*, vol. 1, n°3, printemps, p. 38-60.

ECO, Umberto, 1985, *Lector in fabula*, Paris, Grasset.

FERRY, Luc, 2002, *Qu'est-ce qu'une vie réussie ?*, Paris, Grasset.

HELBO, André, 2007, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck.

HURLEY, Erin, 2010, *Theatre and Feeling*, Londres, Palgrave Macmillan.

JAUSS, Hans Robert, 2013 [1978], *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

- L'ALLIER, Alexis, 2004, « La déambulation, entre nature et culture », *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Cahiers Figura, vol. 10, p. 13-44.
- LAMY, Jonathan, 2004, « La marche de José Acquelin dans la ville, la vie et le ciel », *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Cahiers Figura, vol. 10, p. 101-116.
- LARRUE, Jean-Marc, 2011, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, p. 174-206.
- LE BRETON, David, 2012, *Marcher, éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2008, « Note sur l'*anagnorisis*, réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique », dans HUNKELER, Thomas, FOURNIER KISS, Corinne et LUTHI, Ariane (éd.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, p. 21-36.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2016 [2002], *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, 2008, « Celui qui arrive du dehors : comment les mises en scène réellement modernes réhabilitent et réinventent l'ancienne position spectatrice », dans HUNKELER, Thomas, FOURNIER KISS, Corinne et LUTHI, Ariane (éd.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, p. 53-67.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, 2006, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan.
- NAUGRETTE, Catherine, 2008, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n° 88, automne, p. 77-89.
- NEVEUX, Olivier, 2019, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 2007 [1882], *Le gai savoir*, Paris, Flammarion.

RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

TIQQUN, 2001, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection ».

UBERSFELD, Anne, 2015, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Points.

4. Entretiens

LARRUE, Jean-Marc (animateur), 2018, *La face cachée du théâtre avec Olivier Choinière et Max-Otto Fauteux* [balado audio], Les rencontres d'écrivains et écrivaines du CRILCQ, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/la-face-cach%C3%A9e-du-th%C3%A9%C3%A2tre-olivier-choini%C3%A8re-et-max/id1481987985?i=1000457166644&l=fr>.

NEVEUX, Olivier, 2013, « Les scènes de l'émancipation : entretien avec Jacques Rancière », *Théâtre public*, n° 208, juin, p. 12.

FAHMY, Miriam, OLIVER, Judith (animatrices), 2017, *Croire*, [balado audio], Nouveau Projet Audio, Atelier 10, <https://edition.atelier10.ca/nouveau-projet/supplements/nouveau-projet-audio-saison-3-episode-1-croire>.

DIEZ MONTOYA, Simón, 2018, *Política, estética y disenso : entrevista con Jacques Rancière* [vidéo], YouTube, Tejiendo REC, <https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo>.

VOLTZENLOGEL, Thomas, 2017, « L'art défie la nécessité de toute transition : entretien avec Olivier Neveux », *Période*, avril, p. 2.