



Université de Montréal

**Politiques de la scène**  
**Une analyse comparative des scènes contemporaines de théâtre**  
**entre Montréal et Berlin**

par Sophie Devirieux

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée  
en vue de l'obtention du grade de docteur  
en littérature comparée  
option études intermédiales

Octobre 2020

© Sophie Devirieux, 2020

Université de Montréal  
Département de littérature et langues du monde (littérature comparée), Faculté des arts et des sciences

---

*Cette thèse intitulée*

**Politiques de la scène**  
*Une analyse comparative des scènes contemporaines de théâtre entre Montréal et Berlin*

*Présentée par*  
**Sophie Devirieux**

*A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes*

**Robert Schwartzwald**  
Président-rapporteur

**Barbara Agnese**  
Directrice de recherche

**Jean-Marc Larrue**  
Membre du jury

**Marie-Christine Lesage**  
Examinatrice externe





## *Résumé*

Cette thèse pose un regard critique sur la dimension politique de la scène contemporaine de théâtre au Québec, dans une perspective comparative avec celle allemande, avec une attention particulière pour les villes de Montréal et Berlin. L'autrice y explore, dans la mise en scène, les gestes et les stratégies qui permettent à l'artiste de prendre position politiquement par le théâtre, soient le recours au réel, la traduction, l'adaptation et l'ironie. La mise en relation entre Berlin et Montréal se traduit dans chacun de ces gestes, mais aussi de façon générale, dans le rôle historique et symbolique que joue l'Allemagne chez les artistes de théâtre au Québec. L'analyse prend pour objet un corpus susceptible d'être diffusé dans le réseau international des arts vivants, composé de six productions récentes (*Le NoShow* (2013) du collectif Nous Sommes Ici et du théâtre du Bunker, *Fear* (2015) de Falk Richter, *100% Montréal* (2017) de Rimini Protokoll, *Macbeth* de Shakespeare monté en 2016 par Angela Konrad, *Ein Volksfeind* de Henrik Ibsen monté en 2012 par Thomas Ostermeier et *Dans la République du bonheur* de Martin Crimp monté en 2015 par Christian Lapointe). L'approche privilégiée, inspirée de l'expérience comme conseillère dramaturgique de l'autrice, est celle de l'intermédialité. Ainsi, les dimensions politiques des œuvres sont étudiées dans la forme que prend leur propos, dans les esthétiques et les traditions convoquées par les choix de la mise en scène, ainsi que dans les mécanismes déployés pour établir une relation avec le public. L'approche intermédiaire implique aussi de mettre en relation ces éléments avec leur contexte de production, du fonctionnement institutionnel des théâtres aux modes de financement qui en permettent la réalisation, en passant par le subtil rapport de force qui régit le milieu des arts de la scène. En prenant soin de cerner les contradictions au sein des œuvres étudiées, cette thèse esquisse une approche critique des politiques de la scène contemporaine de théâtre, dans une démarche au plus près de la pratique.

**Mots-clés** : théâtre contemporain, théâtre politique, théâtre québécois, théâtre allemand, intermédialité, politiques culturelles

## ***Abstract***

This thesis offers a critical perspective on the political aspects of contemporary theatre in Quebec by using a comparative perspective with German theatre, with a particular focus on the cities of Montreal and Berlin. The author explores staging methods, gestures, and various strategies used by theatre artists to adopt political stances through theatre such as : the use of the real, translation, adaptation, and irony. The connection between Montreal and Berlin is highlighted through various gestures but also through the historical and symbolic role Germany has long held for Québécois theatre artists. This analysis will take into account a corpus of recent productions subject to international presentation : (*Le NoShow* (2013) from the artist collective Nous Sommes Ici and the Bunker theatre, *Fear* (2015) by Falk Richter, *100% Montréal* (2017) by Rimini Protokoll, Shakespeare's *Macbeth* staged in 2016 by Angela Konrad, *Ein Volksfeind* by Henrik Ibsen staged in 2012 by Thomas Ostermeier and *Dans la République du bonheur* by Martin Crimp staged in 2015 by Christian Lapointe). Drawing on the author's own experiences working as a *dramaturg* in Québec, the thesis adopts an intermedial approach in order to explore the political aspects of the aforementioned works ; thus, I look at what traditions are conveyed and what aesthetics are deployed through staging, as well as a host of other mechanisms, whose aim it is to garner audience sympathies. This intermedial approach will also shed a light on those elements by using the context of production, the institutional operations of theatres as to how they are financed, and the power relationships within the performing arts sector. By determining the contradictions in the studied works, this thesis will critique the politics of contemporary theatre through a practical methodology.

**Keywords** : contemporary theatre, political theatre, Québec theatre, German theatre, intermediality, cultural policies

# *Table des matières*

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>II</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>III</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b>	<b>VIII</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b>	<b>IX</b>
<b>LISTE DES SIGLES</b>	<b>XII</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>XV</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
PRÉMISSSES	1
POSTURES POLITIQUES COMPARÉES DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN	2
UNE MÉTHODOLOGIE AU PLUS PRÈS DE LA PRATIQUE	3
STRUCTURE EN GESTES	4
<b>CHAPITRE 1. SE DISTINGUER DANS LE MILIEU : L'INÉVITABLE RÉALITÉ DU MARCHÉ</b>	<b>9</b>
<b>1.1. UN MILIEU LIVRÉ À LA COMPÉTITION</b>	<b>10</b>
1.1.1. <i>LE NOSHOW</i> , UN SPECTACLE DONT LE PUBLIC EST PRODUCTEUR	10
1.1.2. LE DISPOSITIF, SES LIMITES ET SES IMPOSTURES	13
1.1.3. LE THÉÂTRE, ART DÉFICITAIRE <i>PER SE</i>	18
1.1.4. UNE PRATIQUE CONTEMPORAINE EN PERPÉTUELLE QUÊTE DE LÉGITIMITÉ	22
<b>1.2. FONCTIONNEMENT DES INSTITUTIONS THÉÂTRALES AU QUÉBEC</b>	<b>27</b>
1.2.1. LA CULTURE COMME PROJET NATIONAL	27
1.2.2. PROFESSIONNALISATION DES ARTS ET NOUVELLES PERSPECTIVES ÉCONOMIQUES	32
1.2.3. SYSTÈMES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION	36
1.2.4. FESTIVALS ET NOUVELLES TENDANCES	39
<b>1.3. LE RÔLE DU THÉÂTRE ALLEMAND AU QUÉBEC</b>	<b>42</b>
1.3.1. UNE ALLEMAGNE MARGINALE QUI PERMET LE SUBVERSIF	43

1.3.2.	LA LIBERTÉ DES ESTHÉTIQUES AU SERVICE DE THÉMATIQUES SOMBRES	47
1.3.3.	L'INTERNATIONALISATION DES PRATIQUES	50
1.3.4.	BERLIN, CAPITALE DU THÉÂTRE	53
<b>1.4.</b>	<b>FONCTIONNEMENT DES INSTITUTIONS THÉÂTRALES EN ALLEMAGNE</b>	<b>58</b>
1.4.1.	DU THÉÂTRE DE COUR À LA SCÈNE DU PEUPLE	58
1.4.2.	L'APRÈS-GUERRE ET LA SCÈNE CONTESTATAIRE À L'OUEST	63
1.4.3.	LES THÉÂTRES NATIONAUX ET LA CRÉATION PAR <i>ENSEMBLE</i>	66
1.4.4.	BERLIN, THE « PLACE TO BE »	70
<b><u>CHAPITRE 2. PRÉTENDRE AU RÉEL : L'ARGUMENT DU VRAI</u></b>		<b>75</b>
<b>2.1.</b>	<b><i>FEAR</i>, TRIBUNE OUVERTE CONTRE L'EXTRÊME DROITE</b>	<b>76</b>
2.1.1.	UN THÉÂTRE DOCUMENTAIRE À L'ESTHÉTIQUE POSTDRAMATIQUE	76
2.1.2.	CONTEXTE DE LA RÉCEPTION ET POURSUITES POUR DIFFAMATION	82
2.1.3.	ENTRE ENGAGEMENT, RESPONSABILITÉ CRITIQUE ET PROPAGANDE	87
<b>2.2.</b>	<b>ORIGINES ET FORMES DU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE</b>	<b>91</b>
2.2.1.	LE THÉÂTRE PROLÉTARIEN AU SERVICE DE LA CAUSE MARXISTE	92
2.2.2.	PREMIÈRES TECHNIQUES DU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE	95
2.2.3.	LES ANNÉES 1960 ET LE THÉÂTRE QUI DIT VRAI	99
2.2.4.	NOUVELLES FORMES : ENTRE JEUX DE RÉEL ET TÉMOIGNAGES	103
<b>2.3.</b>	<b>LE PORTRAIT HARMONIEUX DE <i>100% MONTRÉAL</i></b>	<b>108</b>
2.3.1.	RIMINI PROTOKOLL ET LES SPÉCIALISTES DU QUOTIDIEN	108
2.3.2.	CARTOGRAPHIE DU SPECTACLE	110
2.3.3.	LA CONSTRUCTION DU VRAI	114
2.3.4.	RELATIONS AU MILIEU DE <i>100% MONTRÉAL</i>	118
<b>2.4.</b>	<b>JOUER À ÊTRE SOI</b>	<b>122</b>
2.4.1.	RÉEL ET EFFETS DE RÉEL	122
2.4.2.	METTRE EN SCÈNE DE VRAIES PERSONNES	128
2.4.3.	DRAMATURGIE DU SOI	132
2.4.4.	LA FIGURE DE L'ACTEUR ET DE L'ACTRICE AU QUÉBEC	138
<b><u>CHAPITRE 3. TRADUIRE ET ADAPTER : LE PRISME DE L'ALTÉRITÉ</u></b>		<b>143</b>
<b>3.1.</b>	<b>TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE</b>	<b>145</b>
3.1.1.	ENJEUX ET POSTURES DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE	146

3.1.2.	CONFLITS AUTOUR DE LA « PERFORMABILITÉ »	149
3.1.3.	STATUTS DU FRANÇAIS QUÉBÉCOIS	153
3.1.4.	TRADUIRE DU THÉÂTRE AU QUÉBEC	157
<b>3.2.</b>	<b>TRADAPTATION QUÉBÉCOISE DU <i>MACBETH</i> DE SHAKESPEARE</b>	<b>162</b>
3.2.1.	LA <i>TRADAPTATION</i> NATIONALISTE DE MICHEL GARNEAU (1978)	163
3.2.2.	UNE MISE EN SCÈNE CONTEMPORAINE « ALLEMANDE » D'ANGELA KONRAD	168
3.2.3.	PROCÉDÉS DE DISTANCIATION : GROTESQUE ET DÉCROCHAGE	173
3.2.4.	CRITIQUE DE LA RÉCEPTION D'UNE MISE EN SCÈNE « ALLEMANDE »	177
<b>3.3.</b>	<b>ADAPTER À LA RÉALITÉ CONTEMPORAINE DES TEXTES DU RÉPERTOIRE</b>	<b>181</b>
3.3.1.	<i>EIN VOLKSFEIND</i> DE HENRIK IBSEN, MONTÉ PAR THOMAS OSTERMEIER	181
3.3.2.	LA TRADITION DU <i>REGIETHEATER</i> ET LES ÉCRITURES DE PLATEAU	183
3.3.3.	UNE NOUVELLE VERSION DU TEXTE DE IBSEN	185
3.3.4.	LE « RÉALISME SOCIAL » CHEZ OSTERMEIER	188
<b>3.4.</b>	<b>TRANSFORMATION RADICALE DE L'ACTE IV DE <i>EIN VOLKSFEIND</i></b>	<b>192</b>
3.4.1.	METTRE LA TABLE POUR UNE PRISE DE PAROLE PUBLIQUE	193
3.4.2.	DISCOURS COMPARÉS DU DR STOCKMANN	196
3.4.3.	UN ENNEMI OU UN AMI DU PEUPLE ?	202
3.4.4.	RÉFLEXIONS CRITIQUES ET RÉCEPTIONS COMPARÉES	206
<b>CHAPITRE 4. TOURNER EN DÉRISION : LA POSTURE « CRITIQUE »</b>		<b>213</b>
<b>4.1.</b>	<b>DANS LA RÉPUBLIQUE DU BONHEUR DE MARTIN CRIMP</b>	<b>215</b>
4.1.1.	SITUER CRIMP : COURANT ARTISTIQUE ET POSTURE CRITIQUE	216
4.1.2.	ACTE I : LA DESTRUCTION DE LA FAMILLE	220
4.1.3.	LA <i>TRADAPTATION</i> EN FRANÇAIS QUÉBÉCOIS DE CHRISTIAN LAPOINTE	223
4.1.4.	ACTE II : LES CINQ LIBERTÉS ESSENTIELLES À L'INDIVIDU	226
4.1.5.	ACTE III : RECONSTRUCTION DYSTOPIQUE DE LA FICTION	229
<b>4.2.</b>	<b>LES CONTRAINTES DE L'IMAGINAIRE NÉOLIBÉRAL CRIMPIEN</b>	<b>232</b>
4.2.1.	LES LIBERTÉS INDIVIDUELLES ET LA <i>RÉPUBLIQUE DU BONHEUR</i>	232
4.2.2.	ÉMERGENCE D'UN ÉGOCENTRISME MORAL	237
4.2.3.	LE RÉGIME SUBJECTIVISTE	239
4.2.4.	SATIRE DU SOI FANTASMÉ	242
<b>4.3.</b>	<b>ÉCONOMIE « PALIMPSESTUEUSE » DE RETOURS ET D'OBJECTIVATION</b>	<b>247</b>
4.3.1.	DÉDOUBLEMENT DES PERSONNAGES EN POUPÉES BARBIE	247

4.3.2. GRAMMAIRE SCÉNIQUE DE LA REDITE : PLÉTHORE ET RÉPÉTITIONS	250
4.3.3. REFLUX GASTRIQUE DES MOTS ET DES CHOSES	255
4.3.4. PROBLÈMES CRITIQUES DE L'OBJECTIVATION	259
<b>4.4. FORMES, LIMITES ET RÉCEPTION D'UN DISPOSITIF CRITIQUE</b>	<b>264</b>
4.4.1. L'IRONIE, UNE TECHNIQUE DE LA POSTURE CRITIQUE	264
4.4.2. LE FREIN DE L'AUTOAFFIRMATION QUÉBÉCOISE	267
4.4.3. UN JEU D'ACTEUR DOUBLE, LE DÉCALAGE SÉMIOTIQUE	269
4.4.4. RÉCEPTION DIFFICILE D'UNE PRISE DE PAROLE COMPLEXE	272
<b><u>CHAPITRE 5. ENGAGER LE PUBLIC : LA COMMUNAUTE TEMPORAIRE</u></b>	<b><u>275</u></b>
<b>5.1. LA PERSONNE SPECTATRICE</b>	<b>276</b>
5.1.1. PROFIL ET FONCTION DE LA PERSONNE SPECTATRICE EN CONTEXTE QUÉBÉCOIS	276
5.1.2. REGARD RÉTROSPECTIF SUR L'ART DU « SPECTATORAT » ( <i>SPECTATORSHIP</i> )	280
5.1.3. RAPPORTS DE DESEQUILIBRE ENTRE L'ARTISTE ET SON PUBLIC	284
5.1.4. RECEPTION ACTIVE/PARTICIPATION	288
<b>5.2. POLITIQUES DU THEATRE POLITIQUE</b>	<b>291</b>
5.2.1. LE MYTHE DE L'ART INDEPENDANT	291
5.2.2. ESTHÉTIQUE D'UN THÉÂTRE « GLOBAL »	293
5.2.3. LA VOLONTÉ DE FAIRE COMMUNAUTÉ	298
5.2.4. LA RESPONSABILITE SOCIALE AU SECOURS DE LA CRISE DE LEGITIMITE	301
<b>5.3. POUR UN THEATRE POLITIQUE, VECTEUR D'EMANCIPATION CRITIQUE</b>	<b>305</b>
5.3.1. <i>MIMESIS</i> D'UN THEATRE POLITIQUE : L'APOLITISME DU POSTDRAMATIQUE	305
5.3.2. CONSENSUS ET PLAISIR : LE CONFLIT COMME POINT DE DEPART	308
5.3.3. LA CECITE POLITIQUE DES STRATEGIES ESTHETIQUES ET LA QUESTION DES SAVOIRS SITUES	312
5.3.4. EXPERIENCE TRANSFORMATRICE ET EMANCIPATION CRITIQUE : LA RENCONTRE COMME UN ART	314
<b><u>CONCLUSION</u></b>	<b><u>319</u></b>
SYNTHÈSE	319
<i>WAS TUN ?</i>	323
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>	<b><u>326</u></b>
<b><u>ANNEXE I</u></b>	<b><u>I</u></b>

PERSONNES RÉELLES MENTIONNÉES DANS *FEAR* DE FALK RICHTER I

**ANNEXE II** 

---

 **IV**

COLLAGE D'EXTRAITS DE *L'INSURRECTION QUI VIENT* DU COMITÉ INVISIBLE IV

## ***Liste des tableaux***

Tableau 1. Extrait comparé, acte I, scène 2, entre le texte original de Shakespeare et la tradaptation de Michel Garneau.....	165
Tableau 2. Comparaison entre les traductions de Christel Hildebrandt (1993) et de Florian Borchmeyer (2012).....	187
Tableau 3. Comparaison entre la version originale anglaise de Martin Crimp (2015), la <i>tradaptation</i> de Christian Lapointe (2015) et la traduction de Philippe Djian (2013).....	224
Tableau 4. Jeu de mots comparé chez Martin Crimp, dans sa <i>tradaptation</i> par Christian Lapointe (2015) et dans la traduction de Philippe Djian (2013).....	225



## *Liste des figures*

Figure 1. Les costumes des acteur-trices du NoShow renvoient à un type de travailleur-euse du secteur tertiaire. De gauche à droite : Annabelle Pelletier-Legros, Catherine Dorion, François Bernier, Frédérique Bradet, Guillaume Boisbriand, Hubert Lemire et Sophie Thibeault. © Christophe Péan. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ....	18
Figure 2. Reproduction de l'encadré « Allemagne » dans Diane Pavlovic, op. cit., p. 79. Reproduit avec l'autorisation de l'autrice.....	43
Figure 3. Le Rail, texte et mise en scène de Gilles Maheu (mai 1984). © Yves Dubé. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	47
Figure 4. Ultraviolet, texte et mise en scène Pierre A. Larocque, avril 1986. © Yves Dubé. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	49
Figure 5. Des acteurs « cool » et hipsters dans Fear. Sur la photo : Kay Bartholomäus Schulze et Tilman Strauß. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	79
Figure 6. Ambiance verte et décontractée, aménagée par les acteur-trices. De gauche à droite : Kay Bartholomäus Schulze, Bernardo Arias Porras et Lise Risom Olsen. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ....	80
Figure 7. Les zombies nazis qu'on croyait à tort morts après 1945, ressortent de leurs tombes pour rejoindre les rangs de l'extrême droite. Sur la photo : Bernardo Arias Porras © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ....	81
Figure 8. Les personnes participantes se positionnent sur la scène en fonction de leur opinion. Sur la photo : 100% Stellenbosch. © Natalie Gabriels. Photo libre de droits. ....	111
Figure 9. Rituels quotidiens des personnes participantes. Sur la photo : 100% Brisbane. Photo libre de droits. ....	112
Figure 10. Les personnes participantes sont filmées de haut et apparaissent dans le cercle projeté en fond de scène. Sur la photo : 100% Lisbon. © Arnold_Poeschl. Photo libre de droits.....	116
Figure 11. Macbeth et Lady Macbeth se masturbent avec leurs pieds. Sur la photo : Philippe Cousineau et Dominique Quesnel. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	171

Figure 12. La scène est divisée entre l'avant, là où se joue le texte, et l'arrière, là où se posent les gestes. Sur la photo : Olivier Turcotte et Alain Fournier. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ....	172
Figure 13. Les sorcières de Macbeth. De gauche à droite : Olivier Turcotte, Alain Fournier et Guy Nadon. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	175
Figure 14. Ostermeier choisit de représenter les personnages sous les traits de jeunes hipsters. De gauche à droite : Moritz Gottwald, Christoph Gawenda, Eva Meckbach et Andreas Schröders. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ..	192
Figure 15. Le discours du Docteur Stockmann, ouvert sur la salle. Sur la photo : Stefan Stern. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur. ....	194
Figure 16. Le Docteur Stockmann bombardé de peinture jaune après son discours. Sur la photo : Stefan Stern. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.....	201
Figure 17. Noémie O'Farrell (Hazel), à l'acte I. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	222
Figure 18. Normand Bissonnette (Pop) et Lise Castonguay (Mom), à l'acte I. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	223
Figure 19. Oncle Bob (David Giguère), à l'acte III. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	231
Figure 20. O'Farrell manipule les poupées Barbie de Papi, Mamie et Pop. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	249
Figure 21. Le castelet avec son écran transparent. De gauche à droite : Luc Bissonnette, Joanie Lehoux, David Giguère et Ève Landry (dans le castelet), et Lise Castonguay. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	249
Figure 22. De gauche à droite : Roland Lepage, Denise Gagnon, Joanie Lehoux, Luc Bissonnette et Noémie O'Farrell. Sur l'écran, les Barbie. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	250
Figure 23. Intermède entre l'acte II et l'acte III. Luc Bissonnette (Pop) en cosmonaute, poussant la souffleuse à neige. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. ....	252

Figure 24. La poupée Hazel partage l'écran avec O'Farrell. De gauche à droite : Roland Lepage, Denise Gagnon, Noémie O'Farrell (sur l'écran), Joanie Lehoux, Luc Bissonnette et Ève Landry. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs. . 253

## ***Liste des sigles***

AfD : Alternative für Deutschland  
ACT : Association des compagnies de théâtre  
ACTA : Association canadienne du théâtre amateur  
APASQ : Association des professionnels des arts de la scène du Québec  
AQAD : Association québécoise des auteurs dramatiques  
AQCT : Association québécoise des critiques de théâtre  
AQJT : Association québécoise du Jeune Théâtre  
AQM : Association québécoise des marionnettistes  
BMO : Bank of Montreal  
CALQ : Conseil des arts et des lettres du Québec  
CAC : Conseil des arts du Canada  
CAM : Conseil des arts de Montréal  
CAQ : Coalition Avenir Québec  
CDU : Christlich Demokratische Union Deutschlands  
CEAD : Centre des auteurs dramatiques  
CEDEST : Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre  
CCCQ : Coalition la culture, le cœur du Québec  
CINARS : Conférence internationale des arts de la scène  
CTDA : Centre du Théâtre d'Aujourd'hui  
CPAM : Coalition of Performing Arts Markets  
CQT : Conseil québécois du théâtre  
ÉNT : École nationale de théâtre  
ÉST : École supérieure de théâtre – UQAM  
FBI : Federal Bureau of Investigation  
FICC : Fonds d'investissement de la culture et des communications  
FIDEC : Financière des Entreprises Culturelles  
FNC : Festival du Nouveau Cinéma  
FOH : *front of house*  
FTA : Festival TransAmériques

FRQSC : Fonds de recherche du Québec – Société et culture  
GCO : Grand Cirque Ordinaire  
HAU : Hebbel am Ufer  
KfdK : *Kampfbund für deutsche Kultur*  
NCT : Nouvelle Compagnie Théâtrale  
NGDK : *Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur*  
NS : Nationalsozialismus  
NTE : Nouveau Théâtre Expérimental  
OFQJ : Office franco-québécois pour la Jeunesse  
PAFARC : Programme d'aide financière à la recherche et à la création  
PEGIDA : Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes  
PGL : Productions Germaine Larose  
PLQ : Parti libéral du Québec  
RIDEAU : Réseau indépendant de diffuseurs d'événements artistiques unis  
RDA : République démocratique allemande  
RFA : République fédérale allemande  
RKK : Reichskulturkammer  
SODEC : Société de développement des entreprises culturelles  
SODICC : Société de développement des entreprises culturelles (jusqu'en 1995)  
TAI : Théâtres Associés Inc.  
TEM : Théâtre Expérimental de Montréal  
TMN : Théâtre du même nom  
TNM : Théâtre du Nouveau Monde  
TRV : Théâtre du Rideau Vert  
UDA : Union des Artistes  
UdM : Université de Montréal  
UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture  
UQAM : Université du Québec à Montréal

*À mes collègues de théâtre*

## *Remerciements*

Je voudrais commencer par remercier les membres du corps professoral du département d'Études théâtrales de l'UQÀM où j'ai complété mes études au baccalauréat, particulièrement Yves Jubinville et Marie-Christine Lesage, dont les cours m'ont inspiré une curiosité insatiable. Je tiens aussi à remercier les membres du corps professoral qui ont pris le relais de ma formation à l'Université de Montréal (UdM) : au département de Littératures et langues du monde – littérature comparée, tout particulièrement Livia Monet, Philippe Despoix et Robert Schwartzwald, et au département des Littératures de langue française, Éric Méchoulan. Toujours à l'UdM, je dois remercier la Fondation J.A. De Sève pour son soutien en début de parcours, le Centre canadien d'études européennes et allemandes (CCEAE) pour avoir financé plusieurs de mes séjours en Europe, ainsi que la Fondation Bill Readings. Merci à l'IRTG (International Research and Training Group, allemand et québécois) qui m'a soutenue au moment de mon passage accéléré vers le doctorat et m'a permis, grâce à son financement, d'effectuer mon travail de recherche entre Montréal et Berlin.

Lors de ces séjours en Allemagne, j'ai eu la chance de travailler à la Staatsbibliothek de Berlin, ainsi qu'à celles de la Freie Universität de Berlin et de l'Universität Trier, en plus de fréquenter les théâtres et festivals berlinois au cœur de ma thèse : la Schaubühne am Lehniner Platz, la Volksbühne, le Maxim Gorki Theater, le Hebbel am Ufer (HAU), le Berliner Ensemble, le Festival International für neue Dramatik (FIND) et le festival Politik im Freien Theater à Munich, pour ne nommer que ceux-là.

Il est essentiel de souligner la générosité des artistes qui figurent dans mon corpus. Ces personnes m'ont partagé leurs captations vidéo et leurs manuscrits, et ont accepté d'échanger avec moi sur leur travail. Je pense notamment à Hubert Lemire du Théâtre du Bunker, ainsi qu'à Nils Haarmann et Florian Borchmeyer de la Schaubühne de Berlin. Je voudrais remercier aussi Hugo Couturier et l'équipe du Festival TransAmériques (FTA) pour m'avoir donné accès aux captations de spectacles. Je tiens également à remercier les artistes que j'ai eu la chance d'accompagner comme conseillère dramaturgique et qui auront grandement contribué à faire évoluer ma pensée, particulièrement Christian Lapointe, Mykalle Bielinski et Patrice Dubois.

J'en profite pour saluer le FTA ainsi que le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) pour m'avoir offert si souvent l'occasion de parfaire ma pratique.

Je voudrais ensuite remercier certaines personnes qui ont fait la différence dans mon parcours : mon superviseur à l'IRTG, Hans-Jürgen Lüsebrink, pour son œil affûté, ses relectures généreuses et ses bons conseils ; Christian Klein, pour m'avoir indiqué de si bonnes pistes de réflexion ; Frank Weigand, pour avoir ouvert mon esprit au monde de la traduction théâtrale ; Caroline Bem, pour ses relectures bienveillantes et son soutien exceptionnel ; Sophie Hélène Matte, pour avoir laborieusement adapté mon manuscrit en écriture épïcène ; Pascale Bellemare de la bibliothèque des lettres et sciences humaines (BLSH) de l'UdM, pour m'avoir déniché des ressources documentaires en pleine pandémie; Élisabeth Routhier, pour le gros coup de main avec la mise en forme ; Arno Declair et la Schaubühne de Berlin, Yves Dubé, Vivien Gaumand, Yan Turcotte et Nicola-Frank Vachon, ainsi que Christophe Péan, pour m'avoir fait cadeau des crédits photos ; Diane Pavlovic, pour m'avoir permis de reproduire son ingénieux encadré sur l'Allemagne ; ainsi que Nathalie Brassard, pour l'accompagnement de fond.

J'aimerais aussi remercier mes collègues étudiant-es et chercheur-euses, dont les longs échanges, l'aide ponctuelle et le soutien moral ont transformé mon expérience. Je pense particulièrement à Khalil Khalsi, Mélissa Golebiewski, Guillaume Cot, Irina Carmen, Marta Carraro et Florian Audureau. J'adresse une pensée toute spéciale à mes compères de l'IRTG, particulièrement Julia Charlotte Kersting, Pierre Lavoie, Geneviève Robichaud, Mônica Schlobach, Saaz Taher et Ahmed Hamila.

Je tiens à adresser ma profonde reconnaissance à mes intrépides collègues et complices conseiller-ères dramaturgiques, tout particulièrement Stéphane Lépine, Jessie Mill, Paul Lefebvre, Andréane Roy, Chloé Gagné-Dion, Sara Dion, Emilie Martz-Kuhn et Marilou Craft. Votre amitié intellectuelle m'est extrêmement précieuse ! Je souhaite dans le même souffle saluer chaleureusement les collègues du Conseil québécois du théâtre (CQT) qui mènent la lutte avec panache.

Finalement, je me dois d'adresser ma reconnaissance profonde à mes proches, particulièrement la famille Plate-Büchner pour leur accueil à Berlin, Mathilde Grégoire-Valentini, Mireille Camier et Marie Rondot. Votre présence aura fait la différence ! Je voudrais remercier Jean-Baptiste pour m'avoir apporté, sur la dernière droite, un soutien inestimable, et surtout, un infini bonheur. Je veux remercier ma sœur Julie, pour m'avoir initiée à la pensée



critique et m'avoir soutenue tout au long de mon parcours. Je veux finalement remercier mon père, qui veille du ciel sur mes pas, pour m'avoir inspiré rigueur et ambition, et ma mère, mon inconditionnelle alliée, pour son amour et sa foi en moi.

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans le soutien indéfectible de ma directrice, Barbara Agnese, qui m'a ouvert des fenêtres dont je ne soupçonnais pas l'existence. Aucun remerciement ne saurait exprimer la gratitude et l'admiration que j'ai pour vous !

# ***Introduction***

## **Prémises**

En 2009, l'École supérieure de théâtre invitait Stéphane Lépine à donner un cours intitulé *Le (sic) conseiller en dramaturgie*. Alors étudiante en Études théâtrales au Bac, j'ai eu la chance de suivre ce cours, à l'époque plutôt atypique, et de découvrir avec ravissement le métier – encore mystérieux, dans le milieu québécois – de *Dramaturg*, comme on l'appelle en Allemagne. Quelle compréhension pouvais-je alors avoir de ce rôle qui, dans le contexte du théâtre allemand, radicalement différent du nôtre en termes d'esthétique, d'histoire et de système de production, revêt une toute autre signification ? Qu'est-ce que cette origine européenne, riche de sa tradition, pouvait-elle bien produire comme effet sur l'étudiante québécoise que j'étais, assoiffée de nouveauté et de transgression ? Alors que j'apprenais en parallèle la langue allemande, par accident plus que par intérêts croisés, dramaturgie et théâtre allemand se sont rejoints sur ma route. Cet alliage parsemait mon travail d'inspirations à la fois exotiques et impressionnantes, et me fournissait un habile moyen de contourner la France et la Grande-Bretagne, les références fatiguées d'un théâtre québécois souvent en quête de lui-même.

Depuis une dizaine d'années, j'ai pratiqué l'accompagnement dramaturgique à ma manière, faute d'une tradition préexistante qui ferait office de modèle dans mon milieu. J'ai plongé au cœur des œuvres, dans un rapport privilégié avec des artistes faisant preuve de curiosité, de générosité et d'audace. Tous et toutes avaient en commun d'être au pied du mur de la productivité obligée, dont le rythme les privait du temps nécessaire à la réflexion. Le temps nécessaire à la réflexion, voilà ce qui, souvent, justifiait mon cachet. Je me suis donc mise à réfléchir au cours de mes interventions en salle de répétition, en tête-à-tête avec mes interlocuteurs et interlocutrices artistes, lors de l'accueil des publics, à ce que nous étions en train de faire, en train de tenter de faire. Et toujours, quelque chose m'échappait.

Il m'a vite semblé assez évident que la plupart de nos efforts visaient à prendre position, par l'art, dans notre société. Le théâtre, lieu de rassemblement, art oratoire par excellence, lieu

de débats et de scandale, se voulait *engagé*, acteur dans la cité. Et pourtant, malgré nos efforts, je butais sur des insatisfactions liées tant à la forme qu'aux conditions dans lesquelles nous nous y adonnions. Comment faire un théâtre politisé, conscient, transformateur, percutant et pertinent, avec les contraintes que nous avons ?

En 2015, j'ai agi comme conseillère dramaturgique pour la pièce *Dans la République du bonheur* de l'auteur contemporain britannique Martin Crimp, dans une traduction et une mise en scène de Christian Lapointe. La direction artistique du théâtre du Trident, à Québec, qui coproduisait la pièce, m'avait alors donné carte blanche dans le programme de la soirée pour traiter des thématiques propres à cette œuvre : le capitalisme, l'individualisme, l'anxiété contemporaine, l'injonction au bonheur, le consumérisme, bref, les chefs d'accusation habituels d'une contestation de la gauche, largement représentée par le milieu du théâtre auquel j'appartenais. Or, mon épreuve de texte fut revue plusieurs fois, et tempérée, car on la trouvait trop complexe, trop « savante » pour le public. J'avais alors 26 ans. L'idée qu'une jeune conseillère dramaturgique Bac en main puisse produire un texte trop complexe pour le public de la plus grande institution théâtrale de la capitale nationale de ma province m'a glacé le sang. Encore une fois : comment faire un théâtre politisé, conscient, transformateur, percutant et pertinent, avec les contraintes que nous avons ? De toute évidence, nous avons un problème, et j'ai décidé de m'offrir « le temps nécessaire à la réflexion » pour m'y plonger sérieusement.

## **Postures politiques comparées du théâtre contemporain**

Cette thèse pose un regard comparatiste sur la pratique actuelle du théâtre contemporain et tente de comprendre par quelles stratégies les artistes – principalement les metteurs et les metteuses en scène – prennent position au moyen d'une production théâtrale. L'intérêt de concentrer mon attention sur tout le geste de la mise en scène, et non pas juste sur le propos de la pièce pour parler de posture politique, réside dans le fait que la prise de position est une action, et qu'elle implique un *comment* dynamique. La perspective défendue dans cette thèse implique donc le geste complet, de sa portée esthétique jusqu'à ses implications matérielles, en passant par son rapport au public et sa capacité à performer dans l'économie des arts vivants. C'est cet ensemble qui témoigne de la complexité d'une prise de position au théâtre et de sa fragile

cohérence au cœur du système qui la rend possible – un subtil échafaudage auquel, comme conseillère dramaturgique, je suis chargée de prendre soin.

Cette réflexion se fait dans un rapport comparatif au milieu du théâtre à Berlin, autre pôle de la diversité artistique sur les scènes contemporaines (et qui fait l'envie de plusieurs artistes du Québec) dans le but de mieux comprendre, par cette herméneutique croisée<sup>1</sup>, ce que les différences entre l'un et l'autre nous apprennent sur la pratique. Comment faire du théâtre politique dans le contexte actuel de la production contemporaine ? De quel recours sont les grandes traditions du théâtre engagé du siècle dernier ? Quelles contraintes heurtent les artistes aujourd'hui ? Quels écueils guettent leurs meilleures intentions ? Et quel rôle attribue-t-on au public ? La nécessité de comprendre comment cette prise de position peut s'effectuer étant issue de mon expérience comme conseillère dramaturgique, c'est à ce titre et depuis cet angle que j'ai lancé ma réflexion.

## **Une méthodologie au plus près de la pratique**

Ma posture de praticienne m'a incitée à laisser les postures émerger d'elles-mêmes des pièces de mon corpus, et de ces postures, les éléments théoriques qui permettent de comprendre, d'une part, les phénomènes à l'œuvre et de les considérer, d'autre part, d'un point de vue critique. Ce sont les œuvres qui provoquent les réflexions, et c'est l'observation à la fois minutieuse et élargie de la représentation qui en révèle ses contradictions. L'approche que je privilégie est ainsi intermédiaire, car elle relie systématiquement un objet et ses techniques à son milieu. Cela explique la structure transversale de ma thèse qui mêle à l'intérieur de chaque chapitre des pièces de corpus, des analyses de la représentation, des sections théoriques et des réflexions critiques.

Chacun des cinq chapitres de ma thèse tente de circonscrire un geste esthétique, au moyen de deux pièces de corpus – une allemande et une québécoise – et, à partir de ce geste, de comprendre la ou les postures politiques sous-jacentes. La mise en relation entre Berlin et Montréal a donc lieu à l'intérieur de chaque chapitre, mais aussi de façon plus générale, dans

---

<sup>1</sup> J'emprunte ce terme développé par l'International Research and Training Group (IRTG) que je remercie de m'avoir soutenue durant mon parcours.

le rôle historique et symbolique que joue l'Allemagne chez les artistes modernes de théâtre au Québec, soit principalement un rôle de crédibilisation et de distanciation.

Le choix de mon corpus s'est fait avec un souci de contemporanéité ; la plus ancienne des productions choisies, l'adaptation d'*Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen par le metteur en scène berlinois Thomas Ostermeier fut présentée à Montréal en 2013, tandis que la plus récente, *100% Montréal* du collectif allemand Rimini Protokoll, date de 2017. Toutes les pièces de mon corpus sont produites et destinées au marché international des arts de la scène, soit celui – et le seul – sur lequel sont susceptibles de se côtoyer des productions québécoises et allemandes. Le Festival TransAmériques (FTA), à Montréal, plaque tournante de la scène internationale du théâtre contemporain, s'est rapidement révélé un contexte propice à une telle observation. Si ce n'est la pièce de mon corpus elle-même qui figure dans une programmation du FTA, l'artiste qui signe sa mise en scène s'y sera déjà fait connaître – et se qualifie alors pour ce type de marché. C'est la posture politique possible de cet art contemporain et vivant, à la fois très niché et globalisé, que cette thèse se propose de scruter.

## **Structure en gestes**

Parce que cette thèse s'organise selon des gestes de mise en scène – des actions scéniques concrètes – et que les pièces du corpus la jalonnent de manière à dévoiler, au fur et à mesure, la signification de ces gestes et la manière dont ils s'inscrivent dans le milieu, mais aussi parce que les pièces sont complexes et ne se limitent pas à un seul geste, l'écriture se permettra des allers-retours entre les chapitres. C'est donc à un parcours dynamique et politique de la personne spectatrice que cette thèse convie le lectorat.

Au chapitre 1. *Se distinguer : l'inévitable réalité du milieu*, je contextualiserai la problématique en me concentrant sur le milieu théâtral, au moyen de la pièce québécoise *Le NoShow* (2013) du collectif Nous sommes ici et du théâtre du Bunker. *Le NoShow* est une pièce participative qui invite les membres du public à déboursier pour la représentation le montant de leur choix. En fonction de la recette de la soirée – détaillée par les acteurs et actrices – la distribution et la mise en scène sont réajustées. Cette production vise à faire prendre conscience

au public de la réalité financière du milieu des arts vivants qui transforme le public en clientèle et les artistes en chefs d'entreprise. Or, malgré la dénonciation d'un système marchand qui musèle la créativité, les comédiens et comédiennes du *NoShow* reproduisent sur scène la même dynamique de concurrence pointée du doigt, en appuyant leur lutte sur leurs propres cas personnels, aux dépens du collectif. *Le NoShow* m'amènera à traiter de l'économie du spectacle vivant, forcément déficitaire et tributaire des subventions de l'État. Il m'invitera aussi à détailler les structures de fonctionnement, qui diffèrent beaucoup entre Montréal et Berlin, mais qui ont toutefois en commun l'inévitable concurrence de marché, où la distinction – dans le sens bourdieusien – est l'apanage du succès. Pour se distinguer dans le milieu, mon hypothèse est que les artistes adoptent une posture politique au moyen de tendances esthétiques qui, souvent, proviennent d'Allemagne. Parmi les tendances actuellement privilégiées, plusieurs tirent parti d'une posture de la contestation, caractéristique de l'art contemporain. On observe à cet effet, au Québec, un vif intérêt pour le théâtre postdramatique, théorisé par Hans-Thies Lehmann. L'intérêt pour le théâtre allemand n'est pas nouveau au Québec, aussi ce chapitre donnera l'occasion de revenir sur les interactions entre les deux scènes, et de poser un premier regard comparatif sur le fonctionnement des institutions théâtrales de part et d'autre, et les principales traditions qui les sous-tendent. Ce sera aussi l'occasion de cerner certaines tendances typiques des festivals et autres kermesses des arts, très importantes pour les praticiens et praticiennes, qui façonnent la programmation et influent parfois sur l'esthétique.

Je traiterai ensuite du théâtre postdramatique chez Falk Richter dans *Fear* (2015), une pièce allemande qui aura attiré énormément d'attention, pas nécessairement à son avantage. La pièce qui se voulait pacifiste, n'aura que polarisé davantage le fossé entre progressisme et ultra-conservatisme dans une Allemagne sous tension. Richter nomme dans *Fear* des personnes réelles représentantes de l'extrême droite allemande actuelle, et diffuse sur scène leur image qu'il associe à celle de zombies nazis. Un procès pour diffamation, intenté contre son créateur, est perdu, au nom de la liberté d'expression. L'utilisation d'archives est au cœur du chapitre 2. *Prétendre au réel : l'argument du vrai*. Pour prendre position et s'assurer de son effet, le recours au réel est une stratégie courante au théâtre, dont la forme génère toujours un jeu d'oscillation entre réel et fiction. Le spectacle *100% Montréal* du collectif allemand Rimini Protokoll, présenté lors de l'édition 2017 du FTA, se veut quant à lui entièrement documentaire. Au moyen

des données du dernier recensement de la ville, le collectif imagine un spectacle auquel prennent part cent personnes lambda, censées représenter cent citoyens moyens et citoyennes moyennes. Ces personnes ne sont pas actrices, mais de simples citoyennes et illustrent, durant la représentation, les chiffres des groupes, des rôles, des allégeances et des convictions qui divisent ou rassemblent les Montréalais et Montréalaises. Le dispositif de Rimini Protokoll, qui présente par ailleurs un portrait harmonieux de la communauté montréalaise, organise ses cent personnes participantes selon un dispositif scénique extrêmement normatif. Le concept de ce spectacle remporte toutefois un immense succès, et ce, dans plusieurs villes à travers le monde. Cela m'amènera à traiter plus en détail de la notion du vrai au théâtre, que ce soit dans le théâtre documentaire, dans une perspective historicisante, ou dans le jeu d'acteur amateur ou d'actrice amatrice, comme c'est le cas chez les personnes participantes de *100% Montréal*. Le théâtre documentaire invite également à se questionner sur certains problèmes, notamment celui de la légitimité. Le réel au théâtre appelle finalement à se pencher sur la pratique répandue de l'autofiction, sur laquelle repose la validité du *NoShow* et qui parsème l'écriture de *Fear*. L'autofiction engage une réflexion sur la valeur de l'identité individuelle au théâtre, par opposition à celle du collectif, et sa capacité à outrepasser, au Québec, la valeur de l'identité nationale, un enjeu toujours prédominant de la pratique théâtrale actuelle.

Chaque nouvelle production, au Québec, se confronte au choix entre un français québécois et un français international – même dans le cas d'une pièce écrite par un auteur ou une autrice du Québec. La traduction, déjà complexe dans le cas du théâtre, est ici un problème non seulement financier, mais surtout politique. Le chapitre 3. *Traduire et adapter : le prisme de l'altérité* se concentrera sur cet enjeu et sur l'impact de la traduction dans les processus d'identification et de distanciation. La *tradaptation* de 1978 du *Macbeth* de Shakespeare par Michel Garneau, dans un français créé à partir d'un glossaire de la Nouvelle-France, offre une incursion privilégiée dans ce geste d'affirmation identitaire, assez répandu dans le Québec des années 1970. Sa mise en scène, en 2015, par Angela Konrad, metteuse en scène d'origine allemande et codirectrice artistique de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, transpose le geste de Garneau dans un contexte très différent. Compte tenu de l'intérêt que suscite l'Allemagne dans le milieu théâtral du Québec, le geste de Konrad en devient un de distanciation culturelle, mais aussi de distinction bourdieusienne. En effet, le rôle du théâtre

allemand dans la pratique québécoise varie entre l'appropriation d'esthétiques efficaces, par exemple postdramatique, et l'intégration – au sens d'accès – à l'histoire, et particulièrement à l'histoire du théâtre, incarnée par la ville de Berlin. Cette fascination est détectable dans le passage remarqué de *Ein Volksfeind* (1883) de Henrik Ibsen, montée par Thomas Ostermeier en 2012 et présentée lors de l'édition 2013 du FTA. La production, qui reçut un accueil dithyrambique, adapte le texte de Ibsen au point de transformer complètement la posture de l'auteur. Ostermeier fait de la pièce un manifeste anticapitaliste, qui pointe du doigt les politiques néolibérales qui soutiennent son idéologie, au moyen d'une scène faussement démocratique. *Ein Volksfeind* offre une lecture contestataire à sens unique d'un système – que dénonçaient déjà les acteur-trices du *NoShow* – vraisemblablement complexe à critiquer.

Les politiques actuelles inscrites dans une pensée néolibérale reposent sur un imaginaire vaste et autoportant, qui inclut dans son fonctionnement la réintégration des mouvements contestataires. Le chapitre 4. *Tourner en dérision : la posture « critique »* se penchera sur les gestes artistiques qui tentent de s'attaquer à cet imaginaire au moyen de l'ironie. Dans *la République du bonheur* (2012) de l'auteur britannique Martin Crimp recourt au triptyque pour détruire et reconstruire la fiction de figures en proie à la perte de sens caractéristique de l'époque postmoderne. L'auteur use de la caricature et de procédés dynamiques de retours et de répétitions, à l'intérieur du système de la pièce, ce qui crée des niveaux parallèles où différentes pistes de lecture s'autonomisent. Dans son projet de mise en scène réalisé en 2015, Christian Lapointe prolonge le geste de Crimp en exploitant le potentiel polysémique des objets, et en dédoublant les personnages par des marionnettes Barbie. Cette construction en poupées russes démultiplie les options d'interprétation, chacune des trames ouvertes offrant un contre-pied à la précédente. Ce chapitre me permettra, à l'aune du travail académique engagé, de poser un regard critique rétrospectif sur cette production dont je signalais la dramaturgie au Théâtre du Trident, à Québec, et qui m'inspirait les réflexions à l'origine de cette thèse. Car le spectacle de Lapointe, d'une complexité manifeste, n'est pas à l'abri des contradictions. La posture qu'adoptent l'auteur et le metteur en scène au moyen de l'ironie, se heurte à la perspective normative de deux créateurs blancs, de sexe masculin. Loin de poser un regard neutre et omniscient sur le monde, cette stratégie bute sur le déni de sa propre posture, absente semble-t-il, de son radar critique.



Le dernier chapitre, 5. *Engager le spectateur ou la spectatrice : la communauté temporaire*, se penchera finalement sur la place du [de la] spectateur-trice à qui, en théorie, tous ces gestes sont destinés. Au-delà des stratégies scéniques mises en place par les artistes, l'enjeu des gestes artistiques réside généralement dans l'impact sur la personne spectatrice, ce qui en révèle par ailleurs la portée politique. C'est là que le rôle de l'artiste se décline en plusieurs strates problématiques, à plus forte raison quand on songe à sa responsabilité sociale et à sa dépendance financière : émanciper et éduquer, au risque de verser dans la démagogie ; divertir, au mépris de la réflexion complexe ; sensibiliser, auprès d'un public déjà converti sans frôler le moralisme ; rassembler, sachant que la communauté dans la salle se dissout une fois la pièce terminée ; dénoncer, sans devenir dogmatique ; dérouter, malgré le piège de l'élitisme, etc. Ce dernier chapitre reviendra sur les gestes analysés précédemment pour comprendre comment, inscrits dans un contexte de concurrence et soumis aux tendances esthétiques actuelles, ils se heurtent au problème du consensus. En réintroduisant le conflit comme vecteur démocratique, non pas dans sa dimension dramatique, mais dans sa dimension théâtrale, c'est-à-dire dans le rapport scène-salle, le geste artistique adopte une posture politique de par sa forme, peu importe le discours véhiculé par la pièce. En outre, l'émancipation souhaitée de la personne spectatrice se heurte à la cécité de l'artiste, qui n'hésite pas à poser un regard critique sur le monde mais tarde parfois à faire son autocritique.

Cette thèse est le témoignage d'un parcours critique dont le point de départ est la scène. Que l'on se tienne sur celle-ci, depuis la régie, parmi le public au parterre ou au poulailler, qu'on signe une critique journalistique sur celui-ci, qu'on signe les chèques de ses artisans et artisanes ou les enveloppes destinées à sa pratique, le théâtre n'est pas le véhicule des mêmes aspirations. Et pourtant, de profondes convictions animent toutes les personnes qui le rendent vivant. Cette thèse tente de comprendre les conditions dans lesquelles se meut la bête théâtrale, et elle questionne sa réelle capacité à mordre.

## ***Chapitre 1. Se distinguer dans le milieu : l'inévitable réalité du marché***

Le milieu du théâtre ne peut plus se concevoir aujourd'hui comme aux époques phares de sa pratique politique : les années 1910 et 1920, en Allemagne, par exemple, alors que la classe ouvrière revendique un théâtre qui lui ressemble, ou les années 1960-1970 qui voient, au Québec comme en Allemagne, des courants protestataires dénoncer les abus des régimes passés et développer, au moyen de formes éclectiques, des langages inédits. L'économie contemporaine du spectacle vivant livre le théâtre à des enjeux de marché, tandis que la tradition et les institutions façonnent la création et son esthétique. Les stratégies déployées par les artistes québécois-es pour performer dans le champ théâtral répondent ainsi à des tendances, parmi lesquelles plusieurs tirent parti d'une posture de la contestation et s'inspirent des grandes esthétiques allemandes.

Dans ce premier chapitre, je poserai les bases contextuelles nécessaires au déploiement de ma réflexion au moyen du *NoShow*, une production du collectif Nous Sommes Ici et du théâtre du Bunker. Je traiterai de la compétition qui règne entre les artistes de théâtre, pas seulement entre elles et eux, mais aussi entre leur secteur et ceux qui, à titre de secteur créatif, se méritent un financement étatique motivé par le rendement. J'expliquerai la situation du théâtre au Québec, à moitié subventionné, en remontant aux premiers enjeux de la culture québécoise, de la création des politiques culturelles à la transformation de la ville de Montréal en vecteur économique de la création. Je me livrerai à un exercice semblable pour le cas allemand, mais avant, je me pencherai sur le rôle que le théâtre allemand – principalement berlinois – joue auprès d'un milieu québécois en quête de légitimité artistique.

## 1.1. Un milieu livré à la compétition

L'homme de théâtre allemand Heiner Müller (1929-1995) affirmait dans une entrevue parue en 1989 que « Le mode de jeu [d'acteur] a pour but de reproduire la sphère du travail qui n'est pas un espace libre. »<sup>2</sup>, soulignant au passage le lien subtil entre le rôle d'un travailleur ou d'une travailleuse et celui de l'acteur ou de l'actrice. Le théâtre permettrait de comprendre les conditions d'une personne du peuple, soumise à une activité aliénante, et d'en éclairer les enjeux, les contradictions, et peut-être même les solutions. Ainsi, le théâtre à l'époque de la révolution prolétarienne s'engageait-il, par la représentation ouvrière, à la fois dans la lutte des classes et sur la voie de son émancipation. Dans un système politique néolibéral soumis à l'économie de marché, mais où subsistent des institutions d'État, les conditions de travail sont autres. Les travailleur-euses autonomes n'échappent pas à l'auto-entrepreneuriat et à l'autogestion, et redoublent de créativité pour se tailler une place sur le marché de l'emploi et espérer un maximum de visibilité. Les artistes participent de ce régime tout en touchant des subventions aux arts pour justifier et construire leurs projets. Ces enjeux se retrouvent dans *Le NoShow*<sup>3</sup> par une dénonciation des conditions de travail des acteur-trices, mais qui réaffirme ironiquement le système même qu'il s'applique à critiquer.

### 1.1.1. *Le NoShow*, un spectacle dont le public est producteur

*Le NoShow*<sup>4</sup> est un spectacle qui se distingue par sa forme tributaire de la participation spectatrice. Les personnes du public disposent, pour le prix du billet, d'un barème allant de 0 \$ à 125 \$, la recette déterminant le nombre de comédien-nes sur scène qui recevront un cachet. Les interprètes expliquent au début du spectacle que « dans une société marchande comme la

---

<sup>2</sup> Irène Sadowska-Guillon, « La fatalité de l'histoire : Entretien avec Heiner Müller », *Jeu*, n° 53, 1989, p. 102.

<sup>3</sup> Le terme « NoShow » désigne le cas où une personne ayant réservé une chambre ou un siège à bord d'un avion ne se présente pas le jour venu.

<sup>4</sup> Je me base sur la représentation du *NoShow* à Montréal (Espace Libre), à l'automne 2014, ainsi que sur deux captations vidéo, filmées respectivement en juin 2013, à Québec (Théâtre Périscope), lors de la création, et à l'automne 2014, dans le cadre du Festival Actoral, à Marseille (Théâtre Le Merlan).

nôtre, le prix qu'on est prêt à payer pour un bien ou un service détermine en quelque sorte la valeur qu'on lui accorde »<sup>5</sup>, aussi l'équipe accepte-t-elle de jouer uniquement si les conditions salariales sont respectées. La recette de la billetterie n'étant pas suffisante, il n'est possible de retenir que trois interprètes sur sept. Ce constat décevant, qui marque le manque de générosité du public, motive une tournée du chapeau où la culpabilité est exploitée pour majorer le budget. Le chapeau permet à un-e quatrième acteur-trice de joindre la distribution. Sa composition, toutefois, se détermine par vote sur le modèle compétitif des éliminations de type télé-réalité. Des candidatures vidéo d'une minute permettent aux acteur-trices de se vendre, privilégiant le chantage émotif, les mensonges et les grossièretés, garants d'un vote positif<sup>6</sup>. Les votes sont effectués par texto, comptabilisés à la régie et vérifiés par un-e spectateur-trice choisi-e au hasard. Après le décompte, les comédien-nes éliminé-es, en colère, sortent faire la grève autour d'un *stand* à hot-dog préalablement installé à l'extérieur du théâtre. Tandis que les interprètes sur scène tentent de couvrir tous les tableaux du spectacle initial, une caméra en direct permet de suivre les protestations des grévistes à l'extérieur.

En fonction du nombre et de l'identité des acteur-trices retenus-es, le déroulement du spectacle n'est pas le même. La distribution étant réduite, tous les tableaux initialement prévus ne peuvent être joués, cette privation rajoutant du poids à la culpabilité déjà exploitée par la mise en scène. Tout au long de la représentation, les tableaux annulés sont tout de même annoncés sur un écran, puis biffés d'un trait rouge au son d'une guillotine. Le premier tableau, essentiel à la compréhension du spectacle, présente la demande de subvention initiale du projet : une adaptation des *Scènes de la vie de bohème* (1851) de Henri Murger (1822-1861), qui aurait coûté, après six minutes de représentation, près de 49 139 \$. C'est le refus d'une subvention qui aurait motivé la troupe à créer *Le NoShow*. Dans son budget détaillé, les contributions des spectateur-trices sont posées en regard des frais totaux, et le choix de l'autofiction est présenté comme un argument financier (pas de droits d'auteur à payer). Le spectacle cumule ensuite une

---

<sup>5</sup> *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, idée originale d'Alexandre Fecteau texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, avec la collaboration des acteur-trices, texte inédit, p. 9.

<sup>6</sup> Hubert Lemire me confiait que plus les performances étaient grotesques et dégradantes, plus le public les privilégiait lors du vote. (Entretien avec Hubert Lemire, Montréal, 10 juillet 2018.)

variété de tableaux basés sur des expériences vécues, qui traitent des conditions de travail des interprètes et de la place que l'art et le théâtre occupent dans la société.

Dans le désordre, on assiste aux astuces loufoques que doivent cumuler les acteur-trices pour survivre : épouser un joueur de hockey, s'avilir dans la publicité de canneberges séchées, ou se couper les doigts à l'usine pour réclamer l'argent des assurances – François Bernier exhibe ses doigts effectivement coupés. On écoute le témoignage d'Anne-Marie Côté, enseignante de théâtre dans une école d'un quartier défavorisé, qui rappelle l'importance des cours d'art auprès d'élèves en quête d'appartenance. On apprend que Hubert Lemire plaide à la place de son frère, maître Samuel Proulx Lemire, dont la ressemblance est frappante (photo à l'appui), en recourant à ses talents d'acteur ; son imposture sert à dénoncer les célébrités qui prennent la place des « vrais acteurs » et les privent de travail<sup>7</sup>. On compare finalement la visibilité qu'offre un show télé – ridiculement grande pour peu de travail – à celle qu'offre un spectacle de théâtre – injustement réduite pour la quantité d'implication.

La représentation est interrompue à de nombreuses reprises par des interventions à l'écran. Certaines d'entre elles offrent des informations non-contextualisées sur la comédie musicale *RENT* (1996) de Jonathan Larson (1960-1996), ainsi que sur la célèbre série de romans policiers *Millenium* (publiée de 2005 à 2007) de Stieg Larsson (1954-2004). Ces interruptions créent un rapport d'intertextualité entre *Le NoShow* et deux œuvres dont le franc succès n'aura jamais profité à leur auteur. D'autres interruptions, toujours à l'écran, sont le fait des grévistes qui manifestent leur mécontentement. Le public est pris à parti, tandis que les interprètes qui manifestent réclament leur appui par l'activation de sonneries cellulaires. Pour mesurer leur succès, les grévistes appellent une personne du public – tous les numéros ont été enregistrés lors du vote. Devant le silence de la salle, l'interprète au téléphone s'emporte. Étant en possession des résultats, il ou elle sait que la personne qui a décroché ne lui a pas donné son vote. Le ou la spectateur-trice est donc confronté-e personnellement par l'interprète. Cet échange téléphonique donne lieu à un malaise volontaire qui joue encore une fois sur la culpabilité du public. La prise à partie de ce dernier se poursuit au tableau 10.2. *Jeu des métiers*, où on l'invite à se lever :

Si votre métier ignore les congés fériés nationaux, rassoiez-vous.

Si on vous fait faire du temps supplémentaire obligatoire,

---

<sup>7</sup> Cette scène remplace celle du syndrome de la Jetta deux litres dans la version initiale du Carrefour (Québec, 2013), autrement plus directe.

rassoyez-vous.

Si vous n'avez pas de temps pour exercer vos loisirs, rassoyez-vous.

Si vous ne pouvez pas vous absenter en cas de maladie, assoyez-vous.<sup>8</sup>

L'objectif est de trouver celui ou celle qui possède l'emploi idéal. Cette personne est sommée d'appeler une connaissance qui ne fréquente pas les théâtres pour la convaincre de l'accompagner dans le futur. Si la personne choisie refuse de s'exécuter, les interprètes menacent d'arrêter le spectacle. *Le NoShow* se termine sans salut, mais ouvre sur une gigantesque bataille de guimauves organisée par les grévistes à l'extérieur.

### 1.1.2. Le dispositif, ses limites et ses impostures

*Le NoShow* entretient certes des parallèles avec le théâtre engagé des années 1960 et 1970. L'utilisation de la rue comme lieu de protestation, par exemple, renvoie aux manifestations et à la tradition du théâtre anarchiste, mais aussi à la crise des intermittent-es du spectacle en France, en 2003. Or, le recours à la grève est ici exploité dans un contexte propre aux années 2010, c'est-à-dire dans un système politique capitaliste qui intègre l'autocritique à son propre fonctionnement. La grève et l'imaginaire contestataire auquel elle renvoie sont simplifiés à l'état de citations, simulant ici un faux théâtre d'agit-prop aux balises bien contrôlées. Aussi le *NoShow* ne repose pas autant qu'il le prétend sur la participation spectateur. Bien que la troupe ait effectivement accepté à quelques occasions<sup>9</sup> de ne fonctionner que sur les recettes de la billetterie, le spectacle dispose dans les faits de son financement étatique et se vend au prix coûtant. Il remporte d'ailleurs un succès notoire<sup>10</sup>, aussi les acteur-trices touchent une rémunération, que le vote du public ait été en leur faveur ou non : la performance de grève est évaluée, selon les normes de l'Union des Artistes (UDA), au même titre que celle livrée à l'intérieur. *Le NoShow* fonctionne sur une simulation où très peu de détails sont laissés au

---

<sup>8</sup> *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, idée originale d'Alexandre Fecteau, texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, *op. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> Lors de la création en 2013 et pour les représentations au FTA (2014).

<sup>10</sup> Surtout auprès du public français, ainsi qu'à Mexico et à Vancouver, où le concept a été vendu à des troupes locales.

hasard. Mis à part le vote du public qui ne choisit pas les mêmes comédien-nes chaque soir, ce qui les place dans une véritable situation de concurrence, le spectacle demeure à peu près le même d'une fois à l'autre. La recette de la billetterie est fictive, de même que le gain ajouté par le passage du chapeau. Aussi le constat est-il toujours pareil au moment du dévoilement des chiffres : seulement trois comédien-nes peuvent recevoir une rémunération, une quatrième personne est admise de justesse, et les trois autres sont à la rue. Les conséquences dramaturgiques sur le scénario de base seraient trop importantes pour modifier cette répartition dans laquelle il est déjà prévu que le spectacle soit amputé de certaines parties, et que des interventions des grévistes ébranlent son déroulement.

Pour que l'illusion fonctionne, un plan serré de réorganisation permet aux acteur-trices de manœuvrer le spectacle, peu importe l'issue du vote. Par exemple, au moment de la redistribution, les acteur-trices pour qui le public a voté se répartissent les canevas de chaque tableau en assumant parfois des rôles qui ne leur étaient pas initialement attribués. À cet effet, de nombreuses consignes parsèment le texte :

***Consignes pour la distribution.***

*Quand Hubert est élu, il joue Hubert.*

*Quand il ne l'est pas, c'est une fille qui le remplace.*

*Si Francesca est élue, elle joue Francesca.*

*Si elle ne l'est pas, un gars la joue.<sup>11</sup>*

Si la personne prévue dans le texte est absente et qu'il n'y a pas de possibilités de remplacement, alors ses collègues résument le tableau. Ainsi, aucune information n'est abandonnée, même si le tableau est coupé.

Le même principe s'applique aux passages improvisés qui s'avèrent interprétés au moyen d'un jeu naturaliste très contrôlé. Par exemple, après le résultat du vote, les acteur-trices éliminé-es se retirent dans les loges, et une caméra les suit pour croquer leur réaction sur le vif :

*Une fois le cue donné par le caméraman, ils discutent des résultats du vote, ne se gênant pas pour attaquer le public et leurs collègues élus.*

*SEPT est triste de ne pas avoir été voté [sic] mais le cache en remettant en question l'idée du vote : « C'était pas une bonne idée.*

---

<sup>11</sup> *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, idée originale d'Alexandre Fecteau texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, *op. cit.*, p. 18.

*On aurait dû tirer au sort . »*

*CINQ lui rappelle le bien-fondé du vote, la nécessité de mettre le public en position de producteur : « Le public est producteur. Il doit apprendre à faire des choix et à les assumer. »*

*CINQ invite SEPT à sortir rejoindre SIX, sans mentionner le campement extérieur.*

[...]

### **Aide-Mémoire**

→ Il faut que la scène commence avant la captation.

[...]

→ CINQ doit mentionner clairement : « Le public est producteur ».

→ Rapidement nommer SIX, le gréviste absent, pour générer l'urgence.

→ SEPT ne peut pas avouer trop tôt que ça le fait chier de ne pas avoir été voté [...]. Il doit cacher son orgueil blessé.

→ Pas de référence à la veille ou au lendemain : cette grève est unique.

→ Continuer à parler en sortant pour créer une sensation de « croqué sur le vif ».<sup>12</sup>

Il n'y a donc, mis à part les expériences personnelles des interprètes, rien de « vrai » dans ce *NoShow* qui table tout de même sur cette valeur pour maintenir son dispositif.

Ce subterfuge aura provoqué quelques réactions chez un public critique du rôle qu'on lui attribuait *de facto*. Certain-es critiques l'ont apprécié, y décelant un travail dramaturgique apte à faire « vivre cette précarité [de l'acteur] »<sup>13</sup> plutôt que de la démontrer :

Cette trame positionne l'expérience du théâtre comme un exercice de pouvoir ; une fois dans la salle, le spectateur comprend qu'il joue le rôle de membre de cette association, et que les sept comédiens qui entrent en scène, habillés sobrement et assis derrière une rangée de praticables dissimulés sous des airs de grande table, en seront le conseil d'administration. Or la situation se transforme rapidement : de spectateurs et membres de cette

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15-16. Les numéros correspondent au rang que l'acteur ou l'actrice aura obtenu suite au vote.

<sup>13</sup> Marie-Hélène Constant, « Jouer à jouer / François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire, Maxime Robin, Le Noshow, un show-must-go-on à tout prix, Espace libre, 2014 », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 58.



organisation fictive, le public [...] se retrouve dans la position paradoxale du dirigeant, du producteur.<sup>14</sup>

L'expérience du *NoShow* appellerait le spectateur-consommateur ou la spectatrice-consommatrice à devenir citoyen ou citoyenne : « *Le NoShow*, c'est la répétition générale de ce que peut être un spectateur conscient, engagé, prêt à jouer, prêt à être meilleur, aussi. »<sup>15</sup>, s'enthousiasme Marie-Hélène Constant dans la revue *Liberté*. Dans cette perspective, la représentation théâtrale devient un espace non pas en-dehors de la vie, mais qui en fait partie intrinsèque, et qui peut servir pas seulement de miroir métonymique mais de réel lieu d'action pour expérimenter de nouvelles formes de vivre-ensemble. Or, cet espace dédié au « spect-acteur »<sup>16</sup> aura déçu les gens ayant percé les ressorts du dispositif. « C'est un jeu truqué, déplore Hervé Guay dans le magazine *Spirale*, puisque l'espace de liberté qui semble consenti au spectateur-joueur se referme rapidement et surtout parce que l'information dont il aurait pu bénéficier pour décider lui est souvent donnée seulement lorsqu'il a déjà pris sa décision. »<sup>17</sup> Les rouages cachés de la mise en scène donnent raison à Guay, mais la déception qui en découle ne se justifie que si on entretient à l'égard du théâtre des attentes spécifiques quant à sa sincérité et au déroulement démocratique de ses procédés. Le théâtre n'est pas un bureau de scrutin, il n'est donc soumis ni à la transparence, ni à la vérité.

Il demeure que la posture du *NoShow* est sans ambiguïté, et le spectacle ne nuance pas beaucoup son propos. Aux dires des acteur-trices, les politiques culturelles sont trop maigres pour subvenir aux besoins des artistes, et s'il en est, ces politiques ne sont que le pâle reflet d'une pensée populaire peu intéressée par le théâtre et l'art, de façon générale. À ce titre, *Le NoShow* serait, toujours selon Guay, « un travail qui ne fait pas confiance au jugement du spectateur et qui [essaie] de lui dire quoi penser »<sup>18</sup>. Le tableau 8.5. *Financement grand public*

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Catherine Cyr définit le « spect-acteur » de la façon suivante : « Néologisme quelque peu galvaudé, le terme *spect-acteur* désigne, au théâtre, en danse et en performance, tout comme dans les arts de la rue, un spectateur qui prend une part active dans la conduite de l'œuvre. Il est possible de voir en ce dernier ce qui reste, ou ce qui fait retour, du happening et des utopies participationnistes des années 1960 et 1970. » (Catherine Cyr, « La fabrique du "vrai". Le théâtre performatif de Système Kangourou » in Louis Patrick Leroux et Hervé Guay, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2014, p. 143, note 3).

<sup>17</sup> Hervé Guay, « Prendre le spectateur au jeu / Festival TransAmériques, Montréal, du 21 mai au 6 juin 2014 », *Spirale*, n° 250, 2014, p. 68.

<sup>18</sup> *Ibid.*

/ *BS de luxe* tend à lui donner raison. Construit à partir d'une citation de Nathalie Elgrably-Lévy, chroniqueuse au *Journal de Montréal*, il se pose ironiquement contre un art subventionné qui ne serait pas lucratif : « Quand l'art ne permet pas de mettre du beurre sur les épinards, écrit Elgrably-Lévy, ce n'est pas signe que l'État devrait intervenir. C'est plutôt une indication que la personne concernée devrait reléguer son art au rang de passe-temps et se trouver une occupation lucrative »<sup>19</sup>. Un personnage de « douchebag » (Bernier) reprend à son compte la citation pour protester contre des artistes paresseux-euses. Le personnage est simple d'esprit et recoupe tous les clichés d'une personne qui n'aurait pas été initiée à la culture légitime (Bourdieu). Il ridiculise la posture qui s'opposerait à celle des comédien-nes par cette caricature d'une part, puis d'autre part, par un argumentaire démagogique selon lequel des entreprises lucratives sont également subventionnées, dont *Le Journal de Montréal*. Elgrably-Lévy serait donc ironiquement tributaire de ce mécénat public. Les acteur-trices du *NoShow* recourent au rire pour susciter le plaisir de la reconnaissance, une stratégie qui nourrit la proximité avec le public. Ce dernier, complice de la situation, est positionné du bon côté du débat, celui de l'élite qui a à cœur de soutenir le théâtre et la culture. De cette façon, *Le NoShow* s'assure une accessibilité dans la réception pour mieux démontrer son point, soit l'accès à la professionnalisation et le droit de recevoir une paye convenable. Or, les arguments mis de l'avant par le spectacle se concentrent davantage sur les conditions de travail des acteur-trices, que sur les raisons sociales et politiques qui motivent le financement des arts. En insistant sur les coûts de la production et leurs salaires personnels, les artistes réinscrivent leur pratique dans le système néolibéral dont l'accent, mis sur la rentabilité, est à la source de leur problème. En somme, la personnalisation et la subjectivation du propos installent une cécité quant au système général dans lequel œuvrent ces artistes.

---

<sup>19</sup> « Il n'existe que deux raisons pour lesquelles un artiste vit dans la misère. La première est que son talent n'est peut-être pas en demande. La deuxième est qu'il est peut-être tout simplement dépourvu de talent. Dans un cas comme dans l'autre, le public n'est pas disposé à consacrer son argent à l'achat du produit culturel proposé. Ainsi, pourquoi y mettre l'argent du contribuable ? Pourquoi l'État achèterait-il, au nom de la collectivité, ce que nous refusons d'acheter individuellement ? » (Nathalie Elgrably-Lévy, « Non au mécénat public », *Le Journal de Montréal*, mis en ligne le 5 mai 2011, consulté le 22 juillet 2018).

### 1.1.3. Le théâtre, art déficitaire *per se*



Figure 1. Les costumes des acteur-trices du *NoShow* renvoient à un type de travailleur-euse du secteur tertiaire. De gauche à droite : Annabelle Pelletier-Legros, Catherine Dorion, François Bernier, Frédérique Bradet, Guillaume Boisbriand, Hubert Lemire et Sophie Thibeault. © Christophe Péan. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

Le plaidoyer des acteur-trices du *NoShow* est symptomatique de la transformation du champ des arts. Pris-es entre le système culturel de l'art subventionné et la libre concurrence de l'économie néolibérale, les artistes oscillent entre la revendication d'une fonction officiellement reconnue par l'État et la récupération à leur compte d'une logique marchande pour valoriser leurs activités. Toutefois, sur le marché de la création, les artistes sont loin d'avoir la meilleure performance. Selon un rapport des Nations Unies (2008), les « industries créatives » (*creative industries*) constituent le secteur économique le plus dynamique du commerce mondial<sup>20</sup>, entre

<sup>20</sup> « Le présent Rapport met en évidence de manière empirique que les industries créatives se situent parmi les secteurs émergents les plus dynamiques du commerce mondial. » (*Rapport sur l'économie créative* (résumé), Nations Unies, 2008, consulté le 7 juillet 2020, p. 30-31. URL : [https://unctad.org/fr/Docs/ditc20082ceroverview\\_fr.pdf](https://unctad.org/fr/Docs/ditc20082ceroverview_fr.pdf).)

autres parce qu'il oppose au modèle postfordiste<sup>21</sup> les valeurs de la créativité et de l'autodétermination. La « classe créative »<sup>22</sup>, inventive et autonome, se serait libérée du travail aliénant et désincarné de la chaîne de montage en plus de s'affranchir du patronage traditionnel. Elle serait en phase avec son produit, visionnaire, multitâche, et génératrice de son propre capital. Dans un contexte néolibéral qui table sur un individualisme libre et épanoui, la créativité humaine devient la ressource économique ultime à plus forte raison parce qu'elle est naturelle et accessible à tout le monde. Or, l'habileté financière des industries créatives repose sur leur sortie de la créativité du champ artistique. On regroupe certes parmi les industries créatives les secteurs des arts (arts visuels, théâtre, cinéma, danse et musique) et de la culture, mais également ceux des affaires et de la technologie. Selon le rapport des Nations Unies

elles [les industries créatives] englobent le cycle de création, de production et de distribution de biens et de services dans lequel *le facteur de base est l'utilisation du capital intellectuel*. Aujourd'hui, les industries créatives font simultanément appel aux sous-secteurs traditionnels, à ceux à forte composante technologique et à ceux axés sur la fourniture de services, depuis les arts folkloriques, les festivals, la musique, les livres, la peinture et les arts du spectacle jusqu'à des sous-secteurs à plus forte composante technologique comme l'industrie du cinéma, la radio, l'animation numérique et les jeux vidéo, ou encore des domaines axés sur la fourniture de services d'architecture et de publicité.<sup>23</sup>

Malgré leurs profondes différences, tous ces secteurs « créatifs » sont susceptibles d'être subventionnés. La confusion entre ces industries – dont certaines sont très lucratives – et le travail de l'artiste, est imputable aux critères d'un travail qui soit autodéterminant, non-aliénant et qui favorise l'expression individuelle et le développement personnel. Mais la comparaison ne prend pas en compte les différences subtiles entre art, culture, loisir et divertissement, et mesure sur un même plan des activités aux mandats parfois divergents.

C'est ce qui permet à Elgrably-Lévy, la chroniqueuse du *Journal de Montréal* citée dans *Le NoShow*, d'affirmer que si le théâtre – ou l'art en général – n'est pas rentable, rien ne justifie que l'État doive le financer. D'autant plus que le financement étatique est également soumis aux

---

<sup>21</sup> Pascal Gielen et Paul de Bruyne (dir.), *Being An Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAI Publishers, 2012.

<sup>22</sup> Richard L. Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2004 [2002].

<sup>23</sup> *Rapport sur l'économie créative, op. cit.*, p. 30. Je souligne.

aléas du marché. Or, l'argument de la rentabilité ne peut pas s'appliquer au financement des arts car, sur le marché concurrentiel de la créativité, le théâtre est forcément déficitaire (un *market failure*<sup>24</sup>) : il n'est pas productif dans une logique capitaliste. Ce que le théâtre produit, c'est ce que Jean Baptiste Say (1767-1832) appelait dans son *Traité d'économie politique, ou, simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent ou se consomment les richesses* (à partir du *Traité d'économie politique*, 1803) « des produits immatériels, ou des valeurs qui sont consommées au moment de leur production »<sup>25</sup>. Cette idée s'inscrit dans la continuité de la pensée d'Adam Smith (1723-1790) qui prévoyait déjà, dans sa théorie politique du libéralisme, un rendement exceptionnellement nul pour les secteurs d'activité dont la production correspond à leur consommation immédiate :

Quelques-unes des professions les plus graves et les plus importantes, quelques-unes des plus frivoles, doivent être rangées dans cette même classe : les ecclésiastiques, les gens de loi, les médecins et les gens de lettres de toute espèce, ainsi que *les comédiens, les farceurs, les musiciens, les chanteurs, les danseurs d'Opéra, etc.* Le travail de la plus vile de ces professions a sa valeur qui se règle sur les mêmes principes que toute autre sorte de travail ; et la plus noble et la plus utile ne produit par son travail rien avec quoi on puisse ensuite acheter ou faire une pareille quantité de travail. *Leur ouvrage à tous, tel que la déclamation de l'acteur, le débit de l'orateur ou les accords du musicien, s'évanouit au moment même qu'il est produit.*<sup>26</sup>

Smith compare alors des secteurs également déficitaires mais d'une utilité autrement importante pour le bien commun. Il constate que toute activité n'est pas, *per se*, également lucrative, ce qui ne veut pas dire qu'elle est superfétatoire ; on ne peut donc pas user du critère de la rentabilité pour comparer tous les secteurs.

L'observation de Smith est explicitée par la loi de Baumol, fruit du travail des économistes William Baumol (1922-2017) et William Bowen (1933-2016). Selon eux,

---

<sup>24</sup> John Douglas Carnwath, *The Institutional Development of Municipal Theatres in Germany, 1815-1933*, thèse en philosophie, « Theatre and Drama », Evanston, Illinois, 2013, p. 27.

<sup>25</sup> Jean Baptiste Say, *Traité d'économie politique, ou, simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent ou se consomment les richesses*, Livre I, « De la production des richesses », édition électronique réalisée à partir du *Traité d'économie politique* (1803), Paris, Calmann-Lévy, coll. « Perspectives de l'économie – Les fondateurs », 1972, p. 108.

<sup>26</sup> Adam Smith, *Richesse des nations*, version numérique réalisée par la BNF à partir de l'édition de Jean-Gustave Courcelle-Seneuil, Paris, Guillaumin et Cie, Petite bibliothèque économique française et étrangère, publication dirigée par M. Jh Chailley, 1888, p. 188. Je souligne.

l'économie se divise selon le secteur *archaïque* et le secteur *progressif*. Dans le premier cas, le travail est constitutif du produit, ce qui implique une productivité stagnante des personnes qui travaillent (comme dans le secteur des arts vivants), car « à la différence des travailleurs des industries, les artistes ne sont pas des intermédiaires entre des matières premières et le produit achevé. Leurs activités sont elles-mêmes le bien de celui qui consomme. »<sup>27</sup> Dans le deuxième cas, les activités économiques bénéficient d'une productivité croissante, le travail n'étant pas constitutif du produit. Ce secteur bénéficie par ailleurs de l'industrialisation et dégage des gains de productivité importants qui creusent un écart entre les deux secteurs. Cet écart provoque une baisse drastique de la demande pour les produits artistiques. Comme ces derniers ne peuvent survivre sur le marché, le financement public transfère l'argent du progressif vers le secteur archaïque, sans réinvestissement. Avec le temps, ce mouvement crée un vide perpétuel, car les coûts du secteur archaïque augmentent continuellement, ne serait-ce qu'à cause des salaires des artistes qui suivent l'inflation.

Pour survivre sur ce marché, il revient aux artistes de se positionner – de se distinguer, au sens bourdieusien – par rapport aux autres secteurs d'activité « créatifs » autrement plus lucratifs. Il faut, d'une part, remplir les salles et, d'autre part, stimuler toujours davantage de soutien étatique. Cette tension plonge le théâtre dans une *crise de légitimité* car il doit justifier son utilisation des fonds publics tout en se prévalant d'une pratique libre et originale. Il devient donc essentiel, comme le fait remarquer Stéphanie Loncle, de procéder à une revendication du théâtre comme d'un élément productif non pas d'argent mais d'un

profit fondé sur des valeurs d'instruction et de morale. [...] En s'arrogeant un pouvoir économique et intellectuel au nom d'une productivité morale, les directeurs de salle, alliés aux auteurs, secondés par une élite intelligente et pratique, peuvent alors se présenter comme les légitimes propriétaires des théâtres, les amis de la liberté et les ennemis du despotisme.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> William J. Baumol et Willim G. Bowen, *Performing Arts – the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, New York, Twentieth Century Fund, 1966, p. 416. Cité par Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », p. 32.

<sup>28</sup> Stéphanie Loncle, « La restauration néo-libérale a une histoire », *Théâtre/Public*, n° 207 « Théâtre et néo-libéralisme », janvier-mars 2013, p. 6.

Ce positionnement stratégique, nécessaire à la légitimation des arts pour recevoir du financement public en dépit de leur rendement négatif, comporte des conséquences sur le contenu des œuvres et sur le statut des artistes dans la société : une responsabilité sociale et un mandat d’émancipation morale au moyen de *valeurs*, mais aussi un rôle contestataire qui incarne la libre expression. Le financement des arts reposant, au Québec, sur un modèle hybride « quasi-néolibéral » public-privé<sup>29</sup>, les artistes doivent aussi manœuvrer de manière à se démarquer sur le marché des arts vivants, une pression qui peut entraîner une forme de conditionnement<sup>30</sup>. Finalement, pour répondre à ces fonctions, il revient également aux artistes de se distinguer au sein de leur propre milieu afin de progresser dans les institutions et de disposer d’opportunités de diffusion.

#### **1.1.4. Une pratique contemporaine en perpétuelle quête de légitimité**

Les artistes sont des personnes qui travaillent comme les autres, à la différence près que le produit de leur travail implique un usage symbolique dont la rentabilité ne se calcule pas directement en argent. Comme le mettent en scène les acteur-trices du *NoShow*, le théâtre engage, pour être produit, une responsabilité collective ainsi qu’un rapport utilisateur-payeur avec le public, qui se traduisent respectivement par un financement étatique et un marché de libre concurrence artistique. L’enjeu d’une œuvre réside dans la réception de son discours, dont la pertinence des valeurs répond à l’usage de ses bailleurs de fond. La justification de la pratique artistique est donc au cœur de sa capacité à *faire art*, pour reprendre les termes pragmatiques du philosophe Nelson Goodman (1906-1998). Aussi les artistes peuvent renouveler cette justification à leur compte pour s’assurer un maximum de capital symbolique en relation avec les politiques culturelles, les tendances contemporaines, mais aussi le jugement des pairs qui régulent le milieu. En somme, comme l’expose Jean-Pierre Cometti (1944-2016), l’autonomie

---

<sup>29</sup> J’expliquerai ce système dans la section 1.2.2. *Professionnalisation des arts et nouvelles perspectives économiques*.

<sup>30</sup> Baird Douglas Straughan remarque avec justesse dans sa thèse que la sécurité économique est presque plus importante que la liberté d’expression : « The political censorship of the “invisible hand” is far harsher, far more capricious, and, worse still, invisible. » (Baird Douglas Straughan, *West German Civic Stages Between 1968 and 1976 : Uniting Politics and Theater*, thèse en philosophie, art dramatique, Berkeley, University of California, 1978, p. 17).

artistique est un mythe<sup>31</sup>. L'art – dont le théâtre – dépend de « facteurs d'art », une expression que Cometti emploie pour désigner les conditions de production qui permettent à une œuvre d'être considérée comme telle. C'est ce qui permet à Nathalie Heinich (1955-) d'affirmer que l'art contemporain se délimite selon des critères qui ne sont ni chronologiques, ni esthétiques. Pour aborder l'art contemporain, il faut prendre en considération tous les modes opératoires qui délimitent sa pratique, ce qui comprend sa fonctionnalité (son usage), ses acteurs (artistes et institutions), son processus de production et sa réception.

Cette conception repose sur un changement que Heinich qualifie de paradigmatique<sup>32</sup>. Dans le sens que Thomas S. Kuhn (1922-1996) lui donne, un paradigme est un schéma qui structure inconsciemment notre compréhension du monde, mais de façon si importante qu'il se montre incommensurable à tout autre paradigme<sup>33</sup>. Ainsi, si l'art classique correspond à la mise en œuvre des canons de la représentation, l'art moderne se caractérise par des propositions où les règles de la figuration sont transgressées, mais reposent encore sur des structures représentationnelles. La différence tient dans le fait que l'art moderne exprime une intériorité de l'artiste et stimule à son tour celle du ou de la spectateur-trice. L'art contemporain, quant à lui, partage avec l'art moderne la transgression, la singularité et l'expérimentation dans la (re)production des conventions de la représentation, mais il se distingue dans sa capacité à transgresser les frontières mêmes de l'art. Cette transgression opère non pas seulement par le scandale, mais justement lorsque l'œuvre ébranle sa légitimité à *faire art*<sup>34</sup>.

Le théâtre contemporain est marqué, lui, par le *postdramatique*, une notion que le théoricien Hans-Thies Lehmann développe dans son célèbre ouvrage *Postdramatisches Theater*

---

<sup>31</sup> Jean-Pierre Cometti, *Arts et facteurs d'art*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012, p. 7.

<sup>32</sup> Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

<sup>33</sup> Kuhn conçoit l'évolution de la pensée dans un continuum, par opposition à une évolution en phases successives, jusqu'à ce qu'un évènement pivot – une crise – modifie non pas seulement les réponses, mais aussi les questions qui modèlent nos conceptions. Selon Heinich, la structure d'une révolution artistique reposerait, tout comme celle de la science, sur la friction entre ces différents schèmes. (Thomas S. Kuhn, *La Structure des Révolutions scientifiques*, traduit de l'américain par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2008 [1962].)

<sup>34</sup> L'évènement qui marque ce nouveau paradigme se manifeste, selon Heinich, dans les *Ready made* de Marcel Duchamp. *Fountain* (1917), l'urinoir signé par l'artiste, soulèverait d'emblée la question de sa légitimité comme œuvre.



paru en 1999 afin de rassembler sous un même concept toutes les formes inclassables des arts de la scène depuis les années 1960. À bien des égards, le postdramatique rejoint la définition de Heinrich dans sa capacité symptomatique à repousser les limites de son statut. Lehmann développe sa théorie tandis que le texte de théâtre s'avère – à nouveau<sup>35</sup> – remis en question et que le mode de perception se déplace. Avec l'apparition des nouvelles technologies de la communication, une perception simultanée et aux perspectives plurielles, remplace une vision linéaire et successive. Müller faisait un constat semblable en 1986 : « Lorsque je vais au théâtre, je remarque qu'il m'est toujours de plus en plus ennuyeux de ne suivre qu'une seule et même action au cours de la soirée »<sup>36</sup>. Il s'agit, selon Lehmann, d'une perception à la fois plus superficielle et plus étendue, caractérisée par « la circulation lucrative d'*images animées* »<sup>37</sup>, qui se substitue à celle plus ancienne, associée à la lecture, focalisée et profonde. Or, la place de plus en plus importante que l'image prend sur l'écrit contribue à bousculer la hiérarchie qui, au théâtre, garantissait au texte la subordination des moyens scéniques. Le théâtre postdramatique ne vise plus la construction cohérente et totale d'une composition esthétique ; il prône un caractère fragmentaire, à première vue chaotique. Au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la « psycho-logique » de la narration, ce théâtre est éclaté et combine des styles disparates. Son approche non texto-centrée autonomise chacun des éléments de la représentation. Cela contribue à la magnification de l'*hic et nunc*, notamment par une conscience accrue de la participation spectatorielle. Le postdramatique s'adonne à une autoréflexivité médiatique qui soulève le doute quant à sa capacité à *faire théâtre* (pour reprendre l'expression de Goodman). Cette tendance, Roland Barthes la constatait aussi dans le champ littéraire lorsqu'il notait que chaque texte, chaque langage, soulève le problème de sa capacité à *dire*, en développant un métalangage destiné à

---

<sup>35</sup> Peter Szondi désigne par la « crise du drame » (1880), le phénomène de détérioration du drame qu'il espère voir des auteurs et autrices de son époque sauver par des « tentatives de solution » ou de « préservation ». Cette « crise du drame » favoriserait le théâtre des metteurs en scène du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Les textes étant de plus en plus difficiles à monter, il incomberait au metteur en scène de trouver de nouvelles manières de faire. (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.)

<sup>36</sup> Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Francfort/Main, vol. 1, 1986, p. 21.

<sup>37</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 18.

questionner sa nature.<sup>38</sup> De la même manière, la mise en scène postdramatique problématise son statut de réalité apparente ; le sujet, c'est toujours le théâtre qui a lieu au moment de la représentation. Pour reprendre les mots de Sarrazac que Lehmann cite dans *Le Théâtre postdramatique*, le théâtre postdramatique renvoie à « un évènement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre, qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel. »<sup>39</sup> Face au modèle de la représentation, le postdramatique oppose, comme chez le metteur en scène et théoricien américain Richard Schechner, l'idéal utopique de la « présence »<sup>40</sup>.

Or, la *présence* marque le retour de l'aura benjaminienne qui, loin d'avoir disparu, revient en force dans l'art contemporain. L'unicité et la perpétuelle nouveauté des œuvres postdramatiques, non-reproductibles et accessibles seulement dans l'évènement, suggèrent un rapport de consommation fétichiste qui s'apparente, selon Cometti et Nathalie Quintane dans *L'art et l'argent* (2017), à celui qu'engagent les objets de luxe<sup>41</sup>. Cette « hyper-auratisation »<sup>42</sup>, si elle s'oppose au régime capitaliste de la reproduction en série et de la distribution de masse<sup>43</sup>, augmente et justifie la valeur marchande aux yeux du public et des agents subventionneurs. Elle correspond également au « caractère hyperconceptuel » des œuvres, car il faut justifier cette valeur par un discours qui en légitime l'usage. Les œuvres théâtrales deviennent dès lors un produit à la fois toujours unique – qui repose sur l'évènement – et très complexe – dont l'accès est limité aux personnes initiées – dont la rareté et la pertinence définissent la valeur.

Avant d'observer les œuvres et les discours que celles-ci véhiculent, il importe donc de poser les bases du contexte qui détermine leurs modalités. Comme l'ont bien exprimé les interprètes du *NoShow*, et malgré les contradictions de la pièce, la création s'arrime à des

---

<sup>38</sup> « [...] la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. » (Roland Barthes, « Littérature et méta-langage » in *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 106.

<sup>39</sup> Jean-Pierre Sarrazac cité par Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>40</sup> Voir Liviu Dospinescu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 45–61.

<sup>41</sup> Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane (dir.), *L'art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

<sup>42</sup> Maurizio Ferraris, « Esthétique naturalisée et art culturalisé » in Jacques Morizot (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 239.

<sup>43</sup> Comme le remarque justement George Pate in « Performance Of: On the Postdramatic Mode of Production and Reproducibility », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 30, n° 1, 2015, p. 14.

conditions précises qui dépendent de l'économie du champ culturel – lui-même soumis à des considérations sociales et politiques particulières. Comprendre le fonctionnement de ce champ est essentiel pour aborder le théâtre contemporain, et situer l'usage socio-culturel de sa production.

## 1.2. Fonctionnement des institutions théâtrales au Québec

Il est difficile de considérer un spectacle de théâtre de façon autonome : le contexte de production qui le fait émerger détermine non seulement sa posture dans le système culturel et social, mais aussi plusieurs ressorts de son esthétique. Pour comprendre les enjeux politiques réels auxquels est soumise la création, il faut scruter le fonctionnement des institutions qui la rendent possible, et situer ces institutions dans la tradition locale, quand il y en a une. Un rappel historique de la pratique au Québec, et des paramètres économiques et administratifs qui jalonnent son parcours, s'impose à toute tentative de poser un regard sur la production contemporaine.

### 1.2.1. La culture comme projet national

Il n'est pas nécessaire pour les besoins de cette étude de remonter aux débuts de la colonie française. Cependant, il appert pertinent de noter que le XX<sup>ème</sup> siècle a connu une transformation majeure sur le plan de la vie théâtrale dont certaines étapes présagent de la situation actuelle. Les théâtres qu'on retrouve à Montréal au siècle dernier sont, comme aux États-Unis, pour la plupart privés, et soumis aux aléas des succès et des échecs commerciaux<sup>44</sup> : théâtres de variété, caractérisés par des sketches à ressort comique, théâtres à grand déploiement qui offrent des productions dans le style de Broadway, et théâtres de répertoire à l'européenne – fortement influencés par la tournée de vedettes comme Sarah Bernhardt (1844-1923). Ces établissements existent en anglais comme en français et sont administrés soit par des *actor-manager*, soit par des agences de production et de tournée (souvent américaines). Quand il s'agit de pièces de répertoire, tout type de théâtre confondu, le jeu psychologique est privilégié, et s'inscrit habituellement dans une mise en scène qui repose sur le bon goût. Jusque dans les années 1960, des subventions aux arts sont attribuées par le Secrétaire de la province de Québec, bien que,

---

<sup>44</sup> Pour une généalogie des théâtres au Québec de cette époque, voir Renée Legris et al., *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeur, 1988. ; ainsi que Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

selon Marcel Fournier, la volonté des politiques de l'époque est surtout axée sur la « conservation et la mise en valeur du patrimoine, avec la création de musées, de parcs, etc. »<sup>45</sup>

En 1961 est créé le ministère des affaires culturelles du Québec, une initiative du parti libéral du Québec (PLQ), qui marque une première en Amérique du Nord. Jean Lesage (1912-1980), premier ministre du Québec déclare alors : « Le gouvernement ne crée pas la culture et le gouvernement ne la dirige pas non plus... il cherche tout simplement à créer le climat qui facilite l'épanouissement des arts. »<sup>46</sup> Dans cette perspective, les arts s'inscrivent dans le domaine culturel au même titre que le patrimoine et l'éducation. Ce tout premier ministère s'inspire librement du modèle français créé en 1959 sous Charles de Gaulle (1890-1970) et dont André Malraux (1901-1976) est le premier ministre ; il calque les politiques françaises de décentralisation et de démocratisation de la culture, et met l'accent sur l'éducation. Aussi Fournier identifie-t-il cette première phase officielle des politiques culturelles québécoises (1950-1980) comme celle de la

démocratisation, i.e. l'accès à la culture de la population [...] Cette période est aussi marquée par l'expansion de l'école [...], par le développement de la télévision et du cinéma et de la chanson populaire [et] par la mise sur pied de programmes de subventions aux arts et à la culture.<sup>47</sup>

La culture est abordée selon une approche humaniste à l'europpéenne qui privilégie le beau dans ses manifestations artistiques mais qui espère surtout étendre ses bienfaits au plus grand nombre de manière à élever la base de la population<sup>48</sup>.

On peut reprocher à ce mandat, parent de l'éducation populaire, une certaine tendance démagogique qui rappelle le « missionnariat »<sup>49</sup> du colonialisme. Il n'en demeure pas moins que

---

<sup>45</sup> Marcel Fournier, « Politiques culturelles et identités nationales », *Canadian Issues, Canadian Business & Current Affairs Database*, hiver 2007, p. 19-23.

<sup>46</sup> Gilles Potvin, « Affaires culturelles du Québec », *L'encyclopédie canadienne*, créé le 7 février 2006 (modifié le 15 décembre 2013), consulté le 25 janvier 2019. URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ministere-des-affaires-culturelles-du-quebec>.

<sup>47</sup> Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 19.

<sup>48</sup> Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre, « The “neoliberal Turn” in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario : The Emergence of “Quasi-Neoliberal” Approaches », *Canadian Journal of Communication*, 2010, vol. 35, n° 2, p. 283.

<sup>49</sup> Je reprends ici le terme proposé par Yves Jubinville in « Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999) », *L'Annuaire théâtral*, n° 49, p. 118.

c'est sous son égide que sont créées les premières institutions culturelles d'envergure, notamment des théâtres dont certains sont encore debout aujourd'hui. Un financement public soutient désormais le Théâtre du Rideau Vert (TRV, fondé en 1949), le Théâtre du Nouveau Monde (TNM, fondé en 1951) qui, malgré son nom, présente un répertoire très français<sup>50</sup>, la jeune École nationale de Théâtre du Canada (ÉNT, fondée en 1960), ainsi que la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT, fondée en 1964). Ces institutions seront rapidement la source de critiques : la presse leur reproche d'être trop conservatrices dans leur programmation et leur esthétique, particulièrement dans le cas du TNM. Pourtant, Jean-Louis Roux (1923-2013, directeur du TNM de 1966 à 1982) se réclame de Jean Vilar<sup>51</sup> (1912-1971), le père du théâtre populaire français, et assure présenter un répertoire qu'il juge adapté à l'époque et au public. Il ne monte toutefois presque aucune dramaturgie national(iste) avant les années 1970. Sa direction contraste avec ce que Sylvain Schryburt, dans son ouvrage *De l'acteur vedette au théâtre. Histoire des pratiques montréalaises 1940-1980* (2011), identifie comme la « marge »<sup>52</sup>, où des groupes formellement audacieux défrichent les « avant-gardes » québécoises : les Apprentis-Sorciers (1954-1968), l'Égrégore (1959-1966) et Les Saltimbanques (1962-1969) brisent le jeu psychologique et l'effet de vraisemblance. Ils s'intéressent à des dramaturgies absurdes (notamment Samuel Beckett, Boris Vian et Eugène Ionesco) et à des esthétiques artaudiennes, innovent sur le plan de la plastique, et surtout, parlent dans leur langue.

La question de la langue occupe une place majeure dans le théâtre des années 1960-1970. Il est de coutume de citer à cet effet « Pour un théâtre national et populaire », le discours sur l'importance d'un théâtre canadien-français de l'auteur dramatique Gratien Gélinas (1909-1999), prononcé en 1948 alors que l'Université de Montréal (UdM) lui décerne un doctorat honorifique :

Comment le Canadien de la salle pourrait-il murmurer, en même temps que lui et du même cœur que lui, les paroles d'un auteur étranger, même si cet auteur est français ?

---

<sup>50</sup> Cette tendance n'est pas étonnante quand on songe que Jean-Louis Roux et Jean Gascon (1920-1988), les co-fondateurs du TNM, ont fait leurs études théâtrales à Paris.

<sup>51</sup> La référence est un peu galvaudée. Il suffit pour Roux que le théâtre reflète la société dans son ensemble, car il a pleinement conscience de son caractère de service public (« Votre théâtre, votre argent »). On peut toutefois se demander de quelle société Roux parlait.

<sup>52</sup> Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 125-190.

[...] je soutiens que, à valeur dramatique non seulement égale mais encore fort inférieure aux grands chefs-d'œuvres du théâtre étranger, passé ou contemporain, une pièce d'inspiration et d'expression canadiennes bouleversera toujours davantage notre public.

[...]

Nous sommes d'ascendance française, oui, et c'est dans le génie français que notre personnalité collective a puisé ses caractéristiques les plus évidentes, mais on ne saurait nous taxer d'ingratitude si nous voulons maintenant vivre notre propre vie intellectuelle, selon nos aptitudes et nos moyens à nous.<sup>53</sup>

Le besoin d'identification marque alors la nouvelle scène canadienne française, bientôt autoproclamée « québécoise ». On assiste à une explosion de la dramaturgie<sup>54</sup>, dont le point culminant est sans doute la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1942-), en 1968, initialement soutenue par le jeune Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD, aujourd'hui le Centre des auteurs dramatiques) créé en 1965. Par ailleurs, pas moins de 40 troupes sont créées entre 1970 et 1980<sup>55</sup>. Schryburt rappelle que, conformément au projet politique mentionné précédemment, 1968 marque aussi l'année de la création des cégeps, ce qui provoque une demande nouvelle en textes publiés, notamment de théâtre, ainsi que la formation d'une toute nouvelle génération de spectateur-trices.

Le théâtre participe du projet d'émancipation sociale qui bouleverse toute la province par l'usage du français québécois sur scène mais aussi par un certain règlement de compte avec le passé. Cela passe par la déconstruction des classiques dans des adaptations ou des réécritures qui visent à s'approprier les pièces du répertoire européen<sup>56</sup>. La manœuvre consiste à représenter

---

<sup>53</sup> Le discours complet est publié dans *Amérique française*, n° 3, 1949, p. 37-39.

<sup>54</sup> Un développement semblable s'observe dans les autres provinces canadiennes, notamment en ce qui a trait au théâtre documentaire. Voir Alan Filewod, *Collective Encounters. Documentary Theatre in English Canada*, Toronto/Buffalo/London, The University of Toronto Press, 1987.

<sup>55</sup> Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 229. Il faut aussi noter qu'en 1968, le fédéral verse un million deux cent mille dollars pour les jeunes compagnies québécoises dans le cadre du Programme Projets d'initiatives locales et Perspectives-jeunesse.

<sup>56</sup> Je reviendrai sur cet aspect du théâtre québécois dans les sections 3.1.3. *Statuts du français québécois*, 3.1.4. *Traduire du théâtre au Québec* et 3.2.1. *La tradaptation nationaliste de Michel Garneau*.

le local, non sans une certaine tendance brechtienne dont se réclame le Jeune Théâtre<sup>57</sup> qui regroupe entre autres le Grand Cirque Ordinaire (GCO, 1969-1986), le Théâtre Euh ! (1970-1978), le Théâtre Parminou (1973-) et le Théâtre d'la Shop (1974-1980). Loin des mises en scène à l'euro-péenne comme on en voyait au TNM, ce théâtre non-universalisant traite du quotidien de la population québécoise et de ses conditions de vie. C'est un théâtre qui se veut populaire et hors les murs, c'est-à-dire qu'il se déplace pour rejoindre les franges de la population qui ne s'y rendent pas normalement. Il est indissociable de la création collective, particulièrement importante au Québec<sup>58</sup>, une pratique engagée et contestataire de la hiérarchie qui s'inspire de la contre-culture américaine, comme au Living Theater (1947-) à New York. L'acteur-trice de la création collective s'émanciperait des structures de pouvoir pour devenir créateur-trice, notamment par l'improvisation, une technique qui libérerait de l'oppression (entendue comme tradition, civilisation et académisme) et révélerait la vraie nature, forcément populaire<sup>59</sup>, du ou de la comédien-ne.

Les collectifs sont pour la plupart menés par les jeunes du *baby boom* qui représentent une génération forte ne serait-ce que par son poids démographique. Portés par la vague nationaliste mais aussi par tout le mouvement de libération des années 1970, ces jeunes vont provoquer une décennie de théâtre plus politique où des groupes dédiés à l'art pour l'art, comme les Saltimbanques, n'ont plus nécessairement leur place. L'exemple le plus marquant de cette période est sans doute le GCO, dont le « cirque » du titre implique déjà une prise de risques, ainsi qu'une forme épique où tableaux et chansons évitent la linéarité narrative. Ce format renoue avec le théâtre de variété, connu du public québécois, ainsi qu'avec le brechtisme, même

---

<sup>57</sup> L'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA) devient l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT) en 1972, ce qui n'est pas sans vexer les groupes de théâtre canadien d'expression française.

<sup>58</sup> Voir Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue et Christiane Page (dir.), *Vies et morts de la création collective = Lives and Deaths of Collective Creation*, Sherborn, MA, Vox theatri, Salaberry-de-Valleyfield (Qc), Presses collégiales du Québec, coll. « Vox theatri », 2008, 280 p.

<sup>59</sup> Yves Jubinville ne manque pas de critiquer cette propension dans son article « Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999) », *L'Annuaire théâtral*, n° 49, p. 113-128. Selon lui, le théâtre québécois se fonde sur un mythe du théâtre populaire sans nécessairement respecter les principes de ses initiateurs et initiateuses français-es, et ce, malgré l'important mouvement que représentent les nombreuses créations collectives des années 1970.



s'il n'en saisit pas toutes les nuances<sup>60</sup>. Le GCO est financièrement soutenu<sup>61</sup> par le Théâtre populaire du Québec (1969-1971), puis se fonde en coopérative avec quelque soutien de l'État<sup>62</sup>.

Progressivement, les artistes du Jeune Théâtre vont se former en compagnies et dégager le rôle du metteur en scène ou de la metteuse en scène. Ces artistes, indépendant-es pigistes, comme André Brassard (1946-), se font inviter par les directions artistiques pour signer des spectacles. Ils et elles recherchent la reconnaissance de l'institution et en façonnent à leur tour la programmation. Parmi ces institutions, à celles déjà nommées s'ajoutent le Théâtre de Quat'sous (fondé en 1955), ainsi que le Théâtre d'Aujourd'hui (CTDA, fondé en 1968 par le Théâtre du Même Nom (TMN)) qui agit un peu comme pont entre les théâtres institutionnels et le théâtre de la « marge ». Si ce n'était de la revue *Jeu*, créée en 1976, les activités du Jeune Théâtre seraient pratiquement inconnues, la presse régulière n'y prêtant pas attention. C'est par *Jeu* qu'on découvre également la pratique de ce que Schryburt appelle le « théâtre de recherche »<sup>63</sup>, dont l'Eskabel (1971-), le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM, fondé en 1974, qui devient le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) à partir de 1978), les Enfants du Paradis (fondé en 1975, qui devient Carbone 14 en 1981) et le Groupe de la Veillée (1973-). D'abord plutôt rares<sup>64</sup>, ces théâtres, qui se livrent à des expérimentations formelles, perdureront durant les années 1980<sup>65</sup>, et certains même, jusqu'à nos jours.

### 1.2.2. Professionnalisation des arts et nouvelles perspectives économiques

Les années 1980 sont marquées par l'échec du référendum (1980) et le rapatriement de la Constitution (1982), deux éléments qui ont des conséquences sur le débat identitaire au Québec.

---

<sup>60</sup> Notamment dans les contradictions d'un personnage, chères à Brecht. Voir Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 312-313.

<sup>61</sup> Sauf pour *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* (1971), pièce documentaire dont la production sera interrompue suite aux protestations du maire de Pibrac.

<sup>62</sup> Les tournées, notamment celle de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc ?*, sont toutefois partiellement prises en charge par l'Office FrancoQuébécois pour la Jeunesse (OFQJ), ramenant de façon inattendue la France au cœur d'un projet théâtral résolument nationaliste.

<sup>63</sup> Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 322-342.

<sup>64</sup> L'utopie du collectif aurait échoué chez plusieurs et peut-être marqué d'amertume certains membres (*Ibid.*, p. 294).

<sup>65</sup> Je traiterai de ces expérimentations dans leurs emprunts à l'Allemagne dans le sous-chapitre 1.3. *Le rôle du théâtre allemand au Québec.*

En outre, comme le précise Diane Saint-Pierre, « s'imposent l'idée d'un traité de libre-échange avec les États-Unis, la mondialisation des marchés et la redéfinition des institutions publiques d'un *Welfare State* que l'on dit en crise. »<sup>66</sup> S'il est vrai que, jusque dans les années 1970, le Québec se rapprochait sur le plan culturel du modèle français, le « virage néolibéral »<sup>67</sup> qui s'opère au début des années 1980 change la configuration du champ. L'enjeu pour les instances gouvernementales est désormais de jongler avec « identité culturelle », « expression créative » et « démocratisation » de la culture, mais aussi avec « marché et industries culturelles »<sup>68</sup>. Aussi Fournier identifie-t-il à partir des années 1980 une phase des politiques culturelles où « [...] les arts et la culture sont considérés à la fois comme des créations (recherche, etc.) et, comme des marchandises [...], précise-t-il. Le public et le privé sont étroitement imbriqués, avec la mise en place de diverses formes de partenariat. »<sup>69</sup>

Ces partenariats public-privé visent à répondre au déficit croissant provoqué par le secteur culturel, car force est d'admettre que les fonds investis par le gouvernement dans les années 1970 sont insuffisants. La création en 1978 de la Société québécoise de développement des industries culturelles (SODICC) – la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) depuis 1995, mais dont les activités cependant ne bénéficient pas au secteur théâtral – vise à résoudre ce problème en injectant dans les industries culturelles les principes du secteur privé : vocabulaire et techniques de *management*, valorisation et promotion du produit, ouverture à des perspectives internationales, recours à des plans d'affaires, recherche active d'investissements privés, etc. Malgré cette initiative et l'augmentation considérable du budget en culture dans les années 1980<sup>70</sup>, l'insatisfaction demeure parmi les artistes car les fonds publics ne sont pas adaptés aux coûts réels – et toujours croissants – de la production, dans un milieu lui-même en pleine expansion. En outre, ces politiques culturelles axées sur la rentabilité, défavorisent le travail des artistes et des associations désormais livrés à une compétition féroce.

---

<sup>66</sup> Diane Saint-Pierre, « La "Politique culturelle du Québec" de 1992 et l'Advocacy Coalition Framework (ACF) : Une étude de cas dans le domaine de la culture », *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique*, vol. 37, ° 3, septembre 2004, p. 566.

<sup>67</sup> Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 279-302.

<sup>68</sup> Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 20.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>70</sup> Entre 1980 et 1999, les fonds alloués au Ministère de la culture – et des Communications, depuis 1994 – passent de 108,8 M\$ à 288 M\$. (Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 285.)

Conséquemment, des mouvements d’alliance se forment parmi les artistes pour réclamer plus de moyens. La Coalition du monde des arts et de la culture (créée en 1986) réclame 1 % du budget total pour la culture, une promesse électorale du PLQ faite en 1985, mais jamais tenue<sup>71</sup>. Du côté du théâtre, on organise en 1981 les premiers États généraux, une initiative que Schryburt salue tout en pointant ses défauts : « On assiste à la mise en place d’un réel système corporatiste où les producteurs, les artisans spécialisés et de nombreux groupes encore se réunissent pour mieux défendre leurs intérêts, ce qui entraîne une rigidité sans précédent des structures de production. »<sup>72</sup> Dans la foulée, se créent en 1983 le Conseil Québécois du Théâtre (CQT), en 1984 l’Association des Professionnels des Arts du Spectacle du Québec (APASQ) et l’Association des marionnettistes du Québec (AQM), en 1985 les Théâtres Associés Inc. (TAI) – la même année que disparaît l’AQJT –, en 1986 la Fédération québécoise du théâtre amateur et l’Association des producteurs de théâtre privé, en 1989 l’Association des compagnies de théâtre (ACT), et en 1991 l’Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD).

Ce contexte aurait participé à la dépolitisation des groupes de théâtre et laissé le champ libre à ce qu’on a longtemps désigné par « théâtre de recherche ». Cette appellation correspondrait au constat posé a posteriori selon lequel ce théâtre serait davantage concentré sur la forme et la recherche esthétique, comme – en plus de ceux nommés précédemment – Omnibus (fondée en 1970), Carbone 14 (1981) puis, plus tard, Ex Machina (1994). Ces théâtres sont dirigés par des metteurs en scène (respectivement Jean Asselin, Gilles Maheu et Robert Lepage) par opposition à des acteur-trices. Ils vont rapidement s’institutionnaliser et trouver un lieu à exploiter où on les retrouve pour la plupart encore aujourd’hui : Omnibus et le Nouveau Théâtre Expérimental à l’Espace Libre (depuis 1979), le Groupe de la Veillée au Théâtre Prospéro (depuis 1984), Recto Verso (fondée en 1984) à l’espace de la coopérative Méduse (depuis 1995), Carbone 14 à l’Usine C (depuis 1995) et Ex Machina à La Caserne Dalhousie à Québec (dès 1997, puis au Diamant – bâti spécialement pour cette compagnie – depuis 2019). Dans les deux

---

<sup>71</sup> Diane Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 567. Le 1 % a finalement été accordé aux artistes, et la Coalition Avenir Québec (CAQ) promet de le maintenir (actuellement à 1,1 %) et même de le dépasser. Il faut dire que la *Coalition la culture, le cœur du Québec* (CCCQ), mise sur pied en 2017, réclame désormais un budget culturel de 2 % du budget total. (« La ministre Nathalie Roy veut maintenir les investissements en culturel », *Le Devoir*, mis en ligne le 2 février 2019, consulté le 5 février 2019. URL : <https://www.ledevoir.com/culture/546955/la-ministre-nathalie-roy-veut-maintenir-les-investissements-en-culture>.)

<sup>72</sup> Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 346.

derniers cas, on associera après-coup ce théâtre à un nouveau « théâtre de l'image » dont la récupération par le marché des spectacles est manifeste.<sup>73</sup> Si certains expliquent le succès de ces formes nouvelles par un essoufflement politique, fruit de la décennie précédente, on pourrait aussi supposer que, dans un contexte de recherche d'investissements privés et d'ouverture à un marché international, ces pièces – qui se révéleront par comparaison plus esthétisantes et souvent sans texte – ont l'avantage d'être à la fois plus neutres et plus accessibles à tous les publics.

Devant les impératifs posés par le contexte socio-économique et les nombreuses transformations du milieu, le PLQ dépose une nouvelle politique culturelle en 1992 : *La politique culturelle. Notre culture, notre avenir*<sup>74</sup>. Cette politique comprend toujours les volets consacrés à l'identité et à l'éducation, soient « l'affirmation de l'identité culturelle », et « l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle », mais elle innove au niveau du « soutien aux créateurs et aux arts » en imaginant de « nouveaux leviers pour la mise en œuvre de la politique culturelle »<sup>75</sup>. Ces leviers comprennent la création du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), désormais le principal fournisseur des artistes, toutes disciplines confondues, formé de comités constitués par des pairs. Le PLQ poursuit également sur le modèle public-privé en créant le Fonds d'Investissement de la Culture et des Communications (FICC) en 1997, et la Financière des Entreprises culturelles (FIDEC).

Pour encourager les investissements dans la culture québécoise, la nouvelle politique culturelle mise sur la ville comme poste d'avant-garde artistique, stimulateur et générateur de richesses. Le multimédia (Cité du Multimédia, créée en 1998) et le cirque (Cité des Arts du

---

<sup>73</sup> Il est intéressant de noter à cet effet l'exemple de la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* (1998) dont la mise en scène est assurée par Maheu. Je remercie Marie-Christine Lesage d'avoir attiré mon attention sur ce point.

<sup>74</sup> Cette politique culturelle est restée en vigueur jusqu'au nouveau plan, *Partout, la culture*, proposé par le PLQ en 2018, et entériné par la CAQ, portée au pouvoir la même année. Cette nouvelle politique, impatientement attendue, prétend faire de la place aux artistes des premières nations et s'attaque aux transformations majeures qu'impliquent l'utilisation d'Internet dans la production et la diffusion.

<sup>75</sup> *La politique culturelle du Québec. Notre culture, notre avenir*, Ministère de la Culture et des Communications du gouvernement du Québec, consulté le 1<sup>er</sup> février 2019. URL : [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992\\_complet\\_ROC.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf).

Cirque, créée en 1999) deviennent deux des principaux atouts montréalais<sup>76</sup>, ainsi que le spectacle vivant, après la création du Quartier des Spectacles en 2003. L'élection du PLQ la même année renforce cette orientation par la création de Placement Culture (2005) et du Fonds sur le patrimoine culturel du Québec (2006), d'autres occasions de partenariats public-privé qui visent à encourager la croissance économique du secteur culturel. Malgré – ou à cause de – ces mesures, Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre estiment que le modèle québécois des politiques culturelles est « quasi-néolibéral »<sup>77</sup> car il s'inscrit toujours dans un modèle hybride public-privé.

### 1.2.3. Systèmes de production et de diffusion

Le rôle actuel du [de la] ministre de la culture du Québec se résume officiellement de la façon suivante : « favoriser l'épanouissement et le rayonnement de l'identité et du dynamisme culturels du Québec dans le domaine des arts et du patrimoine. »<sup>78</sup> Il faut noter que, depuis 1994, son ministère s'appelle Ministère de la Culture *et des Communications*<sup>79</sup>, et que son mandat se double actuellement de celui de la Langue française. Au niveau fédéral, Patrimoine Canada regroupe la créativité des arts et la culture, le patrimoine et les célébrations, le sport, la diversité et l'inclusion, ainsi que les langues officielles. On y retrouve des ministres en charge respectivement du Patrimoine canadien, du Multiculturalisme, des Sciences et des Sports, du Tourisme, des Langues officielles et de la Francophonie, ainsi que de la Condition féminine. Cet amalgame laisse penser que le fédéral cumule sous le terme « patrimoine » des secteurs assez disparates qui n'entretiennent que peu de liens entre eux, si ce n'est celui de contribuer à l'image de marque du Canada. Contrairement à l'Allemagne<sup>80</sup>, il y a des tensions historiques importantes entre les paliers provinciaux et fédéraux, notamment sur le plan culturel. Le fédéral

---

<sup>76</sup> Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 287.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 296-297.

<sup>78</sup> Gilles Potvin, « Affaires culturelles du Québec », *L'encyclopédie canadienne*, créé le 7 février 2006 (modifié le 15 décembre 2013), consulté le 25 janvier 2019. URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ministere-des-affaires-culturelles-du-quebec>.

<sup>79</sup> Je souligne. En France, le ministère des affaires culturelles change en 1997 pour le même titre (c'est-à-dire *et des communications*) mais recouvre, depuis 2017, le titre de Ministère de la Culture.

<sup>80</sup> Je traiterai du cas allemand dans le sous-chapitre 1.4. *Fonctionnement des institutions théâtrales en Allemagne*.

cherche à promouvoir l'identité et l'union canadienne, notamment dans la valorisation des arts et du patrimoine, tandis que le Québec prend en charge la culture comme un outil de distinction et de survivance nationales, notamment dans la protection de la langue française<sup>81</sup>.

Les artistes de théâtre naviguent dans ce système hybride (public-privé) à trois paliers (municipal, provincial, fédéral) de façon autonome ou sous l'égide d'une compagnie, pour financer leurs immobilisations et leurs activités générales – un soutien à la mission – ou des projets ponctuels. Les demandes de subventions sont adressées, selon les programmes, au Conseil des Arts de Montréal (CAM, fondé en 1956), au CALQ (fondé en 1994), ainsi qu'au Conseil des Arts du Canada (CAC, fondé en 1957). À ces requêtes régulières s'ajoutent des demandes particulières dans le cadre de programmes spéciaux, comme par exemple Nouveau chapitre<sup>82</sup> au fédéral, ou de bourses du mécénat privé, comme en dispense la Fondation Cole. Pour obtenir un financement, quel qu'il soit, il importe que la demande de subvention soit dûment rédigée, c'est-à-dire qu'elle se retrouve dans la bonne catégorie artistique, qu'elle témoigne des tenants et aboutissants d'un projet qui n'est pas encore amorcé, et surtout, qu'elle sache s'adapter aux subtiles différences dans les orientations politiques de chaque instance pour espérer bénéficier de son appui. Des formations et des bourses d'assistance pour rédiger de telles demandes sont disponibles, payantes ou non ; dans le cas des grandes compagnies ou des théâtres institutionnels, un ou plusieurs postes sont consacrés à cette seule fin.

Les théâtres, qu'on appelle dans le jargon de la pratique les « diffuseurs », dépendent des mêmes instances (CAM, CALQ et surtout CAC). Ils se chargent généralement de la diffusion des spectacles financés « au projet », produits par des compagnies itinérantes qui concourent pour figurer dans les programmations. Certains diffuseurs toutefois, produisent ou coproduisent leurs propres spectacles au moyen de leur compagnie maison<sup>83</sup>. Il ne faut pas oublier que, bien que les diffuseurs relèvent des instances gouvernementales, une bonne partie de leur

---

<sup>81</sup> Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 297.

<sup>82</sup> Créée pour souligner le 150<sup>ème</sup> anniversaire du Canada, Nouveau chapitre vise à soutenir des projets d'envergure qui « mettent en valeur la diversité de l'expression artistique partout au pays et contribuent à la création d'un patrimoine durable pour toute la population canadienne. » (« Nouveau chapitre », consulté le 7 février 2019. URL : <https://conseildesarts.ca/initiatives/nouveau-chapitre>.)

<sup>83</sup> C'est le cas des théâtres membres de Théâtres Associés Inc. (TAI) : le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, le théâtre Jean Duceppe, le théâtre La Bordée, le théâtre Denise-Pelletier, le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre du Trident.

financement – que ceux-ci soient également producteurs ou non – est de nature autonome. Une grande partie de leurs revenus repose ainsi sur la billetterie – ces revenus dont parlaient les acteur-trices du *NoShow* – ainsi que sur le financement privé, comme c’est le cas au TNM qui mentionne avant chaque représentation la participation d’Hydro Québec et de BMO Groupe financier.

Dans le cas d’un projet programmé dans un théâtre de diffusion mais non-produit par ce théâtre, ce dernier se charge généralement des services de la billetterie et de la salle (matériel de base, technicien-ne sur place, etc.), mais les cachets de la porte ne sont pas entièrement perçus par l’artiste. Cela signifie que, contrairement à ce que soutiennent les acteur-trices du *NoShow*, la véritable clientèle d’une production de théâtre, pour les artistes, n’est pas nécessairement le public à la porte, mais bien davantage les organismes subventionneurs et diffuseurs. Dans le cas des compagnies bien établies, comme le Théâtre Ubu (fondée en 1982, aujourd’hui Compagnie de création UBU) dirigé par Denis Marleau, le financement se fait au fonctionnement, et c’est à la direction de budgéter ses propres activités. Ce type de soutien, très couru, est toutefois relativement rare<sup>84</sup>, et le financement par projet représente la majeure partie de la production québécoise. Ce financement, ou le pourcentage de ce financement lorsqu’il est accordé<sup>85</sup>, doit couvrir tous les frais de la production (salaires, budgets scénographie et costumes, locaux de répétitions, transport, etc.), en excluant la phase de recherche (pour laquelle un autre type de financement en recherche-crédation doit être obtenu).

Les tournées, comprises à part, sont également financées par les différents paliers énoncés plus haut. Dans le cas d’une tournée hors Québec, il s’avère essentiel de placer, par le biais d’une agence privée ou d’une compagnie déjà établie, le spectacle à exporter dans un grand réseau de distribution. Au Québec, le Réseau indépendant de diffuseurs d’événements artistiques unis (RIDEAU), créé en 1984, a pour fonction de regrouper des dizaines d’autres réseaux et associations de diffusion à travers le pays et dans le monde francophone. Pour l’exportation à l’international, CINARS (créé également en 1984), une OBNL financée par le

---

<sup>84</sup> Surtout depuis que le CALQ a rétrogradé plusieurs compagnies au fonctionnement vers la Programmation spécifique.

<sup>85</sup> En 2018-2019, le CALQ accordait des bourses en théâtre à 38,6% des demandeur-euses, pour des bourses moyennes de 8 510\$. (*Investir dans l’imaginaire. Rapport annuel 2018-2019*, Conseil des Arts et des Lettres du Québec, p. 126. URL : [https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2019/10/CALQ\\_RAG\\_2018-2019\\_Singlepage\\_HR.pdf](https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2019/10/CALQ_RAG_2018-2019_Singlepage_HR.pdf))

CALQ et le CAC, regroupe une pléthore d'agences et de sociétés de gestion, de production et de programmation de l'industrie des arts de la scène avec lesquels il a créé le Coalition of Performing Arts Markets (CPAM, fondée en 2006). À l'intérieur de ce marché sont organisés des événements dits d'échange, qu'on pourrait comparer à des salons de vente, au cours desquels des kiosques, des mini-conférences ou des *showcase* (montage ou extraits d'un spectacle) permettent à des responsables de la programmation de l'étranger de prendre connaissance des dernières tendances de la production locale, et éventuellement d'en faire l'achat. Ces événements sont sélectifs et réservés aux membres du réseau. Dans un même ordre d'idée, mais ouverts au public général, il y a les festivals.

#### 1.2.4. Festivals et nouvelles tendances

Fournier estime que, dans le dossier des politiques culturelles, la ville est un acteur-clé, attendu qu'elle est un lieu dont le dynamisme culturel, favorisé notamment par les arts et l'urbanisme, est générateur de dynamisme économique (tourisme, investissement immobilier, commerces, etc.). Fournier fait d'ailleurs partie du groupe-conseil formé de plusieurs intervenants et intervenantes du milieu – dont quelques artistes – chargé d'émettre en 2003 *L'Énoncé des politiques culturelles* à la ville de Montréal. Cet énoncé cerne plusieurs objectifs de soutien et de développement de la création en considérant les emplois et les revenus générés par ce secteur – et sera à la source de la création du Quartier des Spectacles. Leur objectif est de créer une identité métropolitaine cosmopolite qui permette de réunir des artistes et des institutions, mais aussi de « donner à chaque *consommateur* une expérience culturelle riche et diversifiée, de telle sorte que l'identité nationale, aussi forte soit-elle (langues, fierté, coutumes, etc.) n'enferme pas l'identité de chaque citoyen sur la seule nation (ou ethnie). »<sup>86</sup> Cette orientation néolibérale dans sa politique vise à faire de la ville un endroit à la fois de consommation et d'identification, le second alimentant le premier.

Dans cette perspective, le festival devient un outil politique où l'argument socio-culturel se montre garant de ses retombées économiques<sup>87</sup>. Schryburt rappelle à ce propos que le Bureau

---

<sup>86</sup> Marcel Fournier, *op. cit.*, p. 22. Je souligne.

<sup>87</sup> Il est d'ailleurs toujours étonnant de recevoir, après la fin d'un festival, le chiffre des retombées économiques générées par l'événement, comme l'ultime preuve de sa pertinence.



des festivals et des événements culturels de la Ville de Montréal compte plus d'une centaine d'événements de ce genre annuellement. En admettant que chaque événement s'étire sur plusieurs jours, la métropole se retrouve animée de festivités presque à l'année longue, ce qui inspire cette observation critique à Schryburt :

Si les festivals intéressent la classe politique, les chambres de commerce, les conseils des arts et les syndicats, en plus des artistes qui les animent, c'est qu'ils s'inscrivent au croisement de l'art, de la culture, de l'économique et du touristique, des modes de sociabilité urbaine et du *branding*. Dans le discours officiel, Montréal « ville des festivals » est devenu synonyme de créativité, de fêtes et de prestige international.<sup>88</sup>

Ce régime des festivals, en contexte de mondialisation, marque peut-être une perte de spécificité sur le plan local. Cependant, il ouvre la ville à des réseaux internationaux essentiels pour sa survie économique. Les festivals produisent et garantissent à ce titre un capital symbolique qu'il faudra en contrepartie réajuster constamment avec celui des autres métropoles<sup>89</sup>.

À l'exception des événements qui programment à l'occasion des œuvres dramatiques sans nécessairement orienter leur mandat sur cette discipline<sup>90</sup>, on compte à Montréal sept festivals consacrés au théâtre. Les festivals Dramaturgies en dialogue (2008, Semaine de la dramaturgie de 1985 à 2008), Jamais Lu (2002), de Casteliers (2006), de théâtre de rue de Lachine (2008), le Festival International de Théâtre Anarchiste de Montréal (2008) et le Festival ZH (2008, anciennement Zona Homa) comptent parmi ceux qui s'adressent à des publics spécifiques, tandis que le Festival TransAmériques (FTA – Festival des Amériques depuis 1985, puis TransAmériques depuis 2007, auquel se couple depuis 2007 sa version *off*, le Offta), s'illustre comme l'événement principal pour – la danse et le – théâtre contemporain au Québec et au Canada<sup>91</sup>. C'est un festival prestigieux, largement subventionné et fortement médiatisé. Parce

---

<sup>88</sup> Sylvain Schryburt, « Festivals et diffuseurs multidisciplinaires : des espaces contemporains », *Spirale*, n° 245, 2013, p. 54.

<sup>89</sup> Dans le cas du théâtre contemporain, cette compétition se traduit par la programmation, mais aussi la (co)production d'un spectacle. De cette manière, le festival s'approprie l'exclusivité de sa Première mondiale et s'assure une visibilité tout au long des tournées du spectacle qui suivra normalement l'itinéraire du réseau festivalier avec le logo du festival à l'origine de sa création.

<sup>90</sup> Juste pour rire (1983), Festival Fringe Montréal (1991), Vue sur la relève (1996), Montréal en Lumière (2000), Zoofest (2009) et Festival Phénoména (2012).

<sup>91</sup> Outre le PuSh festival de Vancouver (2003), il n'existe pas d'événement comparable au Canada.

qu'on y voit dans une même programmation le « théâtre québécois de pointe » aux côtés des « têtes d'affiche »<sup>92</sup> européennes, le FTA figure comme « médiateur, un lieu de circulation et de passage entre le local (Montréal), le national (Québec/Canada) et l'international (principalement l'Europe continentale de l'Ouest) »<sup>93</sup>, précise Schryburt. Au sein de cette médiation, les spectacles programmés ne s'apparentent pas tant à des produits qu'à des « points de contact »<sup>94</sup>, tant l'enjeu de ces rassemblements n'est pas dans le gain en capital mais dans l'accroissement du réseau.

À ce titre, Henri Schoenmakers<sup>95</sup> fait une distinction entre le « spectateur » et le « festivalier » (*festival participant*), le dernier prenant part au festival d'abord à titre professionnel, pour grossir son réseau et accroître sa visibilité. On pourrait dès lors avancer que le public du FTA est davantage composé de pairs que de spectateur-trices. Il s'agit d'un public d'élite, spécialisé dans ce type de formes contemporaines, la plupart étant également artistes ou responsables de la production ou de la diffusion partageant sinon une certaine « affinité esthétique »<sup>96</sup>, des intérêts dans le milieu. Par conséquent, les œuvres qui sont programmées et qui ne sortent parfois pas du réseau international des festivals de même acabit, répondent à certaines tendances esthétiques propres à ce réseau. S'il y a une « logique programmatrice »<sup>97</sup> des festivals, comme l'appelle Olivier Neveux, il y a aussi des modes qu'on peut suivre d'une année à l'autre en mesurant, par exemple, la présence et l'influence d'un genre, notamment le postdramatique, ou d'un pays. Au Québec, le cas allemand semble s'imposer naturellement.

---

<sup>92</sup> Sylvain Schryburt, « Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers. Le cas du festival TransAmériques de Montréal », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 35, n° 3, 2014, p. 304.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>95</sup> Henri Schoenmaker, « Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions » in *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 30.

<sup>96</sup> Sylvain Schryburt, *op. cit.*, p. 309.

<sup>97</sup> Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 28.

### 1.3. Le rôle du théâtre allemand au Québec<sup>98</sup>

Il y a au Québec, parmi les artistes de théâtre, une fascination pour l'Allemagne, et plus particulièrement pour la ville de Berlin. Cette fascination n'est pas récente, mais elle se transforme avec le temps, ce que permettent de constater les éditions comparées du FTA depuis sa création, ainsi que deux numéros spéciaux de la revue *Jeu*, publiés à une génération d'écart. Le premier de ces numéros, le n° 43, intitulé « Allemagnes », paraît en 1987, et dresse un portrait de la présence allemande sur la scène québécoise. Le deuxième, le n° 150, intitulé « L'Appel de Berlin », paraît en 2014, et propose les témoignages de huit Québécois et Québécoises pris-es d'admiration pour la capitale allemande. Si je me penche sur ces deux numéros de *Jeu*, c'est parce qu'ils témoignent de cette fascination de manière très différente, ce qui en révèle l'évolution.

Le premier numéro présente un portrait large de la présence allemande en croissance sur la scène québécoise au cours des années 1980. Il s'attarde à répertorier et à critiquer cette présence dans plusieurs productions, qu'il s'agisse de textes allemands montés en traduction française, de thématiques touchant au fascisme et à la Seconde Guerre mondiale, ou d'esthétiques d'inspiration allemande. Le deuxième numéro est autrement plus léger, notamment parce que le format de *Jeu* s'agrandit à partir du n° 150 pour proposer des articles plus illustrés mais plus courts, pour un nombre de pages réduit de moitié (de 176 à 96 pages). L'objectif de la rédaction est de débarrasser la revue de son vernis académique<sup>99</sup> pour augmenter son lectorat et attirer davantage d'annonceurs. Par conséquent, ce second numéro offre un écho superficiel à celui paru à la fin des années 1980, d'autant plus qu'il concentre son dossier sur des « lettres d'amour »<sup>100</sup> et non pas sur des articles. Ces deux numéros de *Jeu* donnent

---

<sup>98</sup> Cette section reprend à peu de détails près un article intitulé « L'Appel de Berlin. Rétrospective d'une fascination des artistes de théâtre » paru dans *Eurostudia*, Centre Canadien d'Études Européennes et Allemandes (CCEAE), vol. 13, n° 1-2, 2018-2019, p. 209-228.

<sup>99</sup> « *Jeu* est perçu comme une revue écrite par des universitaires pour des universitaires, alors que ce n'est pas le cas. Je voulais que l'emballage reflète mieux le contenu. On veut que les gens achètent la revue, même s'ils n'ont pas étudié en théâtre. » (Christian Saint-Pierre in Jean Siag, « Nouveau format pour la revue *Jeu* qui lance son 150<sup>e</sup> numéro », *La Presse*, publié le 14 avril 2014, consulté le 21 novembre 2018. URL : <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201404/14/01-4757561-nouveau-format-pour-la-revue-jeu-qui-lance-son-150e-numero.php>.)

<sup>100</sup> Christian Saint-Pierre, « L'Appel de Berlin » (éditorial), *Jeu*, n° 150, 2014, p. 13.

l'impression que la présence allemande, objet dans les années 1980 d'une fascination axée sur les auteur-trices, ainsi que l'esthétique, se réduit aujourd'hui à un simple effet de mode, incarné par la capitale la plus *cool* d'Europe, ce qui n'est pas sans effet dans le milieu que je viens de décrire, soumis à une compétition désormais internationale.

### 1.3.1. Une Allemagne marginale qui permet le subversif

Le titre au pluriel du numéro paru en 1987, « Allemagnes », suggère qu'il existe, en plus des deux Allemagnes de l'Est et de l'Ouest, une Allemagne québécoise. Diane Pavlovic en propose d'ailleurs, dans son article, une cartographie exhaustive qu'elle agrmente d'une définition encyclopédique humoristique :

<p><b>ALLEMAGNE.</b> <i>n.f.</i>, en québ. <b>Théâtre marginal</b> (et, parfois, <b>subversif</b>). ♦ Pays vaste et protéiforme, situable sur le Saint-Laurent, au confluent de divers courants esthétiques. On en ignore la superficie exacte ; le nombre d'habitants (<i>Germanophiles</i>) ne cesse de croître depuis le début des années quatre-vingt. <i>Cap. Carbone 14, Germaine Larose, Opéra-Fête. Langues off.</i> français, anglais, allemand ; dialecte formé d'un mélange de ces trois langues. – <i>Géogr.</i> L'Allemagne québécoise est un pays très froid, accidenté, essentiellement urbain, et dont l'espace éclaté est servi par un réseau ferroviaire complexe. – <i>Orogr.</i> Massifs : <b>Maheu, Larocque, Denis, Hausvater, Pintal.</b> – <i>Hist. et Écon.</i> (pour l'histoire d'avant 1980, v. <b>Québec</b>) Constituée peu à peu en États indépendants, l'Allemagne québécoise est divisée artistiquement en plusieurs régions (v. <b>Noirceur, Oppression, Expressionnisme, Décadence, Psychanalyse</b>), régions qui entretiennent cependant entre elles des contacts étroits. Si une partie de la production du pays utilise des matériaux en provenance de la mère patrie (importations princ. : Brecht, Fassbinder, Weiss,</p>	<p>Bernhard, Büchner, Strauss, Goethe, Müller et Schwitters), un grand nombre de Germanophiles s'adonnent à une production entièrement locale, inspirée du cinéma, et qui secrète ses propres images. Dans le paysage théâtral québécois, l'Allemagne a fait d'importantes conquêtes territoriales ces dernières années. De grandes figures politiques (Hitler), scientifiques (Freud) et culturelles (Brecht) ont établi un pouvoir absolu sur une portion importante du pays. Des mouvements de plus en plus nombreux tendent aujourd'hui à renverser ce pouvoir, même parmi ses anciens supporteurs. Plutôt que de centraliser toutes les énergies créatrices autour de quelques lieux communs, on procède actuellement à une défolklorisation de la question allemande : sous l'impulsion de jeunes troupes en particulier (Groupe d'Action Théâtrale, Théâtre de l'Opsis), le pays tend à se parcelliser de plus en plus, chaque État édictant désormais ses propres lois et ses propres modes d'utilisation des textes et des archétypes. On assiste dès lors à un ensemble de combats isolés qui interrogent tous, cependant, la liberté individuelle et la condition de l'homme contemporain.</p>
---	---

Figure 2. Reproduction de l'encadré « Allemagne » dans Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 79. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

Si certaines personnes parlent d'un « mirage allemand »<sup>101</sup> dans la littérature québécoise, la définition de Pavlovic qui concerne le territoire théâtral suppose une occupation. C'est une situation historique dont le peuple québécois a un souvenir – pas avec l'Allemagne cependant – et de laquelle il importe, surtout à cette époque, de s'émanciper en « édictant désormais ses propres lois et ses propres modes d'utilisation des textes et des archétypes »<sup>102</sup>. On connaît chez les artistes de théâtre au Québec cette tendance à s'approprier<sup>103</sup> et à transformer les canons étrangers, les pièces de Shakespeare en tête de liste. Or, le modèle allemand participe aussi du phénomène avec *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (1970) du GCO, une production qui revisite les pièces de Bertolt Brecht (1898-1956), *Sainte Jeanne des abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1931* – qui revisitait elle-même la *Saint Joan (1923)* de George Bernard Shaw) ainsi que *Le procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431 (Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1431)* que Brecht porte à la scène en 1952<sup>104</sup>. Dans ce geste d'appropriation, il y a chez les artistes du GCO une volonté d'intégrer une histoire mondiale de laquelle le Québec, dans la foulée du mouvement nationaliste, peut désormais se réclamer. Faire dialoguer le récit québécois avec celui des pays d'Europe universaliserait sa lutte pour la reconnaissance et contribuerait au travail identitaire engagé depuis la Révolution tranquille.

Cependant, il n'y a pas qu'un geste d'affirmation identitaire dans cette appropriation allemande au théâtre, mais aussi un parallélisme inattendu entre deux situations très différentes. Alors qu'on observe au Québec une prise de conscience sans précédent, politique et historique, le contexte de rachat d'une conscience de même nature en Allemagne trouverait chez les artistes québécois-es un public particulièrement réceptif. C'est l'hypothèse de Pavlovic : « la situation marginale du Québec dans ce contexte américain le prédisposait sans doute à faire sienne cette

---

<sup>101</sup> Hans-George Ruprecht, « Présentation », *Liberté*, « Imaginer l'Allemagne », vol. XXIV, n° 5, octobre 1982, p. 5, cité par Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 77.

<sup>102</sup> Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 79.

<sup>103</sup> Jean-Cléo Godin, Normand Chaurette, Jozef Kwaterko, Daniel Lemahieu et Michel Tremblay, « Table ronde : L'appropriation culturelle du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988, p. 75-94. Je reviendrai sur l'appropriation et la transformation des canons étrangers dans les sections 3.1.4. *Traduire du théâtre au Québec* et 3.2.1. *La tradaptation nationaliste de Michel Garneau*.

<sup>104</sup> Brecht adapte la pièce radiophonique du même titre, écrite en 1937 par l'autrice allemande Anna Seghers (1900-1983). (Laurent Mailhot, « T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ? », *Jeu*, n° 5, 1977, p. 32-39.)

volonté allemande de se refabriquer une conscience historique. »<sup>105</sup> On retrouve sensiblement la même idée chez Renate Usmiani dans un article paru en 1988 dans *L'Annuaire théâtral* : « pour les jeunes des années soixante et soixante-dix, il existe des parallèles émotifs considérables : dans les deux pays [Québec et Allemagne], il s'agit d'affronter un passé humiliant et insoutenable. »<sup>106</sup> Si ce traumatisme est fort différent d'un côté et de l'autre, il se doublerait dans les deux cas d'une perspective déprimante sur l'avenir.

En plus, la génération dont nous parlons ici [les jeunes des années soixante et soixante-dix] est témoin d'une évolution, soit politique, soit économique, qui passe d'un extrême optimisme à un extrême désillusionnement. Au Québec, le mouvement séparatiste, couronné par la victoire du Parti Québécois, aboutit finalement à une résignation désenchantée. En Allemagne, le "miracle économique" s'écroule et un pessimisme profond en résulte.<sup>107</sup>

Pour Usmiani, la conséquence commune de cette situation s'expliquerait par le recours au néo-réalisme, une réaction formelle que l'autrice associe à l'écriture de Tremblay.

Or, quand on observe la scène de théâtre, on remarque des réactions autrement plus diversifiées. Dans un bilan des Seconds États généraux du théâtre professionnel québécois (2007) commandé par le CQT, le critique et conseiller dramaturgique Paul Lefebvre revient sur près de 30 ans de pratique et explique que « au moment où ont lieu les premiers États généraux du théâtre québécois, en novembre 1981, tout bouge. La défaite du référendum de 1980 sur la souveraineté a brisé une certaine façon de penser le nationalisme québécois » et, par conséquent, on note « lors de la première moitié des années 1980 un déclin du théâtre social et politique pratiqué par la majorité des compagnies »<sup>108</sup>. Comme on l'a vu précédemment, la création se tourne alors vers une recherche formelle qui n'était pas nécessairement au cœur des expérimentations des années 1970.

À ce titre, le théâtre allemand est riche car il est « marginal », et « parfois, subversif », pour reprendre les mots de Pavlovic. Il permet des incursions littéraires jusque-là inconnues de la tradition québécoise – ou canadienne-française – comme en témoignent la plupart des

---

<sup>105</sup> Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 78.

<sup>106</sup> Renate Usmiani, « Nouveau théâtre québécois et néoréalisme allemand : surprenants parallèles ? », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988, p. 214.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>108</sup> Paul Lefebvre, « Le théâtre des métamorphoses », *Liberté*, vol. 51, n° 3, 2010, p. 8.

compagnies qui s’y intéressent<sup>109</sup>. À titre d’exemple, les Productions Germaine Larose (PGL), créées en 1979, cherchent d’abord à motiver le public « à voir “*autre chose*” »<sup>110</sup> en proposant des écritures complètement absentes de la scène québécoise, et que Jean-Luc Denis traduit directement de l’allemand – un cas d’exception. Les membres des PGL se définissent comme partageant une « passion de la recherche et de l’exploration [...] ». Ils se distinguent également au niveau de leur démarche esthétique et formelle, de leur besoin de questionner les conventions et de leur goût du risque »<sup>111</sup>. Aussi privilégient-elles les textes d’une génération contestataire qui, en Allemagne, remet radicalement l’autorité en question : *Liberté à Brème* (*Bremer Freiheit*, 1972) de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) en 1981, *L’Instruction* (*Die Ermittlung*, 1965) de Peter Weiss (1916-1982) en 1983 et, l’année d’après, *Le Président* (*Der Präsident*, 1975) de l’auteur autrichien Thomas Bernhard (1931-1989). Si ces pièces écrites dans les années 1960-1970 font déjà partie d’un répertoire fréquemment joué en Allemagne, elles découvrent alors au public québécois leur verve provocatrice. Le Théâtre Acte III s’intéresse également à la dramaturgie allemande, mais plutôt pour sa capacité à mettre à mal le langage, démanteler la représentation et bouleverser la relation avec l’assistance. Il focalise sa production autour de l’auteur autrichien Peter Handke (1942-), dont il monte six œuvres : *Introspection* (*Selbstbeziehung*, 1965) en 1982, *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966) en 1983, *Prédiction* (*Weissagung*, 1966), *Appel au secours* (*Hilferufe*, 1967) et *La Chevauchée sur le lac de Constance* (*Der Ritt über den Bodensee*, 1971) en 1984, ainsi que *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* (*Die Unvernünftigen sterben aus*, 1973), en 1985. Quatre de ces pièces furent présentées lors de la soirée participative *L’Événement Handke* (1984) à laquelle le public est prié de se rendre costumé, l’invitation précisant que « du maquillage sera à leur disposition sur place »<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Pour une liste généreuse des productions québécoises ayant recours durant les années 1980 à des éléments textuels, thématiques ou esthétiques allemands, voir l’annexe « théatrographie » de l’article de Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>110</sup> Questionnaire (Archives Compagnies/Dossiers PGL – CEDEST). Je souligne.

<sup>111</sup> Communiqué de saison 84-85 (Archives Compagnies/Dossiers PGL – CEDEST).

<sup>112</sup> Invitation (Archives Compagnies/Dossiers Théâtre Acte III – CEDEST).

### 1.3.2. La liberté des esthétiques au service de thématiques sombres

L'influence allemande se manifeste aussi, indépendamment de ses auteur-trices, dans ce qu'elle permet comme exploration formelle. En 1986, le *Faust-Performance*, monté par Alain Fournier et produit par les PGL, puise abondamment dans une esthétique cabaret dont on pourrait associer le faste à la période des années folles de la république de Weimar. Le spectacle est constitué d'une performance en deux temps, synchronisée au moyen de postes de télévision. On reconnaît dans cet événement performatif et médiatique – voire festif dans le cas de *L'Événement Handke* – un mouvement de transformation générale du théâtre auquel l'influence allemande, au Québec, est partie prenante, car les esthétiques qui s'en inspirent propulsent la forme au-delà de la représentation conventionnelle.



Figure 3. *Le Rail*, texte et mise en scène de Gilles Maheu (mai 1984). © Yves Dubé. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

C'est le cas pour Carbone 14, pionnier au Québec de la danse-théâtre (*Tanztheater*), et pour le collectif Opéra-Fête (1979-1991). Ce dernier, interdisciplinaire et radicalement expérimental, se définit comme « actuel, même si possible, le théâtre de demain »<sup>113</sup>. Fortement tourné vers les arts plastiques et le cinéma, il verse dans un théâtre d'atmosphère à forte tendance expressionniste. Pour ces deux compagnies, le théâtre allemand est l'occasion d'une exploration formelle mais aussi thématique, car il est porteur d'un imaginaire du mal. L'Allemagne draine avec elle le

<sup>113</sup> Brochure de commande (Archives Compagnies/Dossiers Opéra-Fête – CEDEST).



souvenir de la Deuxième Guerre mondiale, la domination industrielle et militaire, le fascisme du national socialisme, le génocide des Juifs et Juives d'Europe, la résistance et la soumission à la violence, mais aussi une rare expérience occidentale du communisme. Au Québec, il n'y a d'expérience ni du nazisme, ni du communisme, aussi l'interprétation de cette Allemagne se réduit-elle parfois à des clichés. Les spectacles *Le Rail*<sup>114</sup> (1984) de Carbone 14 et *Ultraviolet*<sup>115</sup> (1986) du collectif Opéra-Fête, deux créations entièrement québécoises (c'est-à-dire, ne reposant pas sur un texte allemand), semblent à prime abord abonder en ce sens. Même si *Le Rail* s'inspire de deux livres d'auteurs d'expression anglaise<sup>116</sup>, le spectacle évoque clairement l'Allemagne, ne serait-ce que par la présence de la langue allemande qui pointe au travers de l'anglais et du français québécois. Le public se mélange à des acteurs-danseurs et actrices-danseuses, dont la double fonction et les mouvements sportifs empreints de jeu dramatique, dénotent bien l'impact de la chorégraphe allemande Pina Bausch (1940-2009) sur le jeu très physique développé par le metteur en scène, Gilles Maheu. Les acteurs-danseurs sont vêtus en militaires et évoluent autour d'énormes rails enveloppés de fumée de scène – un motif récurrent pour évoquer la déportation des Juif et Juives d'Europe<sup>117</sup>. Différents tableaux se succèdent au cours desquels les soldats expriment la virilité toxique du corps militaire ; ils se livrent à des combats imaginaires, se menacent et violent les deux seules femmes de la distribution, au son d'une voix *off* narrant des correspondances choisies de Sigmund Freud. La mise en scène porte à croire qu'il existe dans l'inconscient des hommes un ferment du mal dont la guerre est la plus pure exaltation.

Dans une ambiance onirique propre aux spectacles expérimentaux d'Opéra-Fête, *Ultraviolet*, le huitième volet de la série *Splendide Hôtel*, recourt lui aussi à la psychanalyse pour convier le public à une « noce noire »<sup>118</sup> tragi-comique. La névrose d'Hitler y est révélée – ou célébrée – dans une esthétique inquiétante qui mêle le pas de l'oie aux chaussures de cuir des victimes des chambres à gaz. Ici, la fascination pour le fascisme, ou sa tentation (comme le

---

<sup>114</sup> *Le Rail*, texte et mise en scène Gilles Maheu, mai 1984. Captation vidéo disponible au CEDEST de l'UQAM.

<sup>115</sup> *Ultraviolet*, texte et mise en scène Pierre A. Larocque, avril 1986.

<sup>116</sup> *The White Hotel* (1981) du romancier britannique Donald Michael Thomas (1935-), et *In the Belly of the Beast* du criminel et écrivain américain Jack Henry Abbott (1944-2002).

<sup>117</sup> On retrouve une scénographie au ton semblable dans la mise en scène de *Rivage à l'abandon* (1990) de Heiner Müller, également produit par Carbone 14.

<sup>118</sup> Tiré du communiqué de presse pour *Ultraviolet* (CEDEST – UQAM).

suggère *Tentations, fragments de rêve* (1985) d'après Gustave Flaubert, un autre volet de *Splendide Hôtel*) est mise en relation avec l'inconscient, comme le faisait *Le Rail* avec la pulsion du mal.



Figure 4. *Ultraviolet*, texte et mise en scène Pierre A. Larocque, avril 1986. ©Yves Dubé. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

On peut critiquer cette utilisation de clichés allemands qu'on retrouve sur les scènes des années 1980, la figure d'Hitler notamment<sup>119</sup>, ou les silhouettes des personnes emprisonnées dans les camps de la mort<sup>120</sup>. Cette vision de prime abord réduite, offre aussi, via le prisme de l'altérité, une perspective exotopique au sens bakhtinien, précieuse pour les artistes du Québec. Parce que le public sait que les événements auxquels on fait référence sont vrais et parce qu'ils

---

<sup>119</sup> Dans *Vie et mort du Roi Boiteux* (1982) de Jean-Pierre Ronfard, produit par le NTE, *Tentations, fragments de rêve* (1985) et *Ultraviolet* (1986) d'Opéra-Fête, *Le Titanic* (1985) produit par Carbone 14, et plus récemment *Hitler* (2001) de Jean-Pierre Ronfard et Alexis Martin.

<sup>120</sup> Dans *Le Décaméron* d'après Boccace, produit en 1982 par le théâtre de l'Échiquier et *Bent* de Martin Sherman, produit en 1981 par les PGL.

appartiennent à une culture finalement très loin de la culture locale, l'effet cathartique a d'autant plus de chances d'opérer ; la représentation d'une société en crise et d'une humanité violente est plus virulente. À ce titre, l'Allemagne pose un cadre idéal aux artistes pour représenter – ou provoquer – la peur. Les esthétiques puissantes qui accompagnent cet imaginaire, comme le grotesque du cabaret, l'inquiétante étrangeté de l'Expressionnisme, ou encore, la sensualité exacerbée des corps de la danse-théâtre, offrent la possibilité d'explorer les zones obscures de la psyché. Elles permettent aussi d'investir un théâtre aux thématiques transgressives, comme c'est le cas, au tournant des années 2000, pour Brigitte Heantjens. La directrice de Sibyllines – accompagnée de son conseiller dramaturgique Stéphane Lépine – monte sept pièces allemandes qui questionnent, entre autres, le rapport entre sexualité, politique et identité : *Quartett* (1981), *Hamlet-machine* (*Die Hamletmaschine*, 1977) et *Médée-Matériau* (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, 1982) de Müller – respectivement en 1996, 2001 et 2004 – *Malina* (1971), d'après le roman de l'autrice autrichienne Ingeborg Bachmann (1926-1973), en 2000, *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner (1813-1837) en 2009, *L'Opéra de Quat'sous* (*Die dreigroschenoper*, 1928) de Brecht en 2012, et *Une femme à Berlin* (*Eine Frau in Berlin*, 1954) d'après la journaliste Marta Hillers (1911-2001) en 2016.

### 1.3.3. L'internationalisation des pratiques

La représentation de l'Allemagne sur la scène québécoise, parfois réduite à quelques clichés, s'explique en partie par le fait que les artistes ont dans les années 1980 un accès partiel aux œuvres théâtrales du vieux continent. Les pièces, majoritairement traduites en France, arrivent avec quelques années de retard, et sans l'esprit de la mise en scène qui les a créées. N'ayant pas accès aux référents esthétiques, les artistes se livrent, volontairement ou pas, à une réappropriation créative, comme s'en réjouit Pavlovic, malgré un certain aveu d'échec :

Il n'y a plus lieu de faire semblant d'être étranger pour aborder des textes d'ailleurs ; notre histoire n'est pas celle de l'Europe, et notre sensibilité, malgré toutes ses affinités avec la grande tradition germanique, ne sera jamais celle de Berlin. Le théâtre d'ici s'est rapproché jusqu'à s'y confondre de cette culture immense. Il semble désormais en mesure, non de la détourner à son profit – la chose est impensable dans le contexte réduit et fragile qui est le nôtre – mais d'y investir ses propres

préoccupations et de la faire servir ses intérêts avec une lucidité nouvelle.<sup>121</sup>

Cette réappropriation semble inévitable quand on songe que les productions théâtrales allemandes ne se déplacent pas au Québec. Les esthétiques parviennent plus probablement par le cinéma, au travers des œuvres de Werner Schroeter (1945-2010), Fassbinder, Werner Herzog (1942-) et Wim Wenders (1945-), présentées au Festival du Nouveau Cinéma (FNC) dès les années 1970. Au théâtre – exception faite en 1997 de *Stunde null oder die Kunst des Servierens* (1995) du Suisse allemand Christoph Marthaler – il faut attendre le début des années 2000 pour que l'Allemagne soit invitée au FTA<sup>122</sup> à Montréal. Il est vrai que le festival, qui s'appelait jusqu'en 2007 Festival de théâtre des Amériques, était initialement orienté sur un axe nord-sud<sup>123</sup>. Pourtant, dès 1989, des artistes d'Europe font partie de la programmation dans l'édition régulière, à commencer par la France, l'Espagne et l'U.R.S.S, suivies de la Pologne et de la Grande-Bretagne en 1991. À Québec, la Quinzaine internationale du théâtre de Québec (qui commence en 1984 et se fait remplacer en 1990 par le Carrefour international de théâtre) n'invite pas de production allemande lors de sa première édition<sup>124</sup>, malgré son mandat international au sens large. Cette absence est déplorée en 1986 par la critique<sup>125</sup>, et ajustée en 1988 par la présence de *Born Guilty* (*Schuldig geboren*, 1988), adapté du roman de l'auteur autrichien Peter Sichrovsky (1947-), ainsi que de *L'Arbre des tropiques* (paru en français en 1984) de Yukio Mishima (1925-1970), dans une mise en scène du cinéaste Werner Schroeter (primé meilleur spectacle et meilleure scénographie). Schroeter revient deux ans plus tard avec une production de *Medea* (réécrit par le romancier Hans Henny Jahnn), également primée. Mis à part ces trois exceptions, il faut aussi attendre le début des années 2000 pour que la capitale accueille des

---

<sup>121</sup> Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 107.

<sup>122</sup> En l'occurrence avec *Endstation Amerika* (2000) d'après *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams, en 2002, et *Humiliés et offensés* (1861) de Fiodor Dostoïevski, en 2003, deux mises en scènes de Franz Castorf (Volksbühne). (« Archives. Nos archives de tous les spectacles présentés depuis 1985 », consulté le 28 novembre 2018. URL : [http://fta.ca/le-fta/archives/.](http://fta.ca/le-fta/archives/))

<sup>123</sup> Sauf pour les cinq éditions exceptionnelles de Théâtres du monde qui alternaient avec le FTA de 1996 à 2004.

<sup>124</sup> Il faut cependant noter la représentation de *Ella* (1978) de l'auteur allemand Herbert Achternbusch, dans une mise en scène – acclamée par la critique – en français du Belge Philippe Van Kessel.

<sup>125</sup> « Rien d'Allemagne ni de France, dommage, quand on sait qu'il se passe tant de choses dans ces pays! », peut-on lire dans un compte-rendu du festival paru dans *Jeu*. (Diane Pavlovic et Michel Vaïs, « Splendeurs et misères », *Jeu*, n° 42, 1987, p. 30.)

productions allemandes – en l’occurrence, celles programmées au FTA<sup>126</sup>. En somme, à partir du moment où le Québec met sur pied des événements internationaux de théâtre et le début des années 2000, et malgré l’importante fascination qu’exerce le théâtre allemand sur les artistes du Québec, on compte seulement quatre spectacles produits en Allemagne – et en Autriche – sur le territoire québécois. Par contre, la présence de pièces allemandes en traduction, produites ailleurs qu’en Allemagne, ou de spectacles qui adoptent une esthétique d’inspiration allemande, est abondante. À titre d’exemple, le FTA propose, lors de sa première édition, une programmation très germanique avec *Through the Leaves (Wer durchs Laub geht..., 1979)* de l’homme de théâtre Franz Xaver Kroetz (1946-), monté par la metteuse en scène américaine JoAnne Akalaitis (1937-), *Mein* (1984) – au titre allemand – une coproduction du Toronto Free Theatre et du collectif Necessary Angel, ainsi que deux spectacles de Carbone 14, soient *Le Rail* et *Titanic* (1985), dont l’esthétique renvoie à un univers fasciste. Carbone 14 revient l’année suivante avec *Hamlet-Machine* de Müller – pièce qu’on retrouve en 1999, dans une version argentine de El Periférico de objetos – puis en 1991 avec *Peau, chair et os* d’après *Paysage sous surveillance (Bildbeschreibung, 1984)* encore une fois de Müller. En 1989, Denis Marleau présente *Merz-Opéra* d’après Kurt Schwitters (1887-1948) puis, six ans plus tard, *Les maîtres anciens (Alte Meister, 1985)* d’après le roman de l’auteur autrichien Thomas Bernhard (1931-1989).

Si au cours des années 1980-1990 les productions allemandes comme telles ne voyagent pas facilement vers le Québec, les artistes de la province commencent à se manifester sur les scènes étrangères et puisent, lors de ces séjours, des sources d’inspiration<sup>127</sup>. Une curiosité inédite se développe pour l’ailleurs, comme en témoigne une offre de plus en plus tournée vers l’international – sans égard pour ce qu’on désigne aujourd’hui par appropriation culturelle. Si l’Europe demeure au cœur des programmations, un regard se tourne résolument vers l’Asie<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Exception faite de *Mann ist Mann* (1925) de Brecht, présenté en 2001 dans une mise en scène de Thomas Ostermeier, produit par la Schaubühne.

<sup>127</sup> C’est le cas de Gilles Maheu qui revenait au Québec à la fin des années 1970 après une formation en jeu corporel auprès d’Etienne Decroux, à Paris, puis à l’Odin Teatret, à Holstebro (Danemark).

<sup>128</sup> On peut observer un mouvement du même ordre en France par exemple chez Ariane Mnouchkine qui présente d’ailleurs au FTA un spectacle de kathakali (*Les Atrides, 1992*) et un spectacle de bunraku (*Les tambours sur la digue, 2001*).

notamment pour le kathakali indien<sup>129</sup> et les esthétiques japonaises<sup>130</sup>. Le metteur en scène Robert Lepage (1957-) s'inspire abondamment des univers du Japon (*Les sept branches de la rivière Ota*, 1997) et de la Chine (*La Trilogie des dragons*, 1988), pays dans lesquels il se produit également. C'est pourtant l'Allemagne qui marque un de ses premiers succès avec *Le Polygraphe* (1987), une création inspirée par le mur de Berlin comme métaphore d'un gouffre entre réalité et fiction. Marie Brassard (1959-), co-auteurice de la pièce, se rend à Berlin avec Lepage en 1990 et développe une fascination pour la ville récemment réunifiée dont elle témoigne dans le numéro 150 de *Jeu*, paru en 2014 : « Le lieu était à la hauteur de mon fantasme, un peu glauque et très achalandé, écrit-elle. Une foule, hétérogène et captivante animait l'endroit, et une atmosphère très exotique et étrange y régnait. À Berlin. Quel bonheur je ressentais d'y être enfin, d'avoir la chance d'y être ! »<sup>131</sup> Brassard évoque le Berlin du début des années 1990 dans sa diversité et sa résistance, mentionnant la présence anarchique de Roms, de personnes migrantes en provenance d'Europe de l'Est, d'artistes et d'activistes qui font revivre les lieux affectés d'un lourd passé. Elle y dépeint une vie alternative, incarnée par les squats à Tacheles et à Potsdamer Platz, qui semble complètement en phase avec l'effet « marginal » et « subversif » provoqué jusque-là par le théâtre allemand au Québec. À la différence près que, dans ce cas-ci, c'est la ville de Berlin et son ambiance qui peuplent cet imaginaire, et non les œuvres d'artistes allemand-es, aussi appropriées soient-elles.

#### 1.3.4. Berlin, capitale du théâtre

Le texte de Brassard paru dans le numéro 150 est particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude car, même s'il paraît en 2014, il témoigne d'un Berlin des années 1990. C'est l'époque du Berlin alternatif et *underground*, précipité par la chute du mur qui livre la ville à une mutation obligée, à la fois sociale, culturelle, politique et économique. Après la désertion de certains bâtiments restés vacants à l'Est, c'est aussi une période d'émergence de milieux parallèles où l'art – notamment urbain – se développe de façon anarchique. Les années qui ont

---

<sup>129</sup> En témoignent les travaux de Larry Tremblay (Téâtram/Kathakali, 1977) et la mise en scène remarquée du *Mahâbhârata* d'Antoine Laprise au FTA (1999).

<sup>130</sup> Le nô et le bunraku notamment, chez Martine Beaulne, qui monte *L'Arbre des tropiques* (1990) et *Les cinq nô modernes* (1991) de Yukio Mishima, après deux stages au Japon.

<sup>131</sup> Marie Brassard, « Portée par un souffle », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 32.

suivi la chute du mur à Berlin ont donc contribué à forger un imaginaire de la contre-culture dont la richesse, la diversité, la jeunesse et l'esprit libre inspirent les artistes de l'étranger. Martin Faucher (1962-), directeur artistique du FTA depuis 2014, témoigne également de cette période, insistant sur une ville qui réserve une place de choix aux arts et au théâtre : « J'ai vu sur les scènes de Berlin des choses que je n'avais jamais vues auparavant, des choses, écrit-il, que je ne pensais pas possibles au théâtre, des choses auxquelles je pense encore, encore et encore. »<sup>132</sup> Pour Faucher, le théâtre qu'on pratique à Berlin est incomparable, à la fois fort de sa tradition et complètement tourné vers le contemporain. Il décrit une scène vraisemblablement postdramatique, à la fois intellectuelle et ancrée dans la matière brute, qui permet des expériences radicales. À titre de conseiller artistique du FTA de 2006 à 2014 – puis entre 2014 et 2018, comme directeur du festival – Faucher inclura chaque année (sauf en 2010) une production allemande à la programmation<sup>133</sup>. Certains de ces spectacles, surtout ceux produits par la Schaubühne am Lehniner Platz, sont à l'origine d'une véritable déferlante berlinoise au Québec, à forte dominance postdramatique. Cette nouvelle présence déplace la fascination allemande initialement axée sur les auteur-trices et les esthétiques, vers une fascination pour la ville de Berlin.

Le titre du numéro 150, « L'Appel de Berlin », suggère déjà que c'est la ville elle-même qui insuffle cet engouement. Outre quelques témoignages plutôt anecdotiques, le numéro publie des extraits de *Berlin appelle*<sup>134</sup>, une pièce inédite d'Evelyne de la Chenelière et de Daniel

---

<sup>132</sup> Martin Faucher, « Un chantier théâtral », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 39.

<sup>133</sup> *Mnemopark* (2005), pièce documentaire de Rimini Protokoll, en 2007 ; *Iwanow* (1887) de Anton Tchekhov, monté par Dimiter Gotscheff (2005, Volksbühne) et *Swan Lake, 4 Acts* (2005), une chorégraphie de Raimund Hogue, en 2008 ; *Körper* (2000), une chorégraphie de Sasha Waltz, en 2009 ; *Trust* (2009) d'Anouk von Dijk et Falk Richter (Schaubühne), en 2011 ; *X-fois gens chaise (X-mal Mensch Stuhl)*, 1995), une installation performative d'Angie Hiesl, en 2012 ; *Conte d'amour* (2010) de Markus Öhrn et *Un ennemi du peuple (Ein Volksfeind)*, 1883) de Henrik Ibsen, monté par Thomas Ostermeier (2012, Schaubühne), en 2013 ; *Built to last* (2012), de la chorégraphe américaine installée à Berlin Meg Stuart, ainsi que *Administration & Trembling*, une chorégraphie performative d'Antonja Livingstone, en 2014 ; *Tartuffe* (1669) de Molière, monté par Michael Thalheimer (2013, Schaubühne) en 2015 ; *100% Montréal* (2008), de Rimini Protokoll et *Monument 0 : Hanté par la guerre (1913-2013)* (2014), une chorégraphie d'Eszter Salamon, en 2017 ; *Until Our Hearts Stop* (2015), une chorégraphie de Meg Stuart et *Dark Field Analysis* (2017), une chorégraphie de Jefta van Dinther, en 2018 ; et *Granma. Trombones de la Havane* (2019) de Rimini Protokoll, en 2019.

<sup>134</sup> Le texte est présenté les 8 et 9 septembre 2013 à l'Institut Goethe à Montréal.

Brière. Le texte prend la forme d'un dialogue téléphonique entre l'autrice et l'auteur et fait la synthèse de plusieurs clichés sur Berlin. Or ces clichés sont très différents de ceux qu'on retrouvait dans les années 1980 et 1990 : au lieu de renvoyer au nazisme ou à la Deuxième Guerre mondiale, ils se concentrent sur Berlin comme lieu d'avant-garde artistique, de politiques progressistes et de liberté. Si la capitale allemande est certes un endroit de prédilection pour la culture alternative, le regard de Brière et de la Chenelière semble se limiter à des images toutes faites. En évoquant un spectacle iconoclaste, Brière s'exclame sans ironie : « je n'ai pas bien compris, mais c'était beau et étrange, et les spectateurs étaient très sérieux. L'art ici, c'est sérieux. »<sup>135</sup> Berlin devient ici l'incarnation d'un modèle artistique à suivre, car même si les œuvres échappent à la compréhension des auteur-trices, « c'était malade, toujours politique »<sup>136</sup> ; en d'autres termes, un alliage réussi entre pertinence et effet de style.

L'ambiance de Berlin, *cool* et festive, participe de cette impression de liberté, mais pour l'auteur dramatique Éric Noël, cette dernière est plutôt l'heureux résultat de la fin des utopies, un « terrain fertile où cultiver le désespoir »<sup>137</sup>. La ville agirait comme espace libérateur, où le spectre du passé allège de l'injonction à la réussite et du « directivisme moral »<sup>138</sup>.

Notre théâtre (et le discours des artistes sur leur théâtre) est soit franchement imprégné d'espoir – il est même politique, jusqu'à vouloir être vecteur de changement social –, soit il se confond, comme je l'ai souvent fait, en excuses et en explications, à deux pas du désespoir, alors qu'il vaudrait mieux faire le saut et mettre les deux pieds dedans.<sup>139</sup>

Dans un texte paru dans le même numéro, Frank Weigand, un des rares traducteurs de théâtre entre le Québec et l'Allemagne, fait écho à la pensée de Noël et estime que le théâtre québécois serait trop idéaliste. Il chercherait à s'inscrire dans un projet constructif – lire *positif* – de société, au détriment d'une posture critique qui appellerait à en interroger les angles morts :

Là où les Allemands se contentent de faire l'état des lieux de leur société de manière plutôt fataliste, *les Québécois semblent plus*

---

<sup>135</sup> Daniel Brière et Evelyne de la Chenelière, « J'aurais tellement aimé que tu sois là », extraits de *Berlin appelle* (2013), *Jeu*, n° 150, 2014, p. 17.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Éric Noël, « La question de l'espoir », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 51.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>139</sup> *Ibid.* La pensée de Noël rejoint celle de Kroetz lorsqu'il « déclare qu'on ne peut pas écrire des pièces dramatiques positives tant qu'on vit dans une société négative » (Rosmarie Oberholzer, « Coup d'œil : La dramaturgie allemande depuis la Deuxième Guerre mondiale », *Jeu*, n° 61, 1991, p. 63.)



*idéalistes, voire utopiques* : au lieu de remettre en cause la capacité de l'être humain à vivre ensemble, ils mettent en avant la nécessité de construire une communauté, même en dehors de tous liens traditionnels.<sup>140</sup>

Cette tendance priverait-elle le théâtre québécois de la distanciation (*Verfremdungseffekt*), chère à la scène allemande ? Ou le forcerait-elle à prêcher un certain réconfort, un positivisme sécurisant qui éviterait le constat radical de l'échec ou de l'insuffisance ? Cette économie de l'espoir peut sans doute s'expliquer par l'esprit et la tradition, mais elle me semble surtout reliée aux systèmes respectifs de production.

On peut se demander à ce titre si la sécurité financière des artistes ne favoriserait pas la prise de risque que constituerait une critique sociale *fataliste* ou simplement « désillusionniste ». Car dans cette fascination actuelle que les artistes du Québec éprouvent à l'égard de l'Allemagne et de la soi-disant liberté de ses artistes de théâtre, il faut aussi nommer l'excellence des conditions de création – notamment dans les théâtres nationaux (*Staatstheater* et *Stadttheater*). Déjà en 1990, le critique de la Quinzaine internationale de Québec demandait : « Pourquoi ne dispose-t-on pas de budgets permettant de présenter des spectacles d'ici, dont la valeur soit comparable à celle de *Medea* du Düsseldorfer Schauspielhaus [...] ? »<sup>141</sup>, dans une pertinente mise en relation des esthétiques et de leur financement. Dans un cri du cœur semblable, Saint-Pierre clôt son éditorial du numéro 150 par un appel sans équivoque : « Puisse un jour le gouvernement canadien être aussi fier de la culture de son pays ! »<sup>142</sup>, où « fierté » rime ici avec financement étatique, que l'on sait être en Allemagne sans commune mesure avec celui des enveloppes cumulées des différents conseils des arts du Québec et du Canada.

La comparaison qui suit de près la fascination des artistes du Québec pour le théâtre allemand semble se faire au détriment du théâtre québécois, lequel obtient à son tour, en Allemagne, un franc succès. La « renaissance du drame »<sup>143</sup> qu'on observe dans un pays fatigué

---

<sup>140</sup> Frank Weigand, « Identités et ruptures », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 22. Je souligne.

<sup>141</sup> Jean-Louis Tremblay, « 4e Quinzaine internationale du théâtre de Québec : “Une fête de théâtre par tous et pour tous” », *Jeu*, n° 57, 1990, p. 119.

<sup>142</sup> Christian Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 13.

<sup>143</sup> Nikolas Frei, *Die Rückkehr der Helden : deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p 56. Je traduis.

du postdramatique, fait depuis quelques années l'honneur aux jeunes écritures québécoises<sup>144</sup>. Parmi les nombreux textes traduits en allemand d'auteur-trices<sup>145</sup> parfois inconnu-es du public québécois, on compte aussi de nombreuses pièces primées, notamment *Les hauts-parleurs* (2015) de Sébastien David et *Havre* (2018) de Mishka Lavigne au festival de théâtre franco-allemand Primeurs (Sarrebruck). D'une origine strictement artistique, axée sur les textes et les pratiques, cette fascination pour le théâtre allemand semble se limiter aujourd'hui à l'image d'une ville symbole de liberté et de vie alternative. Toutefois, si les conditions de création en Allemagne provoquent l'envie auprès des Québécois-es, elles font également l'objet de plusieurs critiques dans leur pays.

---

<sup>144</sup> Philippe Couture, « Cap sur l'Allemagne québécois », *Voir*, mis en ligne le 29 janvier 2018, consulté le 12 décembre 2018. URL : <https://voir.ca/scene/2018/01/29/cap-sur-lallemagne-quebecoise/>.

<sup>145</sup> Outre les pièces de Michel Tremblay, Larry Tremblay, Michel Marc-Bouchard, Carole Fréchette et Daniel Danis, on compte depuis les années 2000 de nombreuses traductions allemandes de textes d'auteur-trices québécois-es, dont *La petite scrap* (2004) de Dominick Parenteau-Lebeuf (*Die kleinen Märtyrer*, traduit par Heinz Schwarzinger), *Rouge Gueule* (2008) d'Étienne Lepage (*Rotfresse*, traduit par Frank Weigand), *La Liste* (2008) de Jennifer Tremblay (*Die Liste*, traduit par Andreas Jandl), *Scotstown* (2005-2008) et *Billy (Les jours de hurlement)* (2011) de Fabien Cloutier (respectivement *Scotstown* et *Billy (brüllende Tage)*), traduits par Frank Weigand), *Porc-épic* (2006) et *2h14* (2009) de David Paquet (respectivement *Stachelschweine*, traduit par Heinz Schwarzinger, et *2Uhr14*, traduit par Frank Weigand), *Faire des enfants* (2010) d'Éric Noël (*Kinder machen*, traduit par Frank Weigand), *Un château sur le dos* (2011) et *La Liberté* (2011) de Martin Bellemare (respectivement *Ein Schloss auf dem Rücken*, traduit par Frank Weigand et *Die einzige wahre freiheit*, traduit par Frank Heibert), *Nous voir nous, Cinq visages pour Camille Brunelle* (2012) de Guillaume Corbeil (*Man sieht sich*, traduit par Frank Heibert), *Noyade(s)* (2014) de Jean-François Guilbault et Andréanne Joubert (*Unter W@sser*, traduit par Frank Weigand), *Les hauts-parleurs* (2015) de Sébastien David (*Schwingungen*, traduit par Frank Weigand), et *Havre* (2018) de Mishka Lavigne (*Hafen*, traduit par Frank Weigand).

## 1.4. Fonctionnement des institutions théâtrales en Allemagne

Le théâtre allemand jouit d'une tradition et d'une richesse institutionnelle peu communes. À titre d'exemple, Erika Fischer-Lichte, historienne et théoricienne allemande du théâtre, se remémore comment, après la Deuxième Guerre Mondiale, et malgré que les villes et les théâtres n'aient pas encore été reconstruits, dans toute l'Allemagne occupée, les gens se rassemblaient au milieu des ruines pour faire du théâtre et initier les jeunes « into the German tradition of valuing theater as one of the most important cultural factor »<sup>146</sup>. Par conséquent, un survol de l'histoire du théâtre allemand et de ses institutions ne peut que s'avouer partiel, d'autant plus qu'il est ardu de concevoir cette histoire d'un point de vue national.<sup>147</sup> Il importe toutefois, pour comprendre le poids et les enjeux de la scène allemande actuelle, de rappeler les étapes majeures de son développement, et de comprendre les orientations principales de ces différentes étapes.

### 1.4.1. Du théâtre de cour à la scène du peuple

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le théâtre qui se pratique dans le Saint-Empire germanique se compare à celui qu'on observe en France à la même époque. On retrouve, dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, des comédien-nes ambulante-s qui se produisent sur les marchés et les places publiques, ainsi que des théâtres de cour (*Hoftheater*) que les princes-électeurs financent pour leur plaisir personnel.<sup>148</sup> Il est intéressant de rappeler que, à l'époque, le théâtre de cour en Allemagne est multilingue, c'est-à-dire qu'il se joue en allemand, mais aussi en italien et en français ; les troupes françaises y jouent un rôle important attendu qu'elles exportent le modèle civilisateur des Lumières.<sup>149</sup> De ces théâtres est exclue la bourgeoisie qui fréquente les salles des grandes villes comme à Vienne, Hambourg, Berlin, Schwerin, Mannheim, etc. Pour la

---

<sup>146</sup> Erika Fischer-Lichte, « The Theatre Journal Auto/Archive : Erika Fischer-Lichte », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 3, octobre 2005, p. 557.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>148</sup> John Douglas Carnwath, *The Institutional Development of Municipal Theatres in Germany, 1815-1933*, thèse en philosophie, Theatre and Drama, Evanston, Illinois, 2013, p. 25 et 43.

<sup>149</sup> Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2014.

plupart dirigés par des entrepreneurs privés, ces salles permettent à la bourgeoisie de se profiler face aux aristocrates tout en s'appropriant l'espace public. Les théâtres allemands d'aujourd'hui relèvent pour la plupart de ces maisons, créées pour servir des causes finalement sociales et politiques. Loin du divertissement, elles sont le lieu de la *Bildung*, concept aux prétentions universelles développé par Hegel (1770-1831) et Wilhelm Von Humbolt (1767-1835) selon lequel les gens peuvent et doivent s'éduquer toujours davantage dans une perspective de perfectibilité constante. « Elle [l'idée de la *Bildung*] rappelle qu'il ne s'agit pas seulement de ce que l'on *peut faire*, mais de ce que l'on peut *être*, pas seulement de ce que l'on *sait*, mais aussi de qui l'on *est*. »<sup>150</sup>, précise Aleida Assmann. L'art contribuerait à la *Bildung*, comme le précise Friedrich von Schiller (1759-1805) qui prescrit au drame une fonction morale. Le théâtre devient ainsi un outil d'élévation à la fois spirituelle et citoyenne, bien que sa fréquentation demeure souvent un acte de distinction où l'abonnement est un gage de raffinement ; voir et se faire voir au théâtre aident à maintenir son statut social.

Contrairement au théâtre ambulant basé sur des canevas, les théâtres bourgeois programment des pièces écrites. Cette différence contribue à éloigner la représentation de son aspect purement performatif, qu'elle rapproche du texte et dont elle célèbre l'intégrité. En plus de participer au principe de *Bildung*, les pièces écrites renvoient à la notion de *Kultur*. Bien au-delà de sa dimension simplement « culturelle », la *Kultur* est investie « with the awe and reverence that Germans felt, or thought they should feel, for the diverse creations of the spirit, for the mystery of the arts that to so many possessed a voice as tender and as powerful as religion itself. »<sup>151</sup>, comme le précise l'historien Fritz Stern (1926-2016). Loin du mysticisme, c'est un concept nationaliste qui vise à ériger la langue et l'art allemand à un rang des plus élevés, à

---

<sup>150</sup> « Sie [die Bildungsidee] erinnert daran, dass es nicht nur darauf ankommt, was man *kann*, sondern auch darauf, was man *sein* kann, nicht nur auf das, was man *weiss*, sondern auch darauf, wer man *ist*. » (Aleida Assmann, *Arbeit am nationalen Gedächtnis: Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*, Frankfurt a/M, Campus, 1993, p. 9. Je traduis. Voir aussi Erika Fischer-Lichte, « Patterns of continuity in German theatre: Interculturalism, performance and cultural mission » in Simon Williams et Maik Hamburger (dir.), *A History of German Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 360-377. ; et Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a/M, Insel, 1994.)

Je reviendrai sur la notion de *Bildung* et ses impacts sur le « spectatortat » dans la section 5.1.2. *Regard rétrospectif sur l'art du « spectatortat »* (spectatorship).

<sup>151</sup> Fritz Stern, « The Political Consequence of the Unpolitical German » in *The Failure of Illiberalism. Essays on the Political Culture of Modern Germany*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, p. 5.

priori contre le modèle civilisationnel français et pour une Allemagne unie. La révolution de 1848 – associée au Printemps des Peuples – et les idées libérales qu’elle draine avec elle sensibilisent à l’importance de la *Kultur* comme structure dominante de la société<sup>152</sup>, et à l’art comme trésor national.

Si le théâtre, dans le Saint-Empire germanique des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, puis dans la jeune Allemagne de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle, peut être un lieu de divertissement et de libéralisation des mœurs – surtout dans les grandes villes, comme à Berlin –<sup>153</sup>, il peut aussi servir d’instrument voué à bonifier le concept de nation et d’espace pour la lutte des classes. Cette dernière tendance se renforce avec la progression de la pensée marxiste ; le théâtre se prolétarise, comme l’incarne le mouvement viennois du *Volkstheater* fondé en 1889. L’année d’après, la classe ouvrière, alors en pleine croissance en Allemagne, réclame une scène qui soit à elle, c’est-à-dire une scène accessible sur le plan financier, au niveau des contenus représentés ainsi que des agents impliqués dans la production.<sup>154</sup> C’est à l’origine de ce mouvement qu’est créée en 1890 la Volksbühne à Berlin, dont la construction se termine en 1914 (et qui sera reconstruite à la fin de la Première Guerre mondiale). C’est notamment à la Volksbühne – et *in situ* dans plusieurs salles en périphérie de la ville – que se démarquent le metteur en scène Erwin Piscator (1893-1966) et le théâtre de propagande socialiste. La pratique qu’il développe s’adresse au prolétariat et vise à lui faire prendre conscience de son état d’oppression, puis à le convaincre de sa force au moyen de preuves documentaires, notamment cinématographiques. Bertolt Brecht s’inspire à son tour de Piscator et met au point les divers procédés qui mèneront à la distanciation (*Verfremdungseffekt*), point nodal du théâtre critique en Allemagne.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Hella Hennesse, *The politics of culture : Theater in Nassau, Germany in the 19th Century – A Study in the Relationship between Elite and Popular Culture*, thèse en philosophie, Humanities, 1989, Dallas, University of Texas, p. vii-viii.

<sup>153</sup> Voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

<sup>154</sup> Voir Andrew Bonnel, *People’s Stage in Imperial Germany : Social Democracy and Culture 1890-1914*, Londres/New York, Tauris Academic Studies, 2005.

<sup>155</sup> Je reviendrai sur ces deux praticiens au Chapitre 2 dans les sections 2.2.1. *Le théâtre au service de l’engagement politique* et 2.2.2. *Premières techniques du théâtre documentaire*.

Au-delà des idéaux politiques, le mouvement du *Volkstheater* réclame une popularisation et une démocratisation des théâtres car il aspire à de meilleures conditions de travail<sup>156</sup> ; c'est de là que provient le germe d'un réseau de théâtres subventionnés. Les théâtres sont nationalisés en 1918, alors que se termine la Première Guerre Mondiale qui force Guillaume II à abdiquer et instaure en Allemagne la république de Weimar. Il y a encore des théâtres privés (*Privattheater*) et commerciaux (*Geschäftstheater*), mais la plupart des salles sont désormais financées par l'État (*Staatstheater*), la province ou le *Land* (*Landestheater*), et la ville (*Stadttheater*).

Le paysage artistique au temps de la république de Weimar (1918-1933), dont Berlin est l'épicentre, se caractérise par sa richesse et sa créativité. L'art est marqué par la libre expression d'une diversité de courants qui jailliront sur toute l'Europe, dont le modernisme, l'art nouveau, l'Expressionnisme, le Bauhaus et la *Neue Sachlichkeit*. Bien que ces courants soient différents – et parfois antagonistes – ils imaginent pour la plupart une société et une humanité nouvelles, distinctes des ruines du passé monarchique, dans le rejet des valeurs bourgeoises – et, jusqu'à un certain point, en porte-à-faux de la jeune république. Eberhard Kolb précise à ce sujet que

Many representatives of “Weimar culture” were caustically critical of specific institutions and were far from identifying with the Republic as such. To that extent, “Weimar culture” signifies not so much a culture of the Weimar Republic, but rather stands for “German culture at the time of the Republic”.<sup>157</sup>

En témoignent les revues culturelles gauchistes *Die Weltbühne* (1905-1933) et *Die Aktion* (1911-1932), et au théâtre, l'écrivain Ernst Toller (1893-1939), Piscator, Brecht et le mouvement d'agit-prop. C'est dans ce contexte que se développe le *Kulturtheater*, un concept de gauche développé par le critique Herbert Ihering (1888-1977) qui vise à façonner par le théâtre une société démocratique et socialiste. Bien que cette vision demeure influente dans la communauté théâtrale – notamment dans la place qu'elle donne à l'acteur et à l'actrice (« a key

---

<sup>156</sup> « The widespread interest of professional theater artists in politics, moreover, was not simply a reaction to the war and revolution, but also stemmed from a deep concern for the state of their profession. » (Kimberley Page Riley, *Directing the Revolution : Political Theater and the Professional Stage in Berlin, 1919-1933*, thèse en philosophie, Baltimore, Maryland, 1995, p. 23.)

<sup>157</sup> Eberhard Kolb, *The Weimar Republic*, traduit de l'allemand par P. S. Falla et R. J. Park, Londres/New York, Routledge, 2005, p. 87.

shaper of society's political and cultural values »<sup>158</sup>) – le mouvement est en tension constante avec les forces antimodernistes et antidémocratiques qui s'accrochent à la soi-disant *vraie* culture germanique, à forte tendance traditionaliste et folklorisante.

Les *Goldene Zwanziger* de la république de Weimar sont de courte durée. Le financement des théâtres par l'État, malgré les promesses, se solde par une baisse de budget chez plusieurs. Cela s'explique par le fait que le pays est instable économiquement, mais aussi par la popularité croissante des films parlants. Avec la crise de 1929, les théâtres sont précipités dans la débâcle : alors que le pays comprenait en 1913 un nombre jusque-là inégalé de salles<sup>159</sup>, il chute drastiquement à la fin des années 1920.<sup>160</sup> La république de Weimar perd en légitimité et ouvre la voie au national-socialisme (*Nationalsozialismus* – NS) qui prône un retour à des figures proches du peuple – et populistes. L'avant-garde se heurte à ces mouvements d'extrême droite, conservateurs et ultranationalistes.

Dès qu'ils sont élus au Bundestag, les nazis s'adonnent à une mobilisation culturelle qui vise à restaurer la « vraie » culture, incarnée notamment par Goethe et Schiller, les pères de la littérature allemande. Ils proscrivent les avant-gardes, les considérant comme la manifestation d'un art dégénéré (*Entartete Kunst*), comme l'exemplifie l'exposition du même nom tenue à Munich en 1937. Une faction destinée à la surveillance des pratiques artistiques, le *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK – qui s'associe plus tard à la *Deutsche Bühne* et devient la *Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur* – NGDK) veille à ce que les œuvres respectent les valeurs patriotiques du *Heimatkunst*, alignées avec les idéaux racistes et antisémites du parti. Les nazis tiennent cependant l'art en haute estime, surtout pour sa valeur culturelle (de *Kultur* et de distinction) ainsi que pour son pouvoir d'éducation (lire de propagande) apte à forger la nouvelle identité allemande.<sup>161</sup> Ils manipulent les règles de la

---

<sup>158</sup> Kimberley Page Riley, *op. cit.*, p. 6.

<sup>159</sup> John Douglas Carnwath, *The Institutional Development of Municipal Theatres in Germany, 1815-1933*, thèse en philosophie, Theatre and Drama, Evanston, Illinois, p. 57.

<sup>160</sup> C'est aussi dans ce contexte que se développent les cabarets déviants et contestataires, et très souvent privés, de Berlin.

<sup>161</sup> Le théâtre pratiqué entre 1933 et 1944 est généralement peu étudié alors que les théâtres produisent et sont mieux subventionnés que jamais. L'art de propagande nazie est jugé inférieur car assujéti. Il y avait cependant des actes de résistance subtile intrigués dans des directions artistiques enthousiasmées par l'idéologie aryenne. Voir Hillary A. Rosenberg, *Staging the "Volk" : Nazi Policy and The Reality of*

production et de l'appréciation artistique afin d'y ancrer les tenants de leur idéologie selon laquelle la race aryenne est supérieure aux autres. Dans cette conception, le patrimoine artistique allemand devient la preuve tangible de leur puissance militaire et technique, et de leur vitalité biologique.<sup>162</sup> Le gouvernement nazi est un des premiers à esquisser ce qu'on entend aujourd'hui par « politique culturelle » au moyen du principe de « La Force par la joie » (*Kraft durch Freude*). Il contrôle les théâtres allemands depuis la Chambre de la culture du Reich (*Reichskulturkammer* – RKK) et soumet leur contenu au Ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), administré par Joseph Göbbels dès 1933. En 1944, après avoir conclu que le film et la radio influençaient plus efficacement la population, le gouvernement nazi entreprend de fermer les théâtres.

#### 1.4.2. L'Après-guerre et la scène contestataire à l'Ouest

La fin des années 1950 voit revenir les artistes exilé-es pendant la guerre. Brecht choisit de s'installer en RDA (*Deutsche Demokratische Republik*), et Piscator, malgré ses convictions politiques, opte pour la RFA (*Bundesrepublik Deutschland*) où il dirige la Volksbühne de Berlin de 1962 à 1966. Après la partition de l'Allemagne en deux États, les théâtres sont gérés selon les politiques culturelles des régimes respectifs. À l'Est, le gouvernement se dote du mandat d'éradiquer l'héritage de la barbarie nazie et de construire l'idéal socialiste au moyen du social réalisme.<sup>163</sup> À l'Ouest, un système à deux vitesses s'installe qui perdure jusqu'à nos jours, raison pour laquelle je me concentrerai davantage sur celui-ci.

En 1949, la RFA met sur pied un programme qui réattribue aux *Länder* l'autonomie centralisée par les nazis, notamment aux niveaux de l'éducation et de la culture ; tous les États

---

*Theatrical Production in Three Berlin Theaters, 1933-1944*, thèse en philosophie, théâtre, City University of New York, 2010.

<sup>162</sup> Voir Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, p. 7.

<sup>163</sup> Pour une étude des théâtres allemands de l'Est et du passage de ces institutions au modèle de l'Ouest, voir Laure de Verdalle, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Dialogiques », 2006. ; ainsi que Marie-Elisabeth Räkel, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956. L'Échec d'un discours*, thèse en philosophie de l'histoire, Université de Montréal, 1998.



choisissent de maintenir le système des théâtres subventionnés.<sup>164</sup> S'il y a une hausse de la fréquentation des théâtres après la guerre – comme l'évoque Fischer-Lichte avec nostalgie – elle chute pourtant à la fin des années 1950 et plonge à nouveau les théâtres dans la crise. Le changement de génération qui marque alors toute la société allemande remet en question les praticiens et patriennes du début du siècle – qui ont certes connu le nazisme mais – qui privilégient un théâtre divertissant et exaltant, hautement esthétique, dont le metteur en scène Max Reinhardt (1873-1943) est sans doute la plus proéminente figure. La jeunesse juge ce théâtre réactionnaire et autoritaire, et estime qu'il doit plutôt être source de changement social. Dans la foulée est créée en 1961 la revue *Theater Heute* qui soutient un théâtre intellectuel prompt à la prise de risques esthétiques et qui s'oppose à un théâtre littéraire obnubilé par l'acteur-trice.<sup>165</sup>

Le retour à un théâtre politique est marqué, dans une facture résolument brechtienne, par *Andorra* (1961) de Max Frisch (1911-1991) et *Die Physiker* (1962) de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Le théâtre documentaire est rapidement remis au goût du jour avec *Göttinger Kantate* (1958) de Günther Weisenborn (1902-1969), et *En Cause J. Robert Oppenheimer (In der Sache J. Robert Oppenheimer)*, 1964) de Heinar Kipphardt (1922-1982). *Le Vicaire (Der Stellvertreter)*, 1963) de Rolf Hochhuth (1931-), monté par Piscator, transgresse une nouvelle frontière en dénonçant sur scène des personnes encore en vie ayant collaboré avec les nazis. Dès lors, « The claim for historical authenticity became the soul of the new “documentary dramas” – it forced the public to abandon its distanced attitude and take sides. »<sup>166</sup>, une volonté qu'on retrouve chez Peter Weiss, notamment avec *Die Ermittlung* (1965).<sup>167</sup> Dans les années 1960, on assiste à une véritable révolution intellectuelle qui trouve son apogée dans les révoltes de 1967 et 1968, et ses supporteurs chez des metteur-euses en scène également directeur-trices

---

<sup>164</sup> Alfred Glenn Brooks, *The Subsidized Theatre in Western Germany 1945-1960*, thèse en philosophie du langage, University of Illinois, 1962, p. 26-27.

<sup>165</sup> « Als man “Theater Heute” ironisch “Bremen heute” nannte, hatte diese Zeitschrift sicher ihre beste, spannendste Zeit – weil sie Partei war, Partei ergriff in einem theaterhistorischen Konflikt ; weil sie (um es auf den größten Nenner zu bringen) mithalf, das Regisseurtheater (also ein Theater mit intellektuellen Absichten und ästhetischen Risiken) gegen ein erschöpftes literarisches und ein verschlammtes Schauspielerteater durchzusetzen. Wo aber ist heute das Theater, das man lieben und protegiere soll ? » (Benjamin Henrichs, « Ein Selbstverriss », *Theater Heute*, 1974, n° 13, p. 19.)

<sup>166</sup> Baird Douglas Straughan, *West German Civic Stages Between 1968 and 1976 : Uniting Politics and Theatre*, thèse en philosophie, art dramatique, Berkeley, University of California, p. 101.

<sup>167</sup> Je traiterai de cette période dans la section 2.2.3. *Les années '60 et le théâtre qui dit vrai.*

artistiques, comme Peter Zadek (1926-2009) et Rainer Werner Fassbinder qui dirige l'Antiteater à Munich. Le mouvement reste toutefois marginal, car la majorité des théâtres nationaux conservent leur orientation initiale. C'est pourquoi une scène libre (*Freie Szene, Freies Theater* ou *Freie Gruppen*), plus expérimentale et indépendante des exigences nationales, émerge en marge des institutions.

Les années 1970 poursuivent l'essor artistique de la décennie précédente en multipliant les esthétiques intertextuelles, notamment par une actualisation toujours plus libre des classiques à laquelle contribue le *Regietheater*<sup>168</sup>. L'expérimentation sur la forme se traduit par les *Sprechstücke* de Peter Handke (1942-), ainsi que par une influence grotowskienne marquée du jeu physique sur l'acteur-trice<sup>169</sup>, manifeste dans le *Tanztheater*. Avec les années 1980, l'enthousiasme s'essouffle. L'ardeur de la révolution s'est figée dans la routine et la société plonge dans la désillusion. Le théâtre se résigne, comme l'expriment les pièces de Botho Strauss, Thomas Bernhard et Heiner Müller qui décrivent la société avec cynisme et amertume.<sup>170</sup>

Par ailleurs, de part et d'autre du Mur qui divise la capitale depuis 1961, les pratiques spectatoriennes évoluent différemment. Les gens de l'Est vont au théâtre pour suivre sa critique (indirecte) du régime car ils ne se fient pas aux médias officiels. Les théâtres sont donc très fréquentés, et il s'y crée une relation scène-salle privilégiée. Aussi les stratégies esthétiques adoptées par les metteur-euses en scène contestataires sont-elles complexes et soumises à l'interprétation : elles détournent la censure et les diktats du réalisme socialiste pour s'adresser à un public critique. Torsten Maß, successivement directeur des Berliner Festwochen, des Theatertreffen et du Künstlerliches Büro, raconte à cet effet que quand Frank Castorf (1951-), metteur en scène et directeur de la Volksbühne de 1992 à 2017, se rebellait contre la figure de l'auteur, le public de l'Est pouvait déduire qu'il désignait en fait l'autorité politique<sup>171</sup>. Or, ce genre de subtilité pouvait échapper au public de l'Ouest, qui après la chute du Mur, reçoit

---

<sup>168</sup> Je traiterai du *Regietheater* dans la section 3.3.2. *La tradition du Regietheater et les écritures de plateau*.

<sup>169</sup> Jerzy Grotowski visite Berlin-Ouest dans les années 1970.

<sup>170</sup> Rosmarie Oberholzer, « Coup d'œil : La dramaturgie allemande depuis la Deuxième Guerre mondiale », *Jeu*, n° 61, 1991, p. 56.

<sup>171</sup> Torsten Maß in Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta, Torsten Maß, Nele Hertling, Erika Fischer-Lichte, Joachim Fiebach, Thomas Irmer et Barbara Engelhardt, « Berlins Conversations », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, vol. 22, n° 2, Berlin, mai 2000.

difficilement ce théâtre qu'il juge à la fois vieillot et complexe. Conséquemment, l'affluence aux théâtres de l'Est chute drastiquement, d'autant plus que les gens à l'Est n'ont plus besoin de la scène pour goûter aux commentaires critiques sur le régime et priorisent d'autres dépenses (voyage, biens de consommation, etc.). Sur le plan des finances publiques, la chute du Mur provoque aussi beaucoup de changements. Il y a désormais un seul budget pour, soudain, deux fois plus de théâtres, ce qui provoque la fermeture de certaines salles, dont le Schillertheater en 1993, et confronte les théâtres au « piège de la légitimation »<sup>172</sup>. Les deux systèmes de politiques culturelles fusionnent, laissant de côté le réalisme socialiste, pour adopter le système à deux vitesses de la RFA.

### **1.4.3. Les théâtres nationaux et la création par *Ensemble***

En Allemagne, le gouvernement fédéral administre aujourd'hui un Ministère de la culture et des médias (*Staatsministerium für Kultur und Medien*), tandis que chaque *Land* gère à son tour un ministère qui s'occupe de la culture au sens large. Dans le cas du Brandebourg, par exemple, le ministère de la culture se charge aussi de la science et de la recherche (*Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur*). À ces deux paliers s'ajoute celui de la ville qui gère ses propres institutions culturelles. Dans le cas de Berlin, ville-État (comme Hambourg), c'est le Sénat de Berlin (*Senatsverwaltung für Kultur und Europa*) qui gère la culture, avec un souci manifeste pour l'ouverture européenne. Ces trois niveaux de gouvernement administrent chacun des théâtres : le fédéral gère les théâtres d'État (*Staatstheater*), les *Länder*, les théâtres provinciaux (*Landestheater*), et les villes, les théâtres municipaux (*Stadttheater*). Ces théâtres sont financés exclusivement par l'instance gouvernementale de laquelle ils relèvent. Ils sont entièrement autonomes en matière de culture et échappent à la centralisation. Par contre, ces trois types de théâtres couvrent plus ou moins le même mandat<sup>173</sup>, soit d'offrir à la population

---

<sup>172</sup> Barbara Engelhardt, « La crise c'est moi » in « Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel », *Alternatives théâtrales, Festival d'Avignon 2004*, n° 82, 2004, p. 6.

<sup>173</sup> Il n'y aurait qu'une différence historique entre *Stadttheater* et *Staatstheater*, les premiers étant généralement créés par la bourgeoisie et dirigés à l'époque par un entrepreneur, et les seconds, généralement créés par les princes. Il demeure que le premier comprend souvent une salle d'opéra et/ou de ballet, tandis que le deuxième se concentre sur une programmation uniquement théâtrale.

un répertoire de pièces choisies spécifiquement pour elle, allant des classiques aux contemporains. Plus le spectre du théâtre se réduit, plus sa programmation est spécifique.

En principe, le gouvernement (qu'il soit fédéral, provincial ou municipal) n'exerce qu'une influence indirecte sur la programmation des théâtres<sup>174</sup>, bien que ce soit lui qui détermine son budget et choisisse son [ou sa] directeur-trice artistique (*Intendant*). Dans le cas de Berlin, c'est le Sénat qui, par l'intermédiaire d'un responsable culturel (*Kulturdezernent*) et d'une commission pour la culture (*Kulturausschuss*), nomme les directions artistiques, généralement occupées par un metteur en scène<sup>175</sup>. La personne nommée est engagée pour un mandat renouvelable de cinq ans, son terme ne pouvant s'obtenir que sur la base d'un accord mutuel entre les deux parties. La direction artistique – d'un *Stadttheater* comme d'un *Staatstheater* – est responsable de constituer et de diriger l'Ensemble (*Ensemble*), une troupe permanente composée d'acteur-trices, de metteur-euses en scène et parfois d'auteur-trices, ainsi que de toute l'équipe de conception (scénographie, son, costumes, accessoires, etc.). À cette équipe s'ajoute une équipe technique (technicien-nes, machinistes, peintres, menuisier-ères, etc.) ainsi que le personnel administratif. Ces personnes sont salariées, employées à long terme, et suivent des horaires relativement réguliers.

Le modèle de travail du *Stadttheater* ressemble à celui d'une petite entreprise à l'intérieur de laquelle les artistes évoluent au même titre que les autres employé-es, à la différence près que cette entreprise relève de la fonction publique et n'a pas à se soucier du rendement. Ce fonctionnement a des conséquences directes sur la création. D'abord, le travail se faisant dans la continuité, les interprètes peuvent s'adonner à leur travail sans crainte de devoir chercher d'autres contrats ; ils sont entièrement disponibles. L'Ensemble, c'est aussi un mode de vie, une façon de penser le travail et la création. La comédienne Kathrin Angerer témoignait dans ce sens au moment du changement d'intendance de la Volksbühne :

Une troupe, c'est quelque chose de très particulier ; si une troupe se définit en tant que telle, elle peut faire naître quelque chose que des acteurs engagés séparément ne parviendraient pas à réaliser, en dépit de leur motivation. Une troupe rend possible l'existence

---

<sup>174</sup> Baird Douglas Straughan, *op. cit.*, p. 35.

<sup>175</sup> Sauf récemment (2017) à la Volksbühne, où la nomination – qui fut brève – de Chris Dercon, ancien directeur de la Tate Modern Gallery, a fait scandale.

de certaines combinaisons, de certaines conditions très rares. Tout à coup, certains composés chimiques entrent en jeu. On n'a pas assez conscience de cela. L'Allemagne a l'un des rares systèmes théâtraux qui se paie encore le luxe d'avoir des troupes.<sup>176</sup>

Les théâtres de troupe s'opposent aux formations ponctuelles, ou par projet, comme c'est le cas dans le modèle « quasi-libéral » qui prévaut au Québec. Le système du *Stadttheater* impacte aussi fortement sur la relation spectateur car il crée, dans la durée, une identité théâtrale à laquelle le public peut s'identifier.

Ensuite, le théâtre ne comptant pas en premier lieu sur la vente de billets pour fonctionner, il ne craint pas les ratés. Par contre, dans le cadre de leur fonction publique – et conformément au principe de la *Bildung* –, sauf dans le cas d'institutions prestigieuses qui comptent sur un public précis (comme à la Schaubühne), les *Stadttheater* doivent répondre aux différentes attentes du public et servir une programmation variée, c'est-à-dire équilibrée entre répertoire classique et pièces contemporaines. Ainsi, si le *Regietheater* s'inscrit dans une tradition allemande qui remonte à Reinhardt, Piscator et Brecht, il est également cultivé par une réalité administrative. Pour varier l'offre, les théâtres reviennent logiquement aux classiques dont l'intérêt réside dans la nouvelle *lecture*. Cette relecture d'un classique peut déterminer la carrière d'un ou d'une metteur-euse en scène, ce qui explique aussi la place particulière qu'occupent les *Dramaturgen* :

the more recent institution of the dramaturg was created essentially to assist the interpretation of historical dramas, and the « Produktionsdramaturg » an invention of the Schaubühne am Halleschen Ufer, could make a valuable contribution to the « production-concept » only where a text is sufficiently well-known that a complex new interpretation can be appreciated.<sup>177</sup>

La programmation des pièces de répertoire s'inscrit en outre dans un fonctionnement en alternance qui permet de reprogrammer des mises en scène à succès. La troupe étant disponible et maîtrisant de multiples rôles, les décors entreposés sur place, et la programmation dévoilée deux mois à l'avance, le théâtre peut à tout moment sortir de ses combles une pièce de valeur

---

<sup>176</sup> Kathrin Angerer in Frank Raddatz (dir.), *République Castorf. La Volksbühne de Berlin depuis 1992 : Entretiens*, traduit de l'allemand par Frank Weigand et Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, 2016.

<sup>177</sup> Baird Douglas Straughan, *op. cit.*, p. 14.

sûre pour jouer quelques soirs avant de proposer une forme nouvelle. Car malgré la grande liberté dans la création, les directions des théâtres se sentent pressées par la compétition :

Ce qui prime actuellement dans la discussion sur la crise du théâtre, c'est la chasse au public et le débat sur la politique culturelle qui crée de fausses contraintes de légitimation pour les théâtres. Le système traditionnel souffre d'une nouvelle composition de la société qui consomme la culture et qui est moins poussée que l'ancienne bourgeoisie cultivée par la recherche d'idéaux intellectuels et la conscience de faire partie d'une élite.<sup>178</sup>

Le théâtre national n'est effectivement plus issu de la bourgeoisie éduquée (*Bildungsbürgertum*), bien que les gens qui y travaillent ont très probablement fréquenté le Gymnasium, les écoles préparatoires et même l'université.<sup>179</sup> La tendance tend toutefois à repousser les expérimentations esthétiques à la scène libre (*Freies Theater*), plus marginale et indépendante des mandats officiels.

Jean-A. Fugère compare le *Freies Theater* (aussi *Freie Gruppen* ou *Freie Szene*)<sup>180</sup> au mouvement du Jeune Théâtre au Québec<sup>181</sup> : il apparaît dans les années 1970, au moment où l'art se politise fortement, et offre un contrepoint à la routine des *Stadttheater*. S'il fonctionne au départ complètement en marge du système national, il est aujourd'hui en grande partie subventionné, bien qu'à peine 10% du budget théâtral lui soit réservé.<sup>182</sup> Cela s'explique par le fait que, dans les *Stadttheater*, la presque totalité de la subvention sert aux employé-es permanent-es ; il est difficile de réduire le budget sans couper de postes. La prédominance des *Stadttheater* pourrait donc en partie expliquer pourquoi, contrairement à la Belgique ou aux Pays-Bas, les compagnies indépendantes sont rares en Allemagne. En outre, le système national récupère rapidement les artistes *freelance* de talent, leur garantissant de la sorte un confort de

---

<sup>178</sup> Barbara Engelhardt, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>179</sup> Baird Douglas Straughan, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>180</sup> Voir Henning Füller, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)*, Berlin, Theater der Zeit, « Recherchen » n° 125, 2016.

<sup>181</sup> Jean-A. Fugère, « Pour tâter le pouls du théâtre allemand : Berlin-Ouest », *Jeu*, n° 17, 1980, p. 18.

<sup>182</sup> Barbara Engelhardt, *op. cit.*, p. 7.

création. Selon Nele Hertling, directrice du Hebbel am Ufer (HAU) de 1989 à 2003, ce système priverait l'Allemagne d'une avant-garde dynamique.<sup>183</sup>

Berlin fait figure d'exception dans ce panorama, en partie grâce aux fonds de la Capitale Européenne. Elle possède plusieurs scènes libres, comme le Podewil (qui se situe entre le lieu de production et le lieu de diffusion), le Sophiensaele (qui servait historiquement de lieu de rassemblement au mouvement des travailleurs), le Ballhaus Ost, le Künstlerhaus Bethanien (qui est multidisciplinaire) et le HAU. Ce dernier – d'abord Hebbel Theater – est créé en 1988, l'année où Berlin devient capitale culturelle de l'Europe. C'est une salle de théâtre et d'art multi, radicalement contemporaine et complètement tournée vers l'international. Le HAU est le premier théâtre à Berlin à inviter, par exemple, le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor (1915-1990), le chorégraphe et metteur en scène flamand Jan Fabre (1958-) et la Societas Raffaello Sanzio (fondée en 1981), figures majeures du théâtre contemporain. C'est aussi un des premiers – et des rares – lieux à produire en coproductions internationales, contribuant à ouvrir Berlin au marché mondial.

#### **1.4.4. Berlin, the « place to be »**

Si Berlin se démarquait en 1875 pour son nombre élevé de théâtres<sup>184</sup>, la ville jouit toujours d'un fort attrait culturel et artistique à l'époque du Mur. Berlin Est est certes géographiquement isolée par le mur de fer, et son régime de politiques culturelles est axé sur la propagande socialiste. La confrontation de ce régime avec celui de l'Ouest est particulièrement palpable à Berlin, véritable « vitrine » culturelle de la Guerre froide. Malgré des échanges importants – notamment chez Brecht et Müller – ainsi que quelques traversées définitives, la compétition artistique est forte, et c'est précisément ce qui stimule la vie des théâtres. À l'Ouest, il importe – notamment pour les États-Unis qui financent à l'aide du plan Marshall la reconstruction de l'Allemagne sur le modèle américain – de faire de Berlin un lieu particulièrement dynamique, riche et caractérisé par la liberté des artistes. Dans cet esprit sont créées les Berliner Festwochen (1951) – Berliner Festspiele GmbH depuis 1967 – dans la foulée

---

<sup>183</sup> Nele Hertling *in* Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta, Torsten Maß, Nele Hertling, Erika Fischer-Lichte, Joachim Fiebach, Thomas Irmer et Barbara Engelhardt « Berlins Conversations », *op. cit.*, p. 60.

<sup>184</sup> John Douglas Carnwath, *op. cit.*, p. 75.

desquelles sont fondées les *Theatertreffen* en 1964. Comme le note Fugère, Berlin-Ouest devient un

carrefour culturel mondial. La logique en est simple : festivals du film ou congrès internationaux, toutes les manifestations culturelles berlinoises drainent dans leur sillon beaucoup de gens, beaucoup d'argent et beaucoup de prestige. Une entreprise d'État l'a bien compris qui organise chaque année, à coup de millions, ces festivals internationaux, dont celui précisément du *Theatertreffen*, qui contribuent à faire de cette ville un véritable "Las Vegas de la culture !" <sup>185</sup>

À la chute du Mur, la ville poursuit sur sa lancée et devient, dans plusieurs secteurs « créatifs », un haut-lieu de développement artistique et de production, conférant aux institutions berlinoises une autorité internationale. La réputation *hip* de Berlin, son *night live*, son mode de vie alternatif, ses artistes et sa jeunesse, comme l'exprimaient Brassard et Faucher dans leur témoignage du n° 150 de la revue *Jeu*, contribuent à l'image de marque de la ville.

Sur le site Internet du Sénat de Berlin, l'organisation se vante de faire partie depuis 2005 du réseau des villes créatives de l'Unesco (*Creative Cities Network*) dans la catégorie design <sup>186</sup> – le même statut que Montréal. <sup>187</sup> Au sein de ce réseau – qui cartographie le marché des industries créatives (*creative industries*) – les villes se concurrencent entre elles pour favoriser l'investissement au moyen de l'argument culturel. Dans ce contexte, la ville de Montréal mise surtout sur sa place unique de capitale francophone en Amérique du Nord <sup>188</sup>, son dynamisme multiculturel et sa capacité à marier créativité et technologie <sup>189</sup>, tandis que Berlin capitalise sur

---

<sup>185</sup> Jean-A. Fugère, *op. cit.*, p. 16.

<sup>186</sup> L'Unesco décrit la ville de Berlin comme « A true center for the creative industries for both amateur and established creators alike [...] The open-minded atmosphere in Berlin provides the ideal framework for internationally recognized trade fairs, festivals and platforms [...] which promote international exchange and support Berlin's design. » (« Berlin. About the Creative City », consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.en.unesco.org/creative-cities/berlin>.)

<sup>187</sup> Trente-deux villes figurent dans la catégorie « design », dont 13 en Europe. Montréal s'y retrouve depuis 2006.

<sup>188</sup> « Founded in 1642, Montréal is the largest metropolis in the Province of Québec, Canada, with a population of about 1.9 million. The city is also the world's second-largest French-speaking city. » (« Montréal. About the Creative City », consulté le 31 octobre 2018, URL : <http://www.en.unesco.org/creative-cities/montreal>.)

<sup>189</sup> Voir Christoph Barmeyer, Maria Wilhelm et Allain Joly, « Wie sich Kreativität entfaltet. Städtische Innovations-Ökosysteme in Montreal und München », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n° 40, 2020, p. 187-192.



son bagage historique. Le Sénat de Berlin affiche sa fierté de disposer d'une offre artistique et culturelle d'exception, due notamment à la présence unique dans le paysage urbain de l'Histoire. En effet, Berlin compte trois sites officiels du patrimoine mondial de l'UNESCO, et son profil rappelle à la personne qui la visite qu'elle est non seulement la capitale de l'Allemagne, mais qu'elle fut aussi capitale de la Prusse, de l'empire allemand, de la république de Weimar et, surtout, le théâtre de deux dictatures.

Un paysage culturel riche est gravé dans la ville par une multitude d'institutions culturelles, de monuments et de lieux de mémoire. Son patrimoine culturel remonte aux temps des villes jumelles de Berlin et Cölln, depuis lesquelles s'est développé le cœur du pouvoir de l'État prussien puis, à partir de 1871, la capitale de l'empire allemand. L'industrialisation et l'éclosion culturelle de la République de Weimar ont marqué la ville de leur sceau, tout comme le wilhelminisme et la Première Guerre mondiale, la période de la terreur du nazisme et la Deuxième Guerre mondiale. *Nulle part ailleurs en Allemagne* l'histoire de l'après-guerre et de la partition en deux États, de la construction du Mur jusqu'à la réunification, est aussi clairement perceptible que dans la capitale allemande, divisée depuis 1990.<sup>190</sup>

Le ton vaguement publicitaire de la langue du Sénat révèle combien son Histoire fait de Berlin un lieu d'investissement culturel par excellence, aussi finance-t-il généreusement la vie artistique qui s'y déploie. L'enveloppe budgétaire pour les arts du Sénat de Berlin est à ce titre incomparable à celles du CAM, du CALQ et du CAC cumulées. Par exemple, pour les domaines de la danse et du théâtre seulement, la ville prévoyait en 2018 un montant de 292 M€<sup>191</sup> pour financer à la fois les institutions théâtrales nationales et la scène libre. Du côté du Québec, une

---

<sup>190</sup> « Eine reiche Kulturlandschaft mit einer Vielzahl von Kultureinrichtungen, Denkmälern und Erinnerungsorten prägen die Stadt. Ihr kulturelles Erbe reicht zurück bis in die Zeiten der Doppelstadt Berlin-Cölln, aus dem sich das Machtzentrum des preußischen Staates und ab 1871 die Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches entwickelt hat. Industrialisierung und die kulturelle Blüte der Weimarer Republik haben der Stadt ebenso ihren Stempel aufgedrückt wie Wilhelminismus und erster Weltkrieg, die nationalsozialistische Schreckensherrschaft und der zweite Weltkrieg. *Nirgendwo in Deutschland* ist die Nachkriegsgeschichte zweier deutscher Staaten, von Mauerbau und Wiedervereinigung anschaulicher erlebbar als in der bis 1990 geteilten deutschen Hauptstadt ». (« Kulturpolitik », *Sénat de Berlin*, consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/>. Je traduis et je souligne.)

<sup>191</sup> Berlin Senatsverwaltung für Finanzen 2018, *Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 8. Einzelplan 08 Kultur und Europa*, p. 63.

enveloppe de 14 M\$<sup>192</sup> couvrait en 2017 les projets artistiques au CAM, toutes disciplines confondues. Ce montant est à comprendre avec celui du CALQ, qui accordait 25M\$<sup>193</sup> en 2017-2018 pour le théâtre seulement (sur un budget total de 107 M\$), et celui du CAC, qui prévoyait un budget total pour les arts de 257 M\$ CAD<sup>194</sup>. Ces chiffres sont évidemment difficiles à comparer en raison des différences profondes entre les devises, les méthodes comptables et les fonctionnements institutionnels. Toutefois, ils permettent de constater rapidement que Berlin investit massivement dans les arts et le théâtre, et que cet investissement dépasse déjà le financement prévu pour les arts au Canada.

La politique culturelle de Berlin se concentre autour de quatre objectifs : l'éducation culturelle (axée sur l'enfance et la jeunesse), la diversité culturelle, le numérique et l'accessibilité. Le CAM, en plus du mandat de valorisation de la culture francophone dicté par les politiques culturelles de Québec (et dont il relève financièrement, contrairement au Sénat de Berlin), promeut cinq valeurs : équité, audace, agilité, proximité et éthique<sup>195</sup>. Un défi supplémentaire, attendu lors des nouvelles politiques culturelles promises depuis 2015, comprend la valorisation des Premières nations. Dans les deux cas, l'impact des ressources numériques sur les habitudes de consommation culturelle des citoyen-nes ainsi que la diversification croissante de la population sont au cœur des enjeux de la culture.

Dans le cadre de cette thèse, je me pencherai particulièrement sur la ville de Berlin et sur la *Schaubühne am Lehniner Platz*. La Schaubühne, aujourd'hui le troisième théâtre le mieux subventionné de Berlin<sup>196</sup>, est un *Stadttheater* qui, contrairement à ce que son mandat local restreint pourrait laisser croire, jouit d'une réputation internationale. Cette ouverture vers l'étranger constitue aujourd'hui l'attrait principal de ses activités et figure comme justification

---

<sup>192</sup> « Budget du conseil des arts de Montréal en 2017 », consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.artsmontreal.org/fr/conseil/budgets>.

<sup>193</sup> Conseil des arts et des lettres du Québec, *Rapport annuel de gestion 2017-2018*, p. 86.

<sup>194</sup> Gouvernement du Canada, *Budget principal des dépenses – budget des dépenses 2017-2018*, p. 135-136.

<sup>195</sup> « Missions et actions », *Conseil des arts de Montréal*, consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.artsmontreal.org/fr/conseil/mission>.

<sup>196</sup> La Schaubühne touchait un financement du Sénat de Berlin d'un montant de 16 M€ en 2018, derrière le Deutsches Theater (24 M€) et la Volksbühne (18 M€). (Berlin Senatsverwaltung für Finanzen 2018, *Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 8. Einzelplan 08 Kultur und Europa*, respectivement p. 66 et 65.)

aux yeux des subventionneurs (« L'intérêt principal est l'échange avec le théâtre international contemporain »<sup>197</sup>, peut-on lire dans la brève description du théâtre, dans les documents du budget 2018 pour la culture du Sénat de Berlin). Ce succès s'explique en partie par le fonctionnement particulièrement démocratique qui règne au sein de l'Ensemble, l'esprit novateur de ses mises en scène, ainsi que par la qualité de ses productions et du jeu des actrices. La Schaubühne compte 234<sup>198</sup> employé-es permanent-es, dont six *Dramaturgen*. Le théâtre a été créé en 1970 – à l'époque comme *Freies Theater* – à l'initiative de Peter Stein (1937-) qui relançait avec Claus Peymann (1937-) la Schaubühne am Halleschen Ufer (1962), un théâtre privé de Berlin-Ouest. La Schaubühne déménage à la Place Lehnin sur le Kurfürstendamm en 1981, et sa direction artistique est assurée par Thomas Ostermeier depuis 1999.<sup>199</sup> C'est aussi le théâtre berlinois le mieux connu du public montréalais (et francophone, en général), comme en témoigne sa présence récurrente au FTA. Pour plusieurs artistes québécois-es, il pourrait même s'agir de l'unique référence allemande en théâtre actuel. Or, les productions de la Schaubühne destinées à la tournée ne sont pas nécessairement celles qui font sa réputation, autrement moins flatteuse, dans son pays d'origine.

---

<sup>197</sup>« Schwerpunkt ist die Auseinandersetzung mit internationaler zeitgenössischer Dramatik. » (Berlin Senatsverwaltung für Finanzen 2018, *Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 8. Einzelplan 08 Kultur und Europa*, p. 65. Je traduis.)

<sup>198</sup> Chiffres pour 2018. (Berlin Senatsverwaltung für Finanzen 2018, *Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 8. Einzelplan 08 Kultur und Europa*, p. 123.)

<sup>199</sup> Au moment de reprendre la maison, il partageait la direction avec la chorégraphe Sacha Waltz.

## ***Chapitre 2. Prétendre au réel : l'argument du vrai***

Le théâtre postdramatique, largement représenté sur les scènes contemporaines, fait une place particulière au genre documentaire, développé initialement en Allemagne, au début du siècle dernier. Pour prendre position et s'assurer de son effet, le recours au réel est aujourd'hui encore une stratégie courante, que ce soit dans le recours aux archives, la rhétorique soi-disant scientifique ou dans le jeu d'oscillation et de renvois perpétuels entre réel et fiction, propre au théâtre. Or, la portée du théâtre documentaire – ou du théâtre du *réel* auquel il a inspiré la pratique contemporaine – n'est plus la même, que ce soit en Allemagne ou au Québec. Cette pratique soulève aujourd'hui plusieurs questions éthiques, notamment celles de la légitimité et de la vérité, qui exposent les artistes à des contradictions importantes.

Dans ce chapitre, je poserai un regard critique sur *Fear* (2015) de Falk Richter, une production de la Schaubühne de Berlin. Cette pièce à la fois postdramatique et documentaire, dénonce sans détour la (re)montée de l'extrême droite raciste en Allemagne. *Fear* offre l'occasion de comprendre quelle forme ce théâtre peut prendre, et permet de poser les premières contradictions d'une stratégie théâtrale qui vise à prendre position politiquement, de façon radicale, et dont les origines remontent au début du siècle dernier, en Allemagne, principalement chez Piscator et Brecht. Le théâtre documentaire toutefois, a beaucoup évolué depuis, notamment au cours des années 1960 chez des auteurs comme Peter Weiss, toujours en Allemagne, puis après les années 1990, de façon généralisée. La production du collectif allemand Rimini Protokoll *100% Montréal*, présentée à Montréal lors du FTA 2017, permet de voir quelle forme ce nouveau théâtre du *réel* peut adopter, et avec quels impacts. Sous couvert de poser un regard neutre sur la réalité, ce théâtre, qui recourt à des amateur-trices sur scène, révèle aussi les angles morts de l'appropriation et de l'autofiction.

## 2.1. *Fear*, tribune ouverte contre l'extrême droite

Par des discours rapportés et des citations directes, mais aussi par des textes littéraires et des improvisations des acteurs-danseurs et actrices-danseuses, Richter propose avec *Fear* un spectacle postdramatique de théâtre documentaire, qui semble à prime abord renouer avec la longue tradition allemande. Au moyen d'un collage multidisciplinaire sans linéarité narrative, *Fear* expose, d'une part, les faux arguments dont se sert l'extrême droite pour justifier un état de peur en Allemagne, et y oppose, d'autre part, un projet de société progressiste et respectueux de la diversité. Avec *Fear*, Richter rejoint certaines des thématiques de *L'Insurrection qui vient* du Comité invisible<sup>200</sup>, notamment la forme transfigurée de la famille contemporaine, le sens du local – et de l'origine – dans un monde globalisé, ainsi que la peur généralisée qui motive certaines formes d'activisme, de gauche comme de droite, et alimente le populisme, l'ultranationalisme et la xénophobie. Richter cherche à démontrer comment ces thématiques sont instrumentalisées au profit de propositions simplistes qui tendent vers une définition identitaire exclusive. En adoptant une posture d'inclusion maximale, il encourage l'abandon des perspectives normatives de l'appartenance, de la nationalité, de la religion, de la langue, de la culture, du genre et de l'identité sexuelle. Si ce discours promeut les droits et libertés universels, il rejoint également une pensée néolibérale qui contribue à l'exacerbation de l'individualisme, une dérive que Richter ne manquait pas de critiquer dans *Trust* (2009), connu du public québécois après sa présentation au FTA en 2011. *Fear* semble toutefois échapper à cette complexité ainsi qu'aux contradictions qui la composent. Le spectacle, qui verse dans un manichéisme facile, accentue la polarisation des parties, comme le révèle l'issue juridique de sa production.

### 2.1.1. Un théâtre documentaire à l'esthétique postdramatique

*Fear* s'inscrit dans la continuité des autres pièces de Richter, dont *Trust* et *Rausch* (2012),

---

<sup>200</sup> Je traiterai de ce manifeste dans l'utilisation qu'en fait le metteur en scène Thomas Ostermeier dans son adaptation de *Ein Volksfeind* de Henrik Ibsen, dans le sous-chapitre 3.4. *Transformation radicale de l'Acte IV de Ein Volksfeind*.

deux créations postdramatiques qui scrutent l'individu occidental contemporain aux prises avec les enjeux de la postmodernité. Avec la chorégraphe Anouk van Dijk, Richter cherchait dans ses productions passées à montrer comment le système politique et économique affecte l'intime, une démarche reconduite avec *Fear*. La pièce est produite à la Schaubühne de Berlin, un choix qui peut surprendre quand on sait qu'Ostermeier s'oppose clairement au postdramatique, qu'il n'hésite pas à qualifier de « réalisme capitaliste »<sup>201</sup>. Cependant, le *Stadttheater* et son directeur autorisent la diversité des pratiques, surtout quand Richter expose dans son spectacle des solutions pour contrer l'état de peur générale qu'il dénonce : la communautarisation, l'humour, le dialogue, le *care*, etc. *Fear* ne verse pas dans l'impuissance dépressive, il souligne au contraire la force solidaire d'une société où le respect des interactions serait garanti par un travail d'authenticité individuelle. À cet effet, il compose avec les éléments biographiques des membres de la distribution, et sur scène, les interprètes jouent leur propre rôle.<sup>202</sup> Leurs paroles reflètent leurs pensées, et en ce sens, ils et elles font preuve d'une intégrité prompte à inspirer une communauté basée sur le vrai.

Il n'y a pas, dans *Fear*, de récit dont on puisse établir la linéarité. La pièce consiste essentiellement en un collage de *verbatim* et de citations de supporters, de personnalités politiques et de militant-es de l'extrême droite allemande<sup>203</sup> – principalement du *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes* (PEGIDA) et de l'*Alternative für Deutschland* (AfD) –, ainsi que de textes tirés d'extraits littéraires, de même que d'improvisations avec les acteurs-danseurs et actrices-danseuses. On y retrouve « Mensch Heiner », un appel désespéré lancé à Heiner Müller, ainsi que quelques références, notamment un passage de « Fear no more »<sup>204</sup> de Virginia Woolf (1882-1941), un renvoi à *L'extension de l'âme* (2003) de Jean-Luc Nancy (1940-), et à *Gesellschaft der Angst* (2014) de Heinz Bude

---

<sup>201</sup> Thomas Ostermeier, « Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater », Schaubühne am Lehniner Platz, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.schaubuehne.de/en/pages/theory.html>. Je reviendrai sur la posture de Ostermeier dans la section 3.3.4. *Le « réalisme social » de Ostermeier*.

<sup>202</sup> Le texte est ainsi réparti en fonction du prénom des acteur-trices.

<sup>203</sup> Pour une liste de toutes les personnalités politiques dont l'image ou le nom est diffusé durant la pièce, voir Annexe I.

<sup>204</sup> « Fear no more says the heart... » (Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Oxford/Toronto, Oxford University Press, coll. World's classics, 2008.)

(1954-). Dans sa facture, le spectacle se rapproche de l'*écriture de plateau*<sup>205</sup>, une pratique majeure du théâtre postdramatique qui consiste à écrire le spectacle directement à partir du travail des comédiens et comédiennes. Dans son processus toutefois, il puise dans la tradition du *théâtre documentaire*<sup>206</sup> car il recourt à des archives, images et vidéos tirées d'Internet, retravaillées avec l'artiste visuelle Bjørn Melhus.

Le spectacle ouvre sur des clichés allemands (maisons traditionnelles bordées de géraniums, campagnes idylliques, enfants aux cheveux blonds, etc.), projetés sur écran géant et accompagnés des paroles de manifestants et manifestantes ultranationalistes insistant sur la protection d'une Allemagne *allemande* : « Il faut que... en tout cas je trouve qu'il faut qu'on fasse attention à ce que l'Allemagne reste l'Allemagne. », « L'Occident... mon pays s'appelle l'Allemagne... et j'aime ça comme c'est là. »<sup>207</sup>, etc. Le son en extérieur de l'enregistrement trahit l'usage non pas de *verbatim* mais de paroles réelles. Des coupures et des répétitions – en mode *repeat* – en révèlent toutefois le ridicule et soulignent l'aspect borné de la pensée en rond. S'y ajouteront de façon régulière des images tirées d'Internet et de la télévision, ainsi que de courtes vidéos (mèmes), montrant les principaux protagonistes des mouvements ultraconservateurs et protectionnistes de l'extrême droite allemande et européenne.

---

<sup>205</sup> Voir Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau, États des lieux*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, 120 p. Je reviendrai sur les écritures de plateau dans la section 3.3.2. *La tradition du Regietheater et les écritures de plateau.*

<sup>206</sup> Je reviendrai en détails sur l'origine et les formes du théâtre documentaire dans le sous-chapitre 2.2. *Origines et formes du théâtre documentaire.*

<sup>207</sup> « Man muss eben ... also ich finde wir sollten aufpassen, dass Deutschland Deutschland bleibt. », « Das Abendland ... Mein Land heißt Deutschland ...und das mag ich so wie es ist. » (Falk Richter, *Fear*, Berlin, Theater der Zeit, décembre 2015, p. 52. Je traduis.)



Figure 5. Des acteurs « cool » et hipsters dans *Fear*. Sur la photo : Kay Bartholomäus Schulze et Tilman Strauß. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

À ces figures, Richter oppose la présence physique des acteurs-danseurs et actrices-danseuses de l'Ensemble de la Schaubühne. Ces interprètes sont *hipsters*, d'apparence « cool » et authentique ; on peut les identifier par leur style *vintage* relaxe, ainsi que par leur attitude désinvolte. Pour la plupart dans la trentaine, ces personnes représentent la nouvelle Allemagne aux origines culturelles, raciales et sexuelles diverses<sup>208</sup> que craignent précisément les partis d'extrême droite. Leur ouverture et leur esprit libre s'expriment par une chorégraphie urbaine qui aborde la scène, recouverte de la reproduction géante du continent européen, comme un espace de *parkour*. À la fin, tous et toutes s'adonnent au jardinage, tirant des dizaines de bacs de plantes vertes de sous les praticables, rappelant les espaces communautaires alternatifs de Templehof. La présence des plantes – artificielles – s'oppose au climat de violence des deux premiers tiers de la pièce, et adoucit la scénographie qui laissait jusque-là nus les habituels murs

<sup>208</sup> Dans le tableau « DIE ELTERN UNSERER ELTERN (Die Performenden sprechen über ihre Großeltern / Improvisation) », l'identité et l'origine réelles des comédien-nes sont révélées, découvrant combien le groupe est métissé.



de béton de la Schaubühne. Ici, la distance critique vis-à-vis des *hipsters* n'est pas exploitée, et l'« ennemi » du peuple – pour reprendre le titre de la pièce de Ibsen dont il sera question au chapitre 3. *Traduire et adapter : le prisme de l'altérité* – est clairement identifié par les activistes comme étant l'extrême droite.



Figure 6. *Ambiance verte et décontractée, aménagée par les acteur-trices. De gauche à droite : Kay Bartholomäus Schulze, Bernardo Arias Porras et Lise Risom Olsen. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.*

Dans cette opposition marquée entre, d'une part, les idées progressistes, représentées par les jeunes *hipsters* de Berlin, acteurs-danseurs et actrices-danseuse se revendiquant citoyen-nes du monde et, d'autre part, les figures ultraconservatrices, enlaidies par des images vert fluo ou des masques grotesques, le parti pris est clair. À plusieurs reprises, la pièce met en garde contre un retour de la xénophobie en Allemagne. Les étranger-ères sont représenté-es sur vidéo par des insectes, et les ultraconservateur-trices, par des zombies, que le metteur en scène associe à des

revenants nazis<sup>209</sup>.



Figure 7. Les zombies nazis qu'on croyait à tort morts après 1945, ressortent de leurs tombes pour rejoindre les rangs de l'extrême droite. Sur la photo : Bernardo Arias Porras © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

On retrouve également dans *Fear* quelques éléments inspirés du *cabaret*, comme la caricature et le grotesque. La scène « DISCOURS GABRIELLE KUBY / LE VIEUX TESTAMENT » (« REDE GABRIELE KUBY / DAS ALTE TESTAMENT »)<sup>210</sup> reprend un discours original hétéronormatif de Gabriele Kuby, auquel la journaliste catholique, connue pour ses thèses traditionalistes sur la sexualité et le genre, avait ajouté des extraits de l'Ancien testament. Le texte est performé dans une transfiguration burlesque qui, au sens bakhtinien<sup>211</sup>,

<sup>209</sup> Le zombie nazi est un thème récurrent du cinéma d'horreur, notamment dans *The Frozen Dead* (1966) de Herbert J. Leder, *Dead Snow I* (2009) et *II* (2014), et *Red vs. Dead* (2014) de Tommy Wirkola, ainsi que dans le jeu vidéo, notamment dans *Return to Castle Wolfenstein* (2001) et *Call of Duty* (2003).

<sup>210</sup> « REDE GABRIELE KUBY / DAS ALTE TESTAMENT (Samples aus Originalzitaten : Die katholische Fundamentalistin Gabriele Kuby spricht bei der DEMO FÜR ALLE Samples aus dem Alten Testament : Die Angst vor dem Einfall der Fremden) » in Falk Richter, *Fear*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>211</sup> « Dans le second cas (burlesque), la satisfaction vient du rabaissement des choses élevées, lesquelles finissent fatalement par lasser. Cela fatigue de regarder en l'air, on a envie de baisser les yeux. Plus la domination des choses élevées a été puissante et longue, et plus leur détronement, leur rabaissement

renverse les rôles attendus des figures en présence : vêtue d'une robe à paillettes et d'une énorme perruque blonde, la comédienne Alina Stiegler exacerbe les mouvements explicites d'une chorégraphie de la chanteuse Beyoncé. Une autre scène verse volontairement dans la farce, alors que les interprètes présentent le fruit d'une improvisation – retirée du spectacle final, dit-on, bien qu'elle y figure toujours. La scène évoque la résurrection de Lutz Graf Schwerin von Krosigk, ancien ministre des Finances sous Hitler et grand-père de Beatrix von Storch, vice-présidente de l'AfD. Avec perruques et longs manteaux, la voix rauque et trafiquée, les acteurs-danseurs et actrices-danseuses exécutent une danse satanique sous la pleine lune dans une suggestion belliqueuse du rapport de filiation politique entre le grand-père et sa petite-fille. Ces passages contrastent avec les moments cathartiques du spectacle, particulièrement les scènes de confidences dans lesquelles les interprètes révèlent leurs origines diverses dans un alliage de douce sincérité et de sérieux. Ce sont dans ces allers-retours entre distanciation – par le grotesque – et identification que se mesure la posture politique du metteur en scène.

### 2.1.2. Contexte de la réception et poursuites pour diffamation<sup>212</sup>

*Fear* est créée à Berlin le 25 octobre 2015, un mois après la politique d'« ouverture des frontières de Merkel » (« Merkels Grenzöffnung ») au cours duquel Angela Merkel décide, en pleine crise des réfugié-es à cause, entre autres, de la guerre en Syrie, et malgré l'opposition à l'intérieur de son parti (*Christlich Demokratische Union Deutschlands* – CDU), d'ouvrir les frontières aux personnes migrantes et admissibles à une demande d'asile, provenant du Proche-Orient et de l'Afrique du Nord. Cette décision précipite des centaines de milliers de personnes en Allemagne, suscitant l'ire des différents mouvements ultranationalistes, protectionnistes et xénophobes, ainsi que l'indignation chez les activistes anti-Union européenne. L'arrivée

---

procurent de satisfaction. » (Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 304.)

<sup>212</sup> Pour suivre le procès complet, voir Peter von Becker, « Angst essen Europas Seele auf », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 26 octobre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <http://www.tagesspiegel.de/kultur/fear-in-der-schaubuehne-am-lehniner-platz-angst-essen-europas-seele-auf/12500248.html> ; et Peter von Becker, « “Fear” siegt über die Angst von AfD und Pegida », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schaubuehne-berlin-fear-siegt-ueber-die-angst-von-afd-und-pegida/12727778.html>.

soudaine, légale et nombreuse, de personnes étrangères sur le sol allemand, alimente un sentiment de peur et d’envahissement présent en Europe depuis le début des années 2010 et de la « crise » migratoire. Ces réactions de rejet et de fermeture sont récupérées par l’extrême droite afin de justifier un renvoi de ces personnes, voire une criminalisation de l’aide qui leur serait apportée<sup>213</sup>, ramenant au centre de la scène politique les questions d’identité et d’appartenance. *Fear* critique ouvertement ces réactions ainsi que la présence de plus en plus légitime de l’extrême droite en Allemagne, incarnée par le mouvement PEGIDA et l’AfD.<sup>214</sup>

La tension est donc réelle en Allemagne, bien avant le « Merkels Grenzöffnung » : les manifestations d’extrême droite augmentent en nombre, et les dilemmes identitaires – comme en France et au Québec – inondent les médias. Mais la conjoncture est en partie le fruit d’une coïncidence, car Richter initie le travail sur *Fear* avant le départ pour les vacances d’été 2015 du personnel de la Schaubühne.<sup>215</sup> S’il a à cœur de dénoncer cet extrémisme croissant, il ne se doute pas combien les récentes décisions de Merkel placeront sa production au cœur de l’actualité.

Le cas de *Fear* rappelle le rôle déterminant des médias dans l’image politique d’un théâtre qui importe parfois davantage que ce qui se passe réellement sur scène. Suite à la première représentation de *Fear*, Beatrix von Storch et Hedwig von Beverfoerde, activiste allemande engagée dans différents réseaux conservateurs catholiques, connue pour avoir fondé l’*Initiative Familienschutz* et pour avoir co-organisé la Manif pour tous (*Demo für Alle*), s’opposent au spectacle. Dans un court reportage diffusé sur *Arte*<sup>216</sup>, von Storch se plaint que son adresse est divulguée au cours de la représentation, et qu’on incite à lui tirer une balle dans la tête (« in den Kopf schießen »). Dans le même document, Ostermeier, qui soutient que les deux intéressées

---

<sup>213</sup> Comme l’ont tristement exemplifié les difficultés rencontrées par les capitaines de bateaux qui ont voulu porter assistance aux personnes naufragées en Méditerranée, ainsi que les poursuites pour *délit de solidarité* contre des bénévoles de la vallée de la Roya (France).

<sup>214</sup> Cette présence est aussi incarnée par plusieurs journalistes et activistes aux idéologies conservatrices qui luttent pour un retour aux valeurs traditionnelles allemandes, en opposition aux politiques du *Gender Mainstreaming*.

<sup>215</sup> Rencontre avec Nils Haarmann, *Dramaturg* sur *Fear* (26 août 2017, Montréal).

<sup>216</sup> Moritz Wulf, « Théâtre : Falk Richter contre l’extrême droite », reportage vidéo, *ARTEinfo*, mis en ligne le 15 décembre 2015 (dernière mise à jour le 8 décembre 2016), consulté le 28 novembre 2017. URL : <https://info.arte.tv/fr/theatre-falk-richter-contre-lextreme-droite>.

n'ont pas vu la pièce, prétend le contraire, ce qu'on peut vérifier puisque le texte de Richter est publié. Dans la version parue dans *Theater der Zeit*, mais également dans la captation vidéo de la Schaubühne<sup>217</sup>, on ne retrouve effectivement pas « tirer une balle dans la tête » (« in den Kopf schiessen ») à l'endroit de von Storch. L'expression est plutôt utilisée de façon ironique à l'endroit des Berlinoises et Berlinoises, soi-disant forcées de déménager dans le quartier pauvre de Wedding à cause de riches étrangères qui s'accapareraient le marché immobilier : « aujourd'hui, les berlinois doivent déménager dans wedding et là, dans la rue, en pleine après-midi, se laisser *tirer une balle dans la tête* par le premier musulman venu »<sup>218</sup>. Richter n'encourage pas à tirer dans la tête des personnes ultra-conservatrices, ni de von Storch. Il imagine au contraire un personnage xénophobe qui craindrait d'être la cible de la menace de l'immigration.

Il demeure que le metteur en scène a recours à des allusions sans équivoque – ne serait-ce que dans la comparaison des activistes d'extrême droite à des zombies nazis – qui vont dans le sens compris par von Storch :

va t'en  
va t'en démon  
va t'en  
beatrix von storch  
birgit kelle  
frau ke petry  
allez  
allez vous en  
*retournez dans la terre, vous, les zombies*  
*retournez dans le sang et la terre [ins blut und boden]*  
allez  
nous ne voulons pas de vous  
nous n'avons pas besoin de vous  
nous ne voulons pas revivre une fois de plus toute cette merde  
AVEC VOUS  
erika steinbach  
va t'en  
allez vous-en

---

<sup>217</sup> La version publiée dans *Theater der Zeit* est disponible gratuitement en ligne ; c'est également celle que m'a partagée Nils Haarmann. La captation vidéo est le document officiel de la Schaubühne, disponible sur demande pour la somme de 13 €.

<sup>218</sup> « jetzt müssen die berliner alle in den wedding ziehen und sich da von irgend welchen muslimen nachmittags auf der strasse *in den kopf schießen* lassen ». (Falk Richter, *Fear, op. cit.*, p. 58. Je traduis et je souligne.)

monstres de haine et de laideur<sup>219</sup>

La culture populaire admet que l'on ne peut tuer un zombie – *déjà* mort – qu'en détruisant son cerveau avec une arme à feu, or Richter appelle à les renvoyer dans leur tombe. Si « *retournez dans la terre* » et « *retournez dans le sang et la terre* »<sup>220</sup> n'impliquent pas directement le meurtre, la forme impérative associée aux noms des principales intéressées est clairement violente. Le lendemain de la première de *Fear*, la voiture de von Storch est incendiée. Deux semaines plus tard, des vandales s'en prennent aux bureaux du mari de von Beverfoerde. De son côté, Richter reçoit des menaces de mort.<sup>221</sup> S'il est délicat de relier entre eux ces événements, le spectacle agit certainement comme détonateur dans un climat déjà sous tension.

Bien que la Schaubühne revendique son droit à utiliser librement des documents provenant d'Internet – un espace public – von Beverfoerde et von Storch exigent que leurs noms et images soient retirés du spectacle. Le nœud du conflit réside dans l'utilisation séditeuse qui en est faite et qui dépasse la portée du texte, que celui-ci soit publié ou non. La nature du spectacle vivant implique en effet une deuxième écriture, offerte par la marge de la mise en scène, et dont l'interprétation révèle le parti pris dénoncé par von Storch. Elle implique aussi que ce qui est réellement dit sur scène peut à tous moments s'éloigner de ce que *Theater der Zeit* publie – ce qui impliquerait que Richter et Ostermeier aient menti.<sup>222</sup>

L'escalade du conflit aura permis aux parties plaignantes d'obtenir une injonction pour suspendre les représentations jusqu'au jugement, qui donnera finalement raison aux artistes. L'injonction contre le théâtre sera levée, et la cour autorisera la suite des représentations sans modification au texte. Les noms et les images de von Beverfoerde et de von Storch, mais aussi

---

<sup>219</sup> « geh weg / geh du dämon / geh weg / beatrix von storch / birgit kelle / frau petry / geh / geh weg / zurück in die erde mit euch ihr zombies / zurück ins blut und boden / geht / wir wollen euch nicht / wir brauchen euch nicht / wir wollen diese ganze scheiße nicht noch einmal / erleben MIT EUCH / erika steinbach / weg / weg mit euch / hässlich hassende monster ». (*Ibid.*, p. 62. Je traduis et je souligne.)

<sup>220</sup> Cependant, l'expression « dans le sang et la terre », « Blut und Boden » – sous sa forme abrégée « BluBo » – renvoie directement à l'idéologie raciste nazie selon laquelle les origines pures du peuple allemand se trouveraient dans le sang et la terre (ou le terroir).

<sup>221</sup> Daniel Müller, « Im Namen des Volkes », *Die Zeit Online*, mis en ligne le 17 décembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <http://www.zeit.de/2015/51/fear-afd-berliner-schaubuehne-portraits-klage>.

<sup>222</sup> C'est ce qu'a voulu vérifier Christian Lüth, porte-parole de l'AfD, en filmant des scènes pendant la représentation, jusqu'à ce qu'un acteur, Kay Bartholomäus, menace de l'expulser de la salle. Pour Ostermeier, cette vidéo n'aurait pu représenter une preuve juridique car elle constitue une violation des droits d'auteur.

de toutes les personnes mentionnées dans la pièce, seront donc conservés – bien que la production ne figure plus à l’affiche du répertoire de la Schaubühne depuis. Le juge commentera sa décision en déclarant que « any audience member can recognize that *this is just a play* »<sup>223</sup>.

Dans une communication intitulée *Théâtre et scandale* Sylvie Arlaud ajoute :

Le verdict, publié sur le site de la *Schaubühne*, met en avant le pacte de fictionnalité inhérent à l’art en expliquant que l’une des spécificités du théâtre est bien de s’appuyer sur la réalité, mais que l’artiste crée ce faisant une nouvelle réalité esthétique. Pour mesurer si la pièce atteint à la vie privée des plaignantes, il faut considérer de quelle façon l’intimité y revêt une dimension symbolique, qui objective l’original par rapport à sa représentation. Ainsi toute œuvre littéraire, y compris une pièce de théâtre, est à considérer avant tout comme une œuvre fictionnelle qui ne prétend pas à l’authenticité.<sup>224</sup>

L’incident démontre toutefois que « *just a play* » peut avoir des conséquences qui, elles, sont bien réelles. Pour les partisans et partisanses de l’extrême droite, ce jugement est une provocation. Pour la communauté artistique, c’est une victoire de la liberté d’expression. Les artistes d’Allemagne, semble rappeler le juge, ont le droit – et le devoir ? – de critiquer les personnalités politiques au moyen de l’ironie, de l’humour ou de la satire. Cette saga juridique aura certes ramené la question de l’art politique au centre des préoccupations collectives, mais elle aura également permis à l’AfD de faire parler d’elle. Par ailleurs, la mobilisation des opposants et opposantes des deux côtés aura creusé davantage le clivage entre les pôles politiques.

---

<sup>223</sup> Joseph Pearson, « Fear and the German Far Right : conversations with Falk Richter », *Schaubühne am Lehninger Platz*, mis en ligne le 23 juin 2016, consulté le 28 novembre 2017. URL : <https://www.schaubuehne.de/de/blog/fear-and-the-german-far-right-conversations-with-falk-richter.html>. Je souligne.

<sup>224</sup> Sylvie Arlaud, « Scénographes du scandale. De Heiner Müller à Hans Neuenfels, Falk Richter et Frank Castorf : questions de représentations », *Fabula / Les colloques*, Théâtre et scandale, mis en ligne le 24 mars 2019, consulté le 13 juillet 2020. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5977.php>. La page dont Arlaud fait référence sur le site de la Schaubühne a été retirée depuis.



### 2.1.3. Entre engagement, responsabilité critique et propagande

La pièce de Richter présente une opposition manichéenne entre l'extrême droite et la gauche progressiste en Allemagne. Dans ses propres mots, l'auteur et metteur en scène pose deux camps entre lesquels le choix n'est pas difficile :

On the one hand there is this open, liberal, multicultural Germany in which the majority of Germans want to live and there is this new, ugly, hateful, proto-fascist movement that draws in fear, propagates racism, homophobia, and wants closed borders.<sup>225</sup>

On peut reprocher à Richter de dire quoi penser au public, et en ce sens, de poser un geste moralisateur au moyen d'une proposition simpliste. La posture du metteur en scène amalgame des groupes dont l'allégeance politique ne converge pas sur tous les points : l'AfD milite certes pour un retour à une Allemagne aux valeurs très traditionnelles et une gestion plus stricte des quotas d'immigration, mais elle ne prévient pas contre la menace d'une supposée islamisation de l'Europe, comme le fait PEGIDA. Et si PEGIDA se considère patriote, il ne se positionne pas nécessairement contre le *Gender Mainstreaming*, ou ce que Gabriele Kuby et Eva Hermann considèrent comme une idéologie des genres qui suggère une sexualisation décadente de la société. Au lieu de les déconstruire, la posture de Richter réduit et diabolise les discours de l'extrême droite, manipulant la réception critique. Qui voudrait soutenir des personnes nazies, et qui plus est, des zombies ? Même en se situant du côté du premier groupe, du côté des *hipsters* sympathiques, on ne peut s'empêcher d'observer un consensus évident dans le processus artistique de la production<sup>226</sup>, dont le danger, né du clivage radical, est de donner du crédit à l'adversaire.

Quelques critiques ont reproché à Richter ce manque de complexité, estimant que son analyse demeure superficielle, sans parler du ton alarmiste qui décrédibilise la critique. La proposition de Richter dégagerait-elle assez de sérieux, compte tenu du sérieux justement du sujet dont traite la pièce ? La presse constate que, si la haine existe en Allemagne, le spectacle démontre qu'elle se tient de tous les côtés, y compris du côté des gens de théâtre. Quelques

---

<sup>225</sup> Falk Richter cité par Joseph Pearson, « Fear and the German Far Right : conversations with Falk Richter », *op. cit.*

<sup>226</sup> Lors de la formation de l'équipe, un acteur de l'ensemble a été volontairement exclu en raison de ses opinions politiques. (Rencontre avec Nils Haarmann, Montréal, 26 août 2017.)



critiques, notamment du *Cicero*<sup>227</sup>, du *Süddeutsche Zeitung*<sup>228</sup> et de *Die Welt*<sup>229</sup>, reprochent à Richter de jouer le même jeu que celui des gens qu’il dénonce, et d’appeler à son tour à la haine : « Son style [de Richter] de prédilection n’est pas la satire, mais plutôt la haine. Il propage la destruction, pas le discours, il est dans le défi, pas dans l’ouverture au dialogue »<sup>230</sup>, écrit Alexander Kissler dans le *Cicero, Magazin für politische Kultur*. Richter n’invite pas à la discussion, son parti est clair. Mais l’art doit-il la servir de toute façon, et se montrer docilement ou « radicalement démocratique »<sup>231</sup> ? Ces réactions – y compris celles de von Beverfoerde et de von Storch – sont intéressantes car elles ramènent au premier plan l’enjeu, le rôle et les limites du théâtre politique. Elles invitent aussi à questionner l’importance du scandale pour le théâtre, comme l’évoquait Müller en 1987 : « Je trouve que le scandale est un élément vital du théâtre. Le théâtre ne peut absolument pas rester vivant sans le scandale. »<sup>232</sup>

Richter déplore que les réactions de l’extrême droite aient obtenu en Allemagne l’attention qu’elles auraient eu dans des pays « where critical artists are intimidated by the authorities »<sup>233</sup>. Il pense alors à la Russie, à la Hongrie, à la Pologne et même aux États-Unis. Rappelons que

---

<sup>227</sup> Alexander Kissler, « Nazi-Skandal an der Schaubühne : Theater als Schauprozess », *Cicero, Magazin für politische Kultur*, mis en ligne le 11 novembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <https://www.cicero.de/kultur/nazi-skandal-der-schaubuehne-theater-als-schauprozess/60101>.

<sup>228</sup> Peter Laudenbach, « AfD-Populisten wollen keine Zombies sein », *Süddeutsche Zeitung*, mis en ligne le 12 novembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <http://www.sueddeutsche.de/kultur/aufregung-um-theaterstueck-afd-populisten-wollen-keine-zombies-sein-1.2730315>.

<sup>229</sup> Matthias Matussek, « Da bin ich zwischen NPD-Plakaten und braunen Zombies », *Die Welt*, mis en ligne le 6 novembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <https://www.welt.de/kultur/article148534550/Da-bin-ich-zwischen-NPD-Plakaten-und-braunen-Zombies.html>.

<sup>230</sup> « Sein [Richters] bevorzugtes Stilmittel ist nicht die Satire, sondern der Hass. Er propagiert Vernichtung, nicht Diskurs, er ist eine Kampfansage, kein Diskussionsangebot. » (Alexander Kissler, « Nazi-Skandal an der Schaubühne : Theater als Schauprozess », *op. cit.* Je traduis.)

<sup>231</sup> « Darstellende Kunst in ihrer zeitgenössischen Variante ist radikaldemokratisch. » (Jan Deck et Angelika Sieburg (dir.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, transcript, coll. Theater, 2001, p. 27.)

<sup>232</sup> « Ich finde, Skandal ist ein Lebenselement von Theater. Theater kann ohne Skandal überhaupt nicht lebendig bleiben. » (Heiner Müller, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn, ein Reader*, édition dirigée par Detlev Schneider, Berlin, Alexander Verlag, 2014, p. 99. Je traduis.)

<sup>233</sup> Joseph Pearson, « Fear and the German Far Right : conversations with Falk Richter », *op. cit.*

Donald Trump a invité à l'automne 2016 à boycotter la comédie *Hamilton*<sup>234</sup> à l'affiche au Richards Rogers Theater de Broadway, et exigé que les comédien-nes présentent leurs excuses à son vice-président, Mike Pence. Le soir du 18 novembre 2016, la présence du vice-président provoque des huées et des sifflements dans la salle. À la fin du spectacle, Brandon Victor Dixon s'adresse à lui au nom de ses collègues pour exprimer leurs inquiétudes sur l'avenir de la diversité aux États-Unis.<sup>235</sup> « The Theater must always be a safe and special place. The cast of Hamilton was very rude last night to a very good man, Mike Pence. Apologize ! »<sup>236</sup>, avait twitté le lendemain le président des États-Unis. Dixon répondra au président Trump que ses collègues et lui ne cherchaient qu'à discuter, et que la troupe avait apprécié que Pence reste pour les écouter.<sup>237</sup> Cependant l'incident américain, bien qu'il n'ait pas eu lieu dans la fiction mais *après* la représentation, est à des lieues du geste de Richter. En effet, comment aurait réagi Trump si on l'avait associé à un zombie nazi sur scène, sachant qu'il a publiquement réprimé l'acteur de Saturday Night Live, Alec Baldwin, pour une imitation à la télévision<sup>238</sup> ?

Malgré l'issue favorable du procès, Richter se désole des obstacles auxquels sa pièce a dû faire face, une première à la Schaubühne, dit-il un peu hâtivement. En 1970, le Sénat de Berlin avait bloqué les subventions de la Schaubühne am Halleschen Ufer sous prétexte qu'elle incitait à la révolution ; le CDU accusait également le théâtre de falsifier ses rapports comptables. Sept ans plus tard, le même CDU, de Baden-Württemberg, avait appelé à un boycott du Schauspiel Stuttgart, dont Claus Peymann assurait l'intendance, après que celui-ci eût organisé une levée

---

<sup>234</sup> *Hamilton*, texte, musique et paroles Lin-Manuel Miranda, mise en scène Thomas Kail, d'après la biographie d'Alexander Hamilton de Ron Chernow, créé le 17 février 2015 à The Public Theater (New York).

<sup>235</sup> [Rédaction du HuffPost], « Donald Trump exige des excuses de la part des acteurs de "Hamilton" après leur message à Mike Pence », *Huffington Post* en collaboration avec *Le Monde*, mis en ligne le 19 novembre 2016, consulté le 29 novembre 2017. URL : [http://www.huffingtonpost.fr/2016/11/19/donald-trump-exige-des-excuses-de-la-part-des-acteurs-de-hamilton\\_a\\_21609833/](http://www.huffingtonpost.fr/2016/11/19/donald-trump-exige-des-excuses-de-la-part-des-acteurs-de-hamilton_a_21609833/).

<sup>236</sup> Donald J. Trump, @realdonaldtrump, *Twitter*, émis le 19 novembre 2016. URL : <https://twitter.com/realdonaldtrump/status/799974635274194947>.

<sup>237</sup> [Rédaction du HuffPost], « Donald Trump exige des excuses de la part des acteurs de "Hamilton" après leur message à Mike Pence », *op. cit.*

<sup>238</sup> C.W., « VIDEO. « Saturday Night Live » : Alec Baldwin récidive et parodie (encore!) Donald Trump », *20minutes.fr*, mis en ligne le 16 janvier 2017, consulté le 29 novembre 2017. URL : <http://www.20minutes.fr/television/1996531-20170116-videosaturday-night-live-alec-baldwin-recidive-parodie-encore-donald-trump>.

de fonds pour payer un traitement dentaire à Gudrun Ensslin (1940-1977), terroriste de la *Rote Armee Fraktion*<sup>239</sup>, décédée plus tard la même année. Toutefois, ces exemples proviennent presque tous des années 1970, et il faut rappeler que, si l'État – fédéral du *Land* ou municipal – contrôle en principe le fonctionnement des théâtres publics, le système particulier qui les régit facilite la critique politique. Contrairement à des théâtres financés par un État centralisé – ou partiellement financés par des intérêts privés –, la Schaubühne est un théâtre public financé non par l'État, mais par le Sénat de Berlin. Ainsi, Richter ne craint pas de dire « fucking Merkel »<sup>240</sup> sur scène, pas plus qu'il ne craint les invectives de l'extrême droite allemande : même au Bundestag dans un parti majoritaire, l'AfD ne pourrait rien contre la Schaubühne. Jouer avec l'impunité des institutions, c'est aussi une stratégie politique à laquelle les artistes en Allemagne peuvent recourir, comme le remarque Ulrich Seidler, dans sa critique acerbe parue dans le *Frankfurter Rundschau* : « l'infatigable critique de la société qu'est Richter a perdu quelque peu de sa patience et a découvert les théâtres subventionnés comme le lieu d'une contre-manifestation sans gants blancs. »<sup>241</sup> Il y a, en Allemagne, une solide tradition de théâtre politique qui admet peut-être plus facilement qu'aux États-Unis, par exemple, ou même qu'au Québec, que l'artiste occupe une fonction sociale de remise en question de l'autorité. Ce serait, en quelque sorte, un mal nécessaire. Les origines du théâtre politique, en Allemagne, se confondent avec la pratique du théâtre documentaire, qui puise dans la recherche et le recours aux archives, et dans la lignée de laquelle s'inscrit *Fear*.

---

<sup>239</sup> Voir Baird Douglas Straughan, *West German Civic Stages Between 1968 and 1976. Uniting Politics and Theater*, *op. cit.*, p. 24 et 32-33.

<sup>240</sup> « I am ANGELA FUCKING MERKEL » (Falk Richter, *Fear*, *op. cit.*, p. 57).

<sup>241</sup> « der unermüdliche Gesellschaftskritiker Richter einiges an Geduld eingebüßt und des subventionierte Theater als Ort für unzimperliche Gegendemonstrationen entdeckt hat. » (Ulrich Seidler, « Sie sind wieder da », *Frankfurter Rundschau*, mis en ligne le 26 octobre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : <http://www.fr.de/kultur/theater/falk-richter-und-fear-sie-sind-wieder-da-a-433251>. Je traduis.)

## 2.2. Origines et formes du théâtre documentaire

### *Treize thèses contre les snobs*

- |      |   |  |
|------|---|--|
| I.   | L'artiste réalise une œuvre.                    | Le primitif s'exprime en document.           |
| II.  | L'œuvre d'art n'est qu'accessoirement document. | Aucun document n'est tel qu'une œuvre d'art. |
| III. | L'œuvre d'art est une œuvre de maître.          | Le document sert de matériau pédagogique.    |

Walter Benjamin, *Rue à sens unique* (1928)<sup>242</sup>

Bien que Walter Benjamin (1892-1940) sépare radicalement l'art du document, le recours au documentaire est fréquent et recoupe des pratiques aux appellations variées : théâtre documentaire (*Dokumentartheater* ou *Dokumentarisches Theater*), drame documentaire (*Dokudrama* – qui renvoie plus généralement au film), théâtre de verbatim<sup>243</sup> (*Verbatim Theatre*), théâtre de faits (*Theatre of Facts*), théâtre témoignage (*Witness Theatre*, *Testimonial Theatre* ou *Theatre of Testimony*), théâtre non-fictif, théâtre tribunal, etc. S'il est tentant de l'aborder du point de vue du contenu, c'est dans la forme que réside son intérêt politique. Le théâtre documentaire repose d'abord sur l'utilisation de documents authentiques comme des principaux matériaux scéniques. Ensuite, ses personnages renvoient généralement à d'authentiques protagonistes de l'histoire<sup>244</sup> à laquelle réfère le spectacle, ou encore, apparaissent sur scène en tant qu'eux-mêmes. Finalement, des formes d'enquête (procès, reconstitution, reportage, sondage, etc.) sont fréquemment employées pour confronter le public. S'il travaille avec des matériaux réels, le théâtre documentaire n'entraîne pas nécessairement une esthétique réaliste ; comme avec *Fear*, la facture scénique peut s'avérer éclatée et

---

<sup>242</sup> Walter Benjamin, *Rue à sens unique*, traduit de l'allemand par Anne Longuet Marx, Paris, Allia, 2015 [1928], p. 47-48.

<sup>243</sup> On doit cette expression à Derek Paget. (« "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques », in *New Theatre Quarterly*, n° 3, 1987, p 317-336.)

<sup>244</sup> Cet aspect est à ne pas confondre avec les pièces historiques qui ont pour sujet et personnage des éléments « réels » (ce qui ferait remonter le théâtre documentaire à la Grèce antique).

postdramatique. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le traitement des documents qui constitue le point aveugle à partir duquel comprendre la posture politique de l'artiste.

On peut identifier trois phases du théâtre documentaire. La première, qui commence en Allemagne dans les années 1920 avec Erwin Piscator, fait une interprétation politique de l'histoire récente à des fins de propagande. La deuxième, qui surgit dans les années 1960 chez des artistes comme Peter Weiss, procède à une analyse de documents historiques afin d'en livrer une relecture critique. La troisième, qui apparaît à la fin des années 1990, marque un retour du théâtre documentaire qui dépasse les frontières allemandes. Elle concerne de nouvelles formes qui recourent notamment aux sciences sociales pour aborder la complexité du monde contemporain.

### **2.2.1. Le théâtre prolétarien au service de la cause marxiste**

À l'époque où Piscator commence sa carrière, dans les années 1910, le milieu du théâtre en Allemagne est dominé par le travail de Max Reinhardt qui hisse, grâce aux effets obtenus par l'amélioration technologique – et conformément au principe de *Kultur* – le théâtre au rang le plus raffiné. Grâce et beauté confèrent à son esthétique une dimension quasi spirituelle. Le théâtre de Reinhardt n'est pas d'abord politique<sup>245</sup>, et c'est très consciemment que Piscator tranche avec sa pratique. Ce dernier éprouve l'urgence de saisir le moment historique que traverse sa génération, et de distinguer l'art de sa réception bourgeoise en le reliant directement à l'action. Dans *Le théâtre politique* (1929), il jette un regard rétrospectif sur une carrière qui n'est pas terminée mais dont le contexte de « bouleversements sociaux qui se produisent depuis dix ans en Europe, et particulièrement en Allemagne »<sup>246</sup> précipite l'écriture. Son projet trouve sa motivation dans l'expérience de la guerre, comme en témoigne ce souvenir marquant avec lequel il entame sa réflexion :

Au milieu des obus qui explosaient de toutes parts, il me sembla,  
à l'instant où je prononçais le mot « comédien », que ce métier

---

<sup>245</sup> Bien que Reinhardt soit politisé. C'est du moins ce que pense Jean-Louis Besson lorsqu'il rappelle le refus de Reinhardt d'accepter le statut d'Aryen d'honneur que lui proposait le parti nazi pour demeurer en Allemagne, malgré ses origines juives. (Jean-Louis Besson in *Max Reinhardt*, « introduction », choix de textes et traduction de l'allemand par Jean-Louis Besson, Paris, Actes Sud – Papiers, 2010, p. 26.)

<sup>246</sup> Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, suivi de *Supplément au Théâtre politique*, traduit de l'allemand par Arthur Adamov, en collaboration avec Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962 [1972], p. 10.

pour lequel, pourtant, j'avais combattu jusqu'à la limite de mes forces, que cet art que je mettais toujours au-dessus de tout, était *si apprêté, si bête, si ridicule, si menteur aussi, bref si peu adapté à la situation réelle de cette époque et de ce monde*, que j'avais, quand tout est dit, encore moins peur devant les obus qu'à la seule pensée honteuse de ce pauvre métier.<sup>247</sup>

Faire du théâtre un espace politique est intrinsèquement relié au contexte, autant dans l'impulsion qui motive le geste, que dans la direction qui lui est donnée. L'engagement de Piscator, déclenché par l'intensité des conflits armés, se nourrit d'une crainte d'inadéquation avec son époque : être acteur sur la scène, mais figurant dans le monde. Après la guerre, l'inflation et la misère ravagent la République de Weimar, fragilisée par la montée du fascisme. Compte tenu de l'urgence de la situation, l'inutilité de la posture d'artiste est insupportable à Piscator, car elle le ramène d'office du côté des classes privilégiées. Or, c'est le parti des groupes opprimés qu'il veut défendre.

Chez Piscator, les approches historiques, scientifiques et politiques se confondent au carrefour de la pensée marxiste. Fort de son expérience au front, à laquelle s'ajoute la participation au Théâtre aux armées, Piscator rejoint la Ligue Spartakiste (*Spartakusbund*), un mouvement marxiste révolutionnaire à l'origine de la formation, en 1918, du Parti communiste d'Allemagne. Il s'inspire du mouvement de la lutte des classes et de la pensée socialiste pour créer un théâtre politiquement engagé et ouvertement didactique. Dans *L'heure de la Russie* (*Russland Tag*, 1920), la première création du Théâtre Prolétarien (*Proletarisches Theater*), dont il est cofondateur, il explique l'état de tous les mouvements révolutionnaires en Europe à l'aide d'une immense carte géographique. Dans *Malgré tout* (*Trotz alledem*, 1925), il propose une revue théâtrale autour d'octobre 1918 qui interprète les événements, en prenant le parti des révolutionnaires, du début de la Première Guerre mondiale jusqu'à l'assassinat de Karl Liebknecht (1871-1919) et Rosa Luxembourg (1871-1919). La perspective matérialiste de l'histoire lui fournit, par l'explication systémique, les outils nécessaires pour expliquer et soutenir la lutte du prolétariat. Or, cette posture est idéologique bien qu'elle repose, pour Piscator et les gens de son époque, sur l'objectivité présumée de la science marxiste. Aussi, partant du principe que le monde est non seulement explicable mais transformable, le théâtre

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 17. Je souligne.

politique qu'ils pratiquent recourt en toute bonne foi à la propagande comme outil de vulgarisation accélérée ; le théâtre est là pour convaincre, car il sert un noble mandat d'éducation au service de la justice sociale.

Le théâtre de Piscator est un théâtre à thèse, qui s'adresse d'abord aux masses ouvrières. L'objectif avoué, selon ses propres mots, « consiste à exercer *une action de propagande et d'éducation sur les masses* qui sont encore politiquement hésitantes ou indifférentes, ou qui n'ont pas encore compris que dans un État prolétarien l'art bourgeois et la manière bourgeoise de "jouir de l'art" ne peuvent être conservés. »<sup>248</sup> C'est un théâtre idéologique dont la rhétorique s'apparente au théâtre d'agit-prop russe des Chemises bleues<sup>249</sup> – bien que Piscator nie toute influence du théâtre révolutionnaire russe<sup>250</sup> – à la différence près que Piscator n'est pas soutenu, à l'époque, par le gouvernement, mais par le parti (Kommunistische Partei Deutschlands – KPD). Son travail est néanmoins diffusé, d'abord *in situ*, dans les centres culturels en périphérie de la ville, les halls d'usine et les bureaux des syndicats, puis sur les grandes scènes, notamment à la Volksbühne (de 1924 à 1927), encore trop bourgeoise à son goût.<sup>251</sup> L'intérêt, pour Piscator, réside dans la capacité du théâtre non pas seulement de rendre l'art accessible et compréhensible aux masses ouvrières, mais bien de créer une forme nouvelle qui leur soit directement adressée. À cet effet, les classiques ne sont d'aucun recours, sauf si leur propos permet de reconduire la lutte contre le capitalisme – quitte à en modifier certaines parties.

En revanche, et malgré son engagement profond, Piscator maintient un subtil rapport de classes à l'intérieur de son champ. Bien qu'il reconnaisse la même importance aux deux pratiques, il distingue clairement le théâtre prolétaire professionnel du théâtre amateur :

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 39. Je souligne.

<sup>249</sup> Je remercie Carmen Irina d'avoir attiré mon attention sur l'existence de ce groupe.

<sup>250</sup> Il y a plusieurs ressemblances entre la pratique de Piscator et le mouvement du théâtre à thèse qui a cours au même moment en Russie, ne serait-ce que parce que l'art, dans sa conception socialiste, est au service des idées du parti : « quoi qu'on fasse sur scène, écrit le metteur en scène Vsevolod Meyerhold (1874-1940), c'est toujours la pensée qui est première ». (Vsevolod Meyerhold, « Idéologie et technologie au théâtre » in *Écrits sur le théâtre*, préface, traduction du russe et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, tome III (1930-1936), 1973, p. 150.)

<sup>251</sup> « La Volksbühne avait perdu ce qui lui restait de combativité, elle avait été engloutie et dirigée par l'industrie bourgeoise du théâtre. La guerre ne marqua pas pour la Volksbühne le début d'une ère nouvelle. Si ce n'est l'ère de la capitulation définitive, irrévocable, devant le pouvoir établi. » (Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 48.)

Il y a, certes, une grande force dans le dilettantisme : sa singularité, sa fraîcheur, son aspect intuitif. On trouve là toute l'originalité créatrice de ce qui est neuf avec toutes ses insuffisances mais aussi toute son impétuosité. [...] Mais peut-on à la longue conserver cette originalité ? J'ai observé que le prolétaire amateur qui, faute d'avoir différencié ses moyens, n'exprime qu'un seul aspect des choses, succombe très facilement à la tentation de s'accrocher aux effets qui ont fait leurs preuves ; les possibilités du comédien professionnel lui demeurent fermées. Tout dilettantisme est menacé de se figer dans une routine vide et fautive, cette routine se situant ici au niveau intellectuel le plus bas.<sup>252</sup>

En dénonçant la tendance chez « le prolétaire amateur » à vouloir plaire au public, Piscator admet que le théâtre professionnel est de qualité supérieure. Il attribue toutefois au théâtre amateur une valeur d'authenticité qu'il se désole de perdre dans la professionnalisation.<sup>253</sup> Il y a donc, au sein de son discours, des préoccupations esthétiques qui résistent au pur engagement politique, préoccupations qu'on retrouve aussi à l'origine des premières expérimentations brechtiennes. C'est en effet au sein du collectif de Piscator, dont il fait partie dès 1927, que Brecht commence sa carrière berlinoise. C'est donc dans le même contexte social et politique qu'il est initié aux théories marxistes et à la portée scientifique de la représentation théâtrale, au principe du théâtre épique, ainsi qu'à l'usage de la technologie scénique. Si les pratiques des deux metteurs en scène diffèrent avec le temps, elles s'ancrent dans un projet aux impulsions similaires.<sup>254</sup>

### 2.2.2. Premières techniques du théâtre documentaire

Bien qu'il place le contenu au-dessus de la forme, Piscator engage des innovations techniques spectaculaires, parce que « *l'effet de la propagande politique est le plus convaincant*

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>253</sup> Ce diamant brut de l'amateur ou de l'amatrice, garante de la sincérité de son geste, est précisément ce que Rimini Protokoll exploite, soixante ans plus tard, pour appuyer d'une part, la portée de l'œuvre, et justifier d'autre part, l'éthique de sa posture. Je reviendrai sur ce point dans la section 2.4.2. *Mettre en scène de vraies personnes*.

<sup>254</sup> Pour une étude comparée des écrits théoriques de Brecht et Piscator, voir George Buehler, *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1978.



là où la forme artistique atteint à la perfection. »<sup>255</sup>, écrit-il. La scène, chez Piscator (*Piscatorbühne*, 1927), est électrifiée, munie de plateaux tournants, de tapis roulants et de surfaces de projections visuelles, des éléments qui ont significativement fait évoluer la technique scénique en général et qu'on retrouve aujourd'hui dans la plupart des théâtres allemands. Les projections visuelles sont magnifiées au moyen de fonds courbes qui relient le plancher au plafond et donnent l'impression d'une image infinie. L'utilisation d'images projetées, outre son efficacité dans les changements de décors, engage un rapport au réel dont l'immédiateté se retrouvait jusque-là au cinéma seulement. En outre, ces images font office de preuve documentaire dans le théâtre à thèse de Piscator, car elles sont tirées de scènes véritables, comme c'est le cas dans *Drapeaux* (*Fahnen*, 1924), première pièce à recourir à des projections d'archives. Piscator projette des images de la Première Guerre Mondiale pour offrir au public, dans un plan simultané, le drame sur scène ainsi que son arrière-plan filmique, sorte de rappel constant des événements historiques à l'origine de la situation socio-politique.

La coexistence de l'image filmée et de l'acteur-trice sur scène affecte l'approche du jeu. « Étant donné la construction ouverte de la scène, faite de bois, d'acier et d'écrans, le jeu du comédien devait être authentique, rigoureux, ouvert, dépourvu d'ambiguïté. »<sup>256</sup>, raconte Piscator. Ce jeu, qu'il qualifie de « néo-réaliste », pour se distinguer de la spontanéité des protagonistes des extraits filmés, doit s'éloigner du sentimental et puiser dans une autre sorte de vérité, celle des tréfonds de l'âme de l'artiste. Ainsi, chez Piscator, les comédien-nes jouent à la fois sur l'empathie et le distancié, contrairement à l'acteur-trice chez Brecht, qui se concentre plutôt sur l'écart entre les deux. En effet, au niveau de la réception spectateur, « Piscator tente d'obtenir un effet massif de convergence entre émotion et réflexion, alors que Brecht les place, au contraire, en tension. »<sup>257</sup>, expliquent les auteur-trices du n° 38-39 d'*Études théâtrales* consacré à l'événement. Pour Brecht, les émotions sont modulables et ne constituent pas un repère fiable dans l'interprétation, tandis que Piscator travaille à partir d'elles pour faire passer son message. Brecht en révèle les contradictions ou leur « ambiguïté productive » (*Eingreifendes Denken*) par la distanciation (*Verfremdungseffekt*), qui peut alors se concevoir

---

<sup>255</sup> Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 69.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>257</sup> Sylvain Diaz *et al.*, « Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, vol. 1, n° 38-39, 2007, p. 86.

dans l'éloignement comme dans le rapprochement ; il s'agit, dans les deux cas, de jouer avec le focus comme sur une caméra.

Ces différences dans le traitement des émotions chez Piscator et Brecht sont fondamentales car elles permettent de comprendre la posture qu'adoptent les créateurs vis-à-vis du naturalisme qui visait à faire du théâtre un document de représentation fidèle de la classe prolétarienne – classe autrement absente du drame romantique, des pièces classiques et des tragédies antiques. Si Brecht rejette complètement le naturalisme, Piscator admet son influence, tout en reconnaissant qu'il « demeure cependant incapable d'exprimer les revendications des masses. Le naturalisme se contente de constater des situations. »<sup>258</sup> Car Piscator ne cherche pas seulement à représenter les masses ouvrières sur scène, comme une nouvelle classe de personnages. Il veut s'adresser à elles afin qu'elles comprennent la situation aliénante dans laquelle elles se trouvent et trouvent le moyen de s'émanciper du système capitaliste qui maintient et tire profit de cette aliénation. Au lieu de s'affairer à représenter la réalité prolétarienne dans ses moindres détails, il choisit de mettre cette réalité directement sur scène par l'intermédiaire des nouveaux médias. Il prend pour modèle le journal dont il admire l'efficacité et l'immédiateté – auxquelles le théâtre, qui prend plusieurs mois à produire, échappe. Parce qu'il n'y a qu'un délai très court entre l'événement réel et sa couverture, le journal provoque un effet de choc. En outre, il aborde le monde dans sa totalité, ce qui permet de clarifier les liens directs entre la condition du prolétariat et le fonctionnement du système qui l'exploite. Les liens sont d'autant plus clairs qu'ils sont réels et désormais explicités par la science marxiste de l'histoire. Le théâtre devient le tribunal<sup>259</sup> où l'Histoire est jugée avec, comme preuves à charge, les documents d'archive.

La pièce d'actualité (*Zeitstück*), courante sous la république de Weimar, constitue un exemple de l'objectivité revendiquée de cette posture. *Revolte im Erziehungshaus* (1928) de Peter Martin Lampel (1894-1965), par exemple, démontre au travers de l'histoire de trois jeunes gens combien le système d'éducation est répressif et engendre la délinquance. *Cyankali* (1929) de Friedrich Wolf (1888-1953), dresse le portrait d'un jeune couple non-marié et en difficulté

---

<sup>258</sup> Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 31.

<sup>259</sup> Piscator nomme d'ailleurs le théâtre qu'il ouvre à Königsberg en 1919 *Das Tribunal*.

financière ; sans aide sociale, les jeunes décident de ne pas garder l'enfant dont elle est enceinte. Le recours au fait réel éclaire des problèmes concrets de la société, absents du drame bourgeois et des pièces classiques, exception faite peut-être du *Woyzeck* (1837) de Büchner qui, à partir d'un fait divers, permettait de comprendre le geste fatal de Woyzeck par la violence de classe dont il est l'objet. Le fait divers permet de prouver, par l'interprétation marxiste, ce que Piscator nomme la « racine du cas »<sup>260</sup>, c'est-à-dire le système à la base, responsable des inégalités sociales. Bien que son propos soit progressiste, il répond à une rhétorique de la forme, ne serait-ce que dans le tri judicieux entre le « fait-effet » et le « fait-défaut », auquel se livrent les « factographes ».

Puisque les faits préexistent à la pièce, il revient à l'artiste de les choisir et de les organiser au moyen du montage, une technique que Piscator tente pour la première fois dans *Malgré tout*. Le montage, emprunté au découpage des images cinématographiques et dont Sergueï Eisenstein (1898-1948) est sans doute le plus célèbre ambassadeur<sup>261</sup>, consiste à ordonner différents éléments selon une logique non-hiérarchisée qui concentre, d'une part, l'attention sur le processus de cet assemblage, et repose, d'autre part, sur une réception par association d'idées et d'affects.<sup>262</sup> Par la biomécanique, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) avait déjà adapté à la scène cette idée en rupture avec la conception traditionnelle de l'œuvre théâtrale qui prévoit, comme le « bel animal » d'Aristote, un début, un milieu et une fin (ou une forme en V actes). Le montage échappe à la linéarité narrative – cette « figurativité basée sur l'illusion »<sup>263</sup>, pour reprendre les mots d'Eisenstein – et permet de faire coexister, par la dialectique, des éléments en apparence non-reliés. Ainsi, chaque scène se suffit à elle-même et ne tend pas vers une conclusion. Par le montage de parties contraires, Meyerhold et Eisenstein procèdent également au grotesque dans sa définition bakhtinienne, dans le but de « maintenir en

---

<sup>260</sup> Philippe Ivernel, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *op. cit.*, p. 16.

<sup>261</sup> Avec Lev Kouléchov (1899-1970) et Dziga Vertov (1896-1954), ainsi que les cinéastes américains David Ward Griffith (1875-1948), avec *Intolérance* (1916), et Robert Flaherty (1884-1951), avec *Nanouk of the North* (1922).

<sup>262</sup> Voir François Niney, « L'invention du montage » in *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2006 [2002], p. 37-42.

<sup>263</sup> Sergeï Eisenstein, « Le montage des attractions » in *Au-delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont *et al.*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 119.

permanence chez le spectateur une attitude double à l'égard de l'action scénique qui se développe en mouvements contrastés [...] »<sup>264</sup>, écrit Meyerhold. Pour organiser ce découpage, ce dernier se sert des titres et des prologues, des commentaires projetés ou dits, éléments fondamentaux du théâtre épique.

Brecht s'empare à son tour de l'idée du montage<sup>265</sup> pour construire, vers la fin des années 1920, sa propre théorie du théâtre épique qu'il oppose au schéma dramatique dans le célèbre tableau de *Mahagonny*<sup>266</sup>. Il cherche à conserver intacte cette distinction en autonomisant toujours davantage chaque scène et chaque tableau, ce qui l'amène à croire qu'il faut écrire de nouvelles pièces de théâtre. Par ailleurs, Brecht ne se sert pas comme Piscator du matériel documentaire, sauf dans *L'importance d'être d'accord* (*Das Badener Lehrstück von Einverständnis*, 1929). En fait, il entretient un rapport beaucoup plus subtil que Piscator à l'actualité : « Dans le théâtre épique de Brecht, la réalité apparaît ou transparait dans les failles de la fable, dans les ruptures qui en brisent la suffisance fictionnelle »<sup>267</sup>, peut-on lire dans le n° 38-39 d'*Études théâtrales*, de manière à présenter d'une même situation ou d'un même personnage les multiples facettes, et ainsi, soumettre la thèse du théâtre didactique à l'épreuve critique du public.

### 2.2.3. Les années 1960 et le théâtre qui dit vrai

En Allemagne, après la guerre et dans la foulée des protestations des années 1960, le théâtre documentaire se développe, particulièrement avec *Le Vicaire* (1963) de Hochhuth et *En Cause J. Robert Oppenheimer* (1964) de Kippardt. Dès ses débuts, ce théâtre est profondément contestataire. Il adopte un point de vue qui s'oppose à celui des médias de masse et des instances

---

<sup>264</sup> Vsevolod Meyerhold, « Le Théâtre de foire » (1912), in *Écrits sur le théâtre*, traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, tome I (1891-1917), 1973, p. 191.

<sup>265</sup> Pour l'usage du montage en écriture, Brecht se réfère aussi à Alfred Döblin (1878-1957) : « Le romancier allemand Alfred Döblin a donné une excellente définition de ces deux genres [épique et dramatique] en disant qu'au contraire de l'ouvrage dramatique une œuvre épique se laisse découper, comme avec des ciseaux, en parties capables de continuer à vivre de leur vie propre. » (Bertolt Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique » in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard/L'Arche, coll. « La Pléiade », édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin *et al.*, 2000, p. 214.)

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

<sup>267</sup> Sylvain Diaz *et al.*, « Mettre en scène l'événement. Tretyakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *op. cit.*, p. 85.

au pouvoir afin de révéler ce qui est corrompu et caché au public. Peter Weiss, revenu de son exil suédois après la guerre, reprend l'idée de Piscator mais travaille à un « théâtre du compte-rendu »<sup>268</sup>, selon ses termes, c'est-à-dire qu'il ne modifie pas le contenu du document mais agence et réorganise sa forme par le montage, comme dans *L'Instruction* (1965) et *Discours sur le Vietnam...*<sup>269</sup> (1968). Composée à partir d'extraits des procès d'Auschwitz, qui eurent lieu à Francfort de 1963 à 1965 et auquel Weiss avait assisté, *L'Instruction* rend compte de témoignages troublants sur la réalité de l'holocauste et des camps de concentration. Le titre témoigne bien du refus de la fiction, porté par le geste épique du montage. Weiss ne veut plus seulement informer et instruire, comme durant la première phase du théâtre documentaire, mais dissiper le travail de contre-information des médias dont il fut lui-même victime. Juif exilé en Suède, ce n'est que lors de son retour en Allemagne, en 1947, qu'il découvre avec horreur le destin auquel il a échappé. Dans ces circonstances, il estime que la tâche du théâtre documentaire est de s'attaquer au « camouflage », à la « falsification de la réalité » et au « mensonge »<sup>270</sup> de l'État, des objectifs qui rejoignent les préoccupations de Piscator et Brecht<sup>271</sup>. Weiss précise :

Le théâtre documentaire s'oppose à ces cercles dont la politique consiste à rendre aveugle l'observateur et nébuleux son objet d'études, il s'élève contre cette tendance des moyens de communication de masse à maintenir la population dans un désert d'abrutissement et de crétinisation ; il se trouve finalement dans la même situation que chacun des citoyens de l'État qui cherche à faire sa propre enquête, mais se trouve pieds et poings liés, contraint en fin de compte de faire usage du seul moyen qui lui reste : la protestation publique.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur le Vietnam...*, p. 7.

<sup>269</sup> Le titre complet de la pièce est *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution (Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten).*

<sup>270</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *op. cit.*, p. 8.

<sup>271</sup> « Il apparaît comme évident que l'écrivain doit dire la vérité, c'est-à-dire ne pas l'étouffer ni la taire, et ne rien écrire qui lui soit contraire. Il ne doit pas s'aplatir devant les puissants, ni tromper les faibles. [...] Cela réclame du courage. » (Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », traduit de l'allemand par Armand Jacob, *Europe*, n° 133, janvier-février 1957, p. 240-252.)

<sup>272</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *op. cit.*, p. 9.

Son théâtre entend d'abord dénoncer – comme le font le théâtre d'investigation et le théâtre policier – les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale dans une mise en tension des documents, et une représentation globale du réel. Dans *L'Instruction*, malgré les passages explicites sur la violence faite aux corps, Weiss démontre, dans le sillage de la pensée marxiste, comment les camps de la mort sont l'aboutissement extrême du capitalisme. En ce sens, s'il lutte contre la désinformation des médias et le consensus, Weiss défend aussi une posture – toujours celle des groupes opprimés – qui s'ancre dans le socialisme.<sup>273</sup> Pour lui, les faits ne sont pas à interpréter, mais à rétablir.

La mise en scène de *L'Instruction* est assumée par Piscator dont la posture, après la Deuxième Guerre mondiale, s'est transformée. Le théâtre des masses a laissé place chez lui à un théâtre de la conscience, tourné vers les nouvelles écritures des années 1960. Cette transformation peut s'expliquer, entre autres, par son exil à New York, à partir de 1939, où il dirige le Dramatic Workshop à la New School's for Social Research. De loin, il assiste au fascisme et au stalinisme, et se sait, par ailleurs, sous surveillance du Federal Bureau of Investigation (FBI). Au contact de ses collègues, la metteuse en scène Stella Adler (1901-1992) et le metteur en scène Raiken Ben-Ari (1897-1968), il s'initie au réalisme psychologique américain et à la méthode Stanislavski.<sup>274</sup> Pour montrer les dangers de l'antisémitisme, il monte *The Burning Bush* (1949) d'après la transcription réelle du procès de Nyíregyháza (1882, actuelle Hongrie) durant lequel on avait incriminé injustement des Juifs pour la mort d'une jeune chrétienne suicidée. Or, contrairement à ses premières œuvres, Piscator tente avec *The Burning Bush* de mettre en scène l'Histoire à défaut de l'interpréter. Le procès de Nyíregyháza est présenté comme un événement parmi d'autres dans la longue liste des injustices et persécutions de l'Histoire mondiale. Piscator reprend ce procédé en 1954 dans sa mise en scène de *The Crucible* (1953) d'Arthur Miller (1915-2005) qui relate le procès des sorcières de Salem (1692-1693). Dans les deux cas, les pièces répondent à une logique narrative et s'inscrivent volontairement dans une histoire certes plus large, mais surtout commune, « to urge the audience

---

<sup>273</sup> Ses autres pièces sur le colonialisme sont plus franches à ce sujet, dont *Chant de fantoche lusitanien* (*Gesang vom lusitanischen Popanz*, 1968) et *Discours sur le Vietnam...* (1968).

<sup>274</sup> Pour plus de détails sur l'exil de Piscator à New York, voir Minou Arjomand, « Performing Catastrophe : Erwin Piscator's Documentary Theatre », *Modern Drama*, vol. 59, n° 1, printemps 2016, p. 49-74.

to consider the convergences between contemporary forms of violence and historical events and to feel solidarity with those with whom they may not immediately identify. »<sup>275</sup>, comme le précise Minou Arjomand. L'identification procède par la coexistence oscillante des différentes temporalités du spectacle : celle de l'histoire à laquelle on réfère, celle de toutes les autres histoires dans la chronologie mondiale, ainsi que celle du *hic et nunc* de la représentation. Le théâtre permet cette perspective multiple, dans la réception simultanée, qui n'oppose plus seulement le réel à la fiction, mais le réel au réel.<sup>276</sup>

Avec *L'Instruction*, Piscator reconnecte avec la responsabilité morale<sup>277</sup> du théâtre telle que la concevait Schiller deux siècles plus tôt. Sa mise en scène implique des lectures simultanées dans quinze villes allemandes (ainsi qu'à Londres, par Peter Brook) et coïncide avec le 75<sup>ème</sup> anniversaire de la Volksbühne. Il y a une ritualisation du spectacle, particulièrement palpable à la fin, Piscator ayant exigé du public de ne pas applaudir pour éviter qu'il ne se distancie du propos.<sup>278</sup> Afin d'accentuer la tension des différentes réalités en scène, Piscator embauche des personnes ayant vraiment survécu à la Shoah pour incarner les témoins d'origine juive. Il décide aussi d'asseoir le public directement derrière le box des témoins, afin d'engager un rapport d'identification aux victimes.<sup>279</sup> Est-ce à cause de ce parti pris dans la mise en scène que la critique en RFA reproche à Weiss de dire au public quoi penser ? Il faut dire que *L'Instruction* soulevait de nombreuses objections avant même que la Première ne soit jouée, et que sa mise en scène fit scandale. Pourtant, la pièce se termine sur une ouverture et n'appelle pas au soulèvement. Weiss précise dans ses notes que, dans son théâtre, la personne spectatrice idéalement « jouit d'un regard analytique »<sup>280</sup> et distancié plutôt que d'un engagement

---

<sup>275</sup> Minou Arjomand, *op. cit.*, p. 56.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>277</sup> « Das Theater als Ort des nationalen Bewußtseins, die Bühne als moralische Anstalt in der Prägung dieses Jahrhunderts, das sollte zwanzig Jahre danach das Signum des Theaters sein. » (Erwin Piscator, « Die Bühne als moralische Anstalt in der Prägung dieses Jahrhunderts » in *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1977 [1968], p. 138.

<sup>278</sup> Minou Arjomand, *op. cit.*, p. 62.

<sup>279</sup> Jean-Louis Besson conclut à ce sujet que, « au niveau de la réception la pièce a davantage provoqué l'empathie que le recul critique. Il ne serait pas exagéré de parler ici de catharsis [...] ». (Jean-Louis Besson, « *L'Instruction* de Peter Weiss : un registre de voix » in Jean-Pierre Sarrazac *et al.* (dir.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 100.)

<sup>280</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 11.

émotionnel, ce qui ne contreviendrait pas à sa partialité assumée (et revendiquée) : comment réagir, de toute façon, après le traumatisme de la barbarie ?

#### 2.2.4. Nouvelles formes : entre jeux de réel et témoignages

Depuis les années 1990-2000, on assiste à un vif renouveau du théâtre documentaire – ou à l'émergence d'un théâtre « néo-documentaire »<sup>281</sup> dans le monde germanophone avec Hans-Werner Kroesinger (1962-), Andres Veiel (1959-), Matthias Hartmann (1963-), Volker Lösch (1963-), Matthias Lilienthal (ancien directeur artistique du HAU, 1959-) et le collectif She She Pop (fondé dans les années 1990). On peut supposer que le retour en force du théâtre documentaire en Allemagne est motivé par toutes les informations désormais accessibles au public depuis la chute du Mur. C'est du moins ce que laisse penser *50 Aktenkilometer. Ein Beghebares Stasi Hörspiel* (2011) du collectif allemand Rimini Protokoll, un déambulatoire audio qui ouvre au public un nombre impressionnant d'archives de la Stasi, et qui inspire à Cornish l'expression « documentary theatre of the digital age »<sup>282</sup>. Le mouvement s'observe pourtant ailleurs, comme en Belgique avec l'Ontroerend Goed (1994), Jacques Delcuvellerie (1946-) et le Groupov (1980) ; en Russie, avec les collectifs KnAM Teatr (fondé en 1985), *theatr.doc* (fondé en 2002) ; en Angleterre, avec Robin Soan (1947-), Kings of England (2008) et Second Hand Dance (2013) ; en Italie, avec Ascanio Celestini (1972-) ; en Afrique du Sud, avec Jane Taylor (1956-), pour ne nommer que ces exemples. Le Québec n'échappe pas à la tendance. Le théâtre-documentaire y gagne de plus en plus les programmations, comme l'ont récemment prouvé les succès de *Le projet Laramie*<sup>283</sup> (2012), *Post-Humains*<sup>284</sup> (2017) mais surtout *J'aime Hydro*<sup>285</sup> (2016), produit par la compagnie canadienne Porte-Parole (fondée en

---

<sup>281</sup> Voir Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia dans *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, PNU-Éditions Universitaires de Lorraine, 2013.

<sup>282</sup> Matthew Cornish, « Performing the Archive : History and Memory in Recent German Theatre », *Theatre Journal*, Johns Hopkins University Press, vol. 67, n° 1, 2015, p. 66.

<sup>283</sup> « Le projet Laramie », texte de Moisés Kaufman et du Tectonic Theater Project, traduction et adaptation québécoise Emmanuel Schwartz, mise en scène Gill Champagne, coproduction Théâtre Blanc et Théâtre du Trident, créé à l'automne 2012.

<sup>284</sup> « Post Humains », texte de Dominique Leclerc, mise en scène Dominique Leclerc et Édith Patenaude, production collectif TRS | 80, créé en 2017.

<sup>285</sup> « J'aime Hydro », texte et idéation Christine Beaulieu, dramaturgie Annabel Soutar, mise en scène Philippe Cyr, production Porte Parole, créé en 2016.



2000) <sup>286</sup> . Certaines personnes voient dans ce nouveau théâtre documentaire une « désidéologisation généralisée »<sup>287</sup>, marquée par la fin d'un théâtre d'intervention, et le passage du théâtre tribunal vers un théâtre de la mémoire. Il demeure qu'il s'appuie sur des principes piscatoriens, brechtiens et weissiens, dont la volonté de s'emparer du réel à l'abri des forces dominantes, notamment l'État et les médias. Le nouveau théâtre documentaire s'inscrit toutefois dans une époque qui n'entretient plus le même rapport au réel. Si Weiss et les artistes de théâtre documentaire des années 1960 croient à l'objectivité des faits et cherchent à rectifier l'Histoire, par opposition aux versions tronquées diffusées dans les médias, en présentant, comme l'explique Weiss, une « réalité, quelle qu'en soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, [qui] peut être expliquée dans le moindre détail »<sup>288</sup>, les artistes de théâtre documentaire contemporain s'intéressent aux procédés de construction du vrai et aux perceptions qu'il permet. Pour traiter de ce renouveau du théâtre documentaire, je reprendrai les deux pratiques que distingue Bérénice Hamidi-Kim<sup>289</sup> – mais que combinent plusieurs artistes – soit celle d'un théâtre de dénonciation de la réalité qui convoque des valeurs et tente de poser un regard critique sur le monde, et celle d'un théâtre post-politique qui joue sur les différentes manières de donner à voir le réel, vraisemblablement sans intention politique.

Parmi les formes actuelles de théâtre documentaire, une place importante est accordée au fait divers ou à des événements précis. Ainsi, le *11 septembre 2001* (2002) de Michel Vinaver (1927-), *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa* (2007) et *Le 20 novembre* (2007) de Lars Norén (1944), reviennent sur des événements de l'actualité qui ont marqué le public. Sans grande surprise, les événements historiques et les rapports sociaux n'y sont plus traités selon la pensée marxiste, bien qu'un parti pris pour les groupes opprimés domine la pratique. Ces pièces recourent au montage documentaire mais déploient une dramaturgie du *patchwork* qui s'inspire

---

<sup>286</sup> La compagnie Porte-Parole, dirigée par Annabel Soutar, recourt d'ailleurs abondamment à la technique du montage pour présenter des faits qui n'échappent pourtant pas à un point de vue orienté sur le réel.

<sup>287</sup> Frederick Wiseman, entretien avec Anne-Sophie Vergne, in Léa Gauthier (dir.), dossier « Réel sous influence », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n° 43, avril-juin 2007, p. 80-133.

<sup>288</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>289</sup> Bérénice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*) » in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia, *op. cit.*, p. 45-59.

certes du montage weissien, mais qu'on peut aussi interpréter comme un effet de style. Cette dramaturgie du *patchwork* revoit le rapport causal comme une simple superposition dont la forme seule, un peu comme en musique, impose la chronologie.<sup>290</sup>

Une des grandes différences de cette approche contemporaine avec celle de Weiss réside dans le fait que le réel est ici abordé du point de vue de l'individu, compris comme le représentant d'un collectif imaginé. Dans le nouveau théâtre documentaire, on restitue l'authenticité d'un vécu, alors perçu comme garant de l'Histoire. Le témoignage devient le socle formel de la représentation<sup>291</sup>, comme l'exemplifie le controversé spectacle *Rwanda '94* (2000) produit par le collectif Groupov. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac, le témoignage est « aujourd'hui chargé de l'histoire lourde de la Shoah et des massacres de population qui caractérisent les totalitarismes du XX<sup>ème</sup> siècle »<sup>292</sup>. Les documents d'archive dont se servaient Piscator et Weiss (photo, film, transcription d'un procès, etc.) ne suffisent plus, ce sont les documents humains ou à caractère privé qui servent désormais de preuves. Le témoignage personnel réintroduit ainsi l'identification au cœur du processus théâtral, bien que le travail documentaire reste une quête de *vérité*.

Si, à l'époque de Weiss, la tension entre le vrai – ce qui s'est réellement passé – et le faux – la version qu'en produisent les autorités – constitue l'enjeu principal du théâtre documentaire, cette opposition n'est plus aussi déterminante dans les pratiques actuelles. Vrai et faux s'enchevêtrent dans la perception subjective, raison pour laquelle le nouveau théâtre documentaire n'hésite pas à les mélanger. En outre, le critère du vrai n'est plus restreint à la valeur authentique du document, mais dépend de la capacité du spectacle à faire en sorte que le public se sente représenté par lui. Aussi la valeur de la sincérité, entendue comme qualité performative du vrai, joue dans ce type de théâtre un rôle fondamental. Dans la mesure où l'identification est assumée, l'objectivité ne constitue plus un critère de ce théâtre, au contraire. Comme dans *Fear*, l'empathie provoquée par l'identification, oriente le parti pris de la

---

<sup>290</sup> Voir Hélène Kuntz, « Événements à l'échelle du monde et petits faits divers : deux modes d'ancrage dans le réel », *Études théâtrales*, vol. 1, n° 50, 2011, p. 62-68.

<sup>291</sup> Voir Arnaud Rykner, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, op. cit., p. 165-171.

<sup>292</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Ibid.*, p. 9.

réception, loin du relativisme que la compréhension équitable de chaque protagoniste pourrait générer.<sup>293</sup> La « bonne » interprétation d'un événement, par la preuve du témoignage des personnes qu'il opprime, se compare ici à l'engagement initial de Piscator. L'artiste endosse une responsabilité éthique, revendiquée comme positionnement citoyen légitime.

Dans *Theatre of the Real* (2013), Carole Martin théorise la notion de théâtre du réel à partir des nouvelles pratiques anglaises contestataires inspirées de la forme documentaire.<sup>294</sup> Il s'agit d'un théâtre qui, d'après Patrice Pavis (1947-), cherche la « possibilité de construire et expliquer le réel à partir des procédés artistiques des œuvres. »<sup>295</sup> Selon ce dernier, le théâtre du réel est forcément politique car il traite de la réalité sociale avec, sans doute, les mêmes intentions que le réalisme social, sans toutefois emprunter nécessairement à l'esthétique réaliste – car le réalisme n'est garant d'aucune vérité. Encore une fois, le critère de vérité serait plutôt, selon Pavis, « de savoir si les spectateurs se sentent représentés politiquement comme un groupe qui leur correspond, si le théâtre rend compte de leur situation et ébauche une solution avec les procédés de la fiction. »<sup>296</sup> Pour Hamidi-Kim, le théâtre du réel renvoie à une nouvelle forme de théâtre documentaire, dont l'objectif est de donner le réel à voir tel qu'il est.<sup>297</sup> Cette approche qui prétend simplement poser un constat sur le réel, ne permettrait pas, en théorie, d'en tirer de conclusion. L'influence de l'installation, de la performance et du *happening* sur cette pratique font que l'enjeu dramatique de la représentation réside en grande partie dans la relation possible qu'elle peut créer avec les membres du public. C'est une dramaturgie de l'interactivité où le collectif est convoqué pour obtenir une expérience partagée ; la participation spectateur vise aussi à lui faire vivre l'expérience de sa propre agentivité.

---

<sup>293</sup> Sauf peut-être dans *Le 20 novembre* (2008) de Lars Norén qui offre une incursion troublante dans l'intimité de Sebastian Bosse, le responsable de la tuerie d'Emsdetten, le 20 novembre 2006, qui avait fait dix victimes (dont le meurtrier lui-même).

<sup>294</sup> Carol Martin, *Theatre of the Real*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in International Performance », 2013, p. 5.

<sup>295</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 267.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>297</sup> Voir Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998. ; Alison Forsyth et Chris Megson (dir.), *Get real. Documentary Theatre, past and present*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2009, 280 p. ; ainsi que Carol Martin, *op. cit.*

Dans cette approche encore, tout dépend de la perspective qu'adoptent les artistes sur leurs documents. Lorsque celle-ci questionne directement la perception de la personne spectatrice, elle lui délègue la responsabilité du jugement. Or, la contradiction survient lorsque les artistes prétendent qu'il n'y a qu'une perspective neutre, « post-politique » ou « apolitique », sous prétexte que les faits parlent d'eux-mêmes. Cette posture rappelle ironiquement la vérité marxiste dont se réclamaient Piscator et Brecht, tandis que les outils de la science sociale, comme la statistique, offrent aujourd'hui l'argument d'une perspective objective. « German stages have become an arena, observe Irmer Thomas, where field trips and scholarly research result in theatre installations open for interpretation, where the present is a matter to be resolved in the future, and where reality is as stable as statistics (and we have many). »<sup>298</sup> Thomas ajoute pertinemment que, pour les organismes subventionnaires, ce type de projet de recherche « apolitique » ou « post-politique », axé toutefois sur des enjeux sociaux actuels, coïncide subtilement avec leur programme politique. Dans un contexte où l'espace entre l'art et la vie est réduit à sa plus simple expression, ce type de théâtre permet d'accroître le capital social et culturel de toutes les instances impliquées dans la production, à commencer par les artistes qui agissent alors sur un mode d'intervention symbolique.

---

<sup>298</sup> Irmer Thomas, « A Search for New Realities : Documentary Theatre in Germany », *TDR : The Drama Review*, vol. 50, n° 3 (T 191), automne 2006, p. 19.

## 2.3. Le portrait harmonieux de *100% Montréal*

Depuis 2008, le spectacle *100% Stadt* [*100% Ville*] du collectif allemand Rimini Protokoll, qu'on pourrait associer à la troisième phase de théâtre documentaire décrite précédemment, tourne à travers le monde. Pour chacune des villes qui les reçoit, les artistes conçoivent, conjointement avec des personnes locales, un portrait statistique vivant : les personnes sur scène sont vraiment des citoyen-nes de la ville. L'objectif n'est pas d'offrir un portrait statistiquement fiable de la population mais de mettre des visages sur les chiffres. Aussi, la crédibilité d'une étude scientifique n'est pas revendiquée, bien que l'effet soit à peu près le même. À ce titre, la version montréalaise du spectacle, présentée du 25 au 28 mai 2017 dans le cadre du FTA et des festivités du 375<sup>ème</sup> anniversaire de la Ville de Montréal, présente un cas intéressant.

### 2.3.1. Rimini Protokoll et les spécialistes du quotidien

Le processus de (re)création de *100% Stadt* se distingue de celui d'un spectacle traditionnel en tournée.<sup>299</sup> L'équipe de travail est majoritairement locale, la scénographie est légère et relève d'une grande simplicité<sup>300</sup>, et le spectacle se transforme au fil de ses pérégrinations. Les étapes documentaires toutefois, en amont et à l'intérieur du spectacle, demeurent les mêmes. Dans chacune des villes de la série, Rimini Protokoll travaille de concert avec un conseiller ou une conseillère dramaturgique et un technicien ou une technicienne en statistiques – François Édouard Bernier et Florence Béland dans le cas montréalais – pour recruter les personnes participantes. À Montréal, les critères de sélection étaient basés sur ceux du recensement de la Ville, tenu en 2011<sup>301</sup> : le sexe, l'âge, le lieu de naissance, la langue, le

---

<sup>299</sup> Je pense notamment aux moyens de transport, aux modalités de montage, aux compressions d'horaire, aux visas de travail et aux équivalences techniques.

<sup>300</sup> Helgard Haug laisse entendre que le spectacle peut se jouer en plein air, un détail majeur pour tout spectacle en tournée compte tenu des défis pour les conceptions de son et d'éclairage. (Discussion d'après-spectacle avec Stefan Kaegi, Helgard Haug, François Édouard Bernier et Florence Béland, 26 mai 2017, Théâtre Jean-Duceppe.)

<sup>301</sup> On peut télécharger le document complet du recensement sur le site de Statistique Canada ; l'option de téléchargement est toutefois défectueuse. (« Profil du recensement – Fichiers de téléchargements

quartier de résidence et le format du ménage. Le processus de sélection des personnes participantes trouve son point de départ chez un-e véritable statisticien-ne qui recrute la première personne. Dans une réaction en chaîne, cette personne recrute à son tour la prochaine, de manière à obtenir un échantillon représentatif des grandes catégories de base, qui contienne aussi un certain fil de familiarité. Pour sa participation au projet, chacune des personnes reçoit un cachet de comédien-ne, bien qu'aucune d'entre elles ne provienne du milieu des arts. Le groupe se rencontre à trois reprises avant la Première, faute de plages horaires suffisantes pour réunir cent personnes.

Rimini Protokoll est fondé en 2002 par Stefan Kaegi, Helgard Haug et Daniel Wetzler. Reconnu internationalement pour sa pratique qui conçoit la forme comme conséquence du propos, le collectif développe une pratique documentaire qui croise le théâtre, le film, l'installation et le déambulatoire.<sup>302</sup> Son travail, qui questionne le rapport du public à la vérité, comporte une dimension politique importante.<sup>303</sup> Rimini Protokoll se distingue surtout par son choix radical de ne mettre en scène que les témoins directs de ce dont traite le spectacle, témoins qu'il nomme les « experts du quotidien ». L'expertise en question n'est toutefois pas celle de l'acteur-trice, mais de la personne chauffeuse, téléphoniste ou ingénieure. Rimini Protokoll veut ainsi montrer *qui* sont ces gens, dans un effet de vraisemblance délesté du personnage et du jeu qu'il implique. Contrairement au théâtre amateur, ces spécialistes n'essaient pas de jouer ; leur authenticité est conservée à l'intérieur du cadre artistique : « Les artistes, ils jouent. Nous, nous

---

complets pour un niveau géographique sélectionné : fichier CSV ou fichier TAB », *Statistique Canada / Statistics Canada*, dernière mise à jour le 23 novembre 2015, consulté le 30 novembre 2017. URL : <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/details/download-telecharger/comprehensive/comp-csv-tab-dwnld-tlchrgr.cfm?Lang=F#tabs2011>.)

<sup>302</sup> Julie de Faramond propose de ne pas aborder Rimini Protokoll comme du théâtre, ce qui livrerait l'analyse aux méandres du postdramatique, mais plutôt comme une installation performative d'arts plastiques, afin d'en faire une lecture postmoderne. (Julie de Faramond, « Rimini Protokoll ou la réinvention du quotidien » in *Usages du "document". Les écritures entre réel et friction*, textes réunis par Jean-Pierre Piemme et Véronique Lemaire, Université catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales, *Études Théâtrales*, n° 50, 2011, p. 58).

<sup>303</sup> Voir Miriam Dreysse, « Realität und Theater – Das Politische bei Rimini Protokoll » in Jan Deck et Angelika Sieburg (dir.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, Transcript, coll. « Theater », 2011, p. 131-146 ; et Johannes Birgfeld, Ulrike Garde et Meg Mumford (dir.), *Rimini Protokoll Close-Up : Lektüren*, Hannover, Wehrhahn, 2015, 320 p.

ne jouons pas, on est réels, mais artistiquement on représente quelque chose »<sup>304</sup>, exprimait une des personnes participantes de *100% Montréal* lors de la discussion d'après-spectacle, le 26 mai 2017, au Théâtre Jean-Duceppe. Si l'effet d'immédiateté est plus grand, l'illusion demeure la même : le parti pris de la transparence reconduit des manipulations sur le réel, ne serait-ce que par l'esthétisation obligée du dispositif.

### 2.3.2. Cartographie du spectacle

*100% Montréal* commence alors que chaque personne participante se présente au public. D'entrée de jeu, l'amateurisme se décèle par une démarche contrite, une maladresse avec le micro, des rires nerveux ou des temps morts. Cette scène expose la diversité des personnes participantes : Québécois-es « de souche », étudiant-es de Concordia, père de famille musulman, personne trans, etc. Succède à cette scène un tableau qui rappelle les critères de sélection de l'étude. Les personnes se déplacent en fonction de marquages au sol : des bulles les divisent en fonction de leur appartenance linguistique, ou des cercles concentriques, en fonction de leur âge. Des expressions de fierté et de solidarité se lisent sur les visages des personnes au fur et à mesure qu'elles se regroupent. C'est l'étape de la première identification. Chaque spectateur-trice peut à son tour se situer dans ces catégories et trouver qui, des gens sur scène, lui ressemble le plus (voir *fig. 8*).

---

<sup>304</sup> Discussion d'après-spectacle avec Stefan Kaegi, Helgard Haug *et al.*, *op. cit.*



Figure 8. Les personnes participantes se positionnent sur la scène en fonction de leur opinion. Sur la photo : 100% Stellenbosch. © Natalie Gabriels. Photo libre de droits.

Puis surviennent des questions qui renvoient à des valeurs morales et politiques, auxquelles les personnes participantes répondent par un positionnement « moi » / « pas moi ». « Trouvez-vous que trop de personnes parlent anglais à Montréal ? », « Croyez-vous en Dieu ? » ou « Êtes-vous en faveur du projet de pipeline ? » révèlent des opinions que les catégories de base ne permettaient pas de cerner. Une deuxième phase d'identification s'installe qui outrepassé les catégories initiales et infirme – ou confirme – certaines des divergences pressenties dans la scène d'exposition. Cette phase trahit également la pression de la désirabilité sociale<sup>305</sup>, puisque les opinions minoritaires sont confrontées aux réactions du public – qui n'est manifestement pas composée du même échantillon. À cela remédie la prochaine scène, entièrement dans le noir. Munies de lampes de poche, les personnes participantes allument pour répondre à des questions de façon anonyme.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> Je remercie Sophie Hélène Matte d'avoir attiré mon attention sur ce concept.

<sup>306</sup> La scène dans le noir a été ajoutée suite à une représentation où certaines des réponses (fidélité au mariage, foi religieuse, etc.) pouvaient mettre en péril la sécurité des personnes participantes.



Les catégories initiales du recensement sont obsolètes dès lors que de vrais dissensus remontent à la surface. C'est le moment de la confrontation. Juste avant, Rimini Protokoll propose un tableau discret qui illustre les activités quotidiennes des personnes. Pour chaque heure, chacune mime sa besogne (manger, dormir, conduire, etc.), et pour la première fois, les cent personnes agissent harmonieusement, dans la choralité possible d'une masse qui, malgré ses disparités, fonctionne.



Figure 9. *Rituels quotidiens des personnes participantes. Sur la photo : 100% Brisbane. Photo libre de droits.*

Les lumières de salle s'allument, et les personnes participantes s'avancent au bord de la scène. C'est le bris officiel du quatrième mur et la création d'une proximité engagée entre la scène et les sept cent cinquante-cinq membres de l'assistance. Les questions sont désormais adressées directement au public, et vice et versa. Les tableaux précédents ayant attisé la curiosité de plusieurs, lors de la représentation montréalaise, on se disputait les tours de parole. Malgré leurs différences, les personnes participantes étaient unies dans cette scène car elles formaient

un bloc distinct de celui des personnes spectatrices. À la question du public « Pensez-vous qu'il y a des personnes racistes parmi vous ? », presque toutes les mains se sont levées, ce qui n'empêchait pas les visages de sourire. Durant la discussion après la représentation, Stefan Kaegi affirmait qu'il y a à Montréal une culture de la tolérance – ou « political correctness ». <sup>307</sup> Or, si elle témoigne d'une communauté respectueuse, la « political correctness » peut s'avérer un problème sur le plan dramatique quand des personnes participantes hésitent à affirmer des opinions qu'elles savent minoritaires ou réprimées. Aussi la tolérance semble-t-elle obligée parmi les personnes participantes de *100% Montréal*.

Dans la dernière partie du spectacle, les personnes participantes réagissent à des questions complexes à l'aide de cartons de couleur qui déclinent des degrés de réponses (« pas du tout », « un peu », « beaucoup », etc.) Le rythme est soutenu par les interventions *live* du groupe Navet Confit <sup>308</sup> dont les motifs rappellent les *jingle* d'un show télévisé. Avec la musique, une dynamique spectaculaire s'installe, comme si chaque nouvelle réponse constituait une révélation. À cette section succède un moment cathartique où des questions délicates suscitent l'émotion : « Qui a déjà été victime d'un viol ? », « Qui a grandi orphelin ? », « Qui a déjà sauvé la vie de quelqu'un ? » ou « Qui a déjà commis un acte de violence ? » Puisque les personnes participantes ne *jouent* pas, l'authenticité de leur réponse peut provoquer une empathie susceptible de brouiller les divisions initiales du groupe. Il y a alors une troisième phase d'identification, au-delà des aprioris provoqués par la première et la deuxième, qui prend en compte les facteurs de souffrance et de vulnérabilité de personnes dont on n'avait au premier abord considéré que les apparences. La scène finale confirme cet élan, alors que les personnes s'avancent selon qu'elles pensent mourir d'ici dix, vingt, trente ans, ou plus. Les personnes âgées sont les premières à prendre place, suivies par les personnes d'âge moyen, puis les jeunes et finalement les enfants. Le groupe sur scène devient un groupe de spectres dans le sens où l'entend Arnaud Rykner : les personnes semblent témoigner d'un *déjà* au-delà de la mort sans

---

<sup>307</sup> Discussion d'après-spectacle avec Stefan Kaegi, Helgard Haug *et al.*, *op.cit.*

<sup>308</sup> Rimini Protokoll engage chaque fois un groupe qu'il juge représentatif de la ville d'accueil.

pourtant y avoir été. Le « derrière la scène » apparaît, dans l'évocation d'une temporalité future.<sup>309</sup>

### 2.3.3. La construction du vrai

Depuis les années 1960, le rôle de l'art contemporain ne se limite plus à la formation de réalités autres, imaginaires ou utopiques : il propose aussi des modes de vie alternatifs sous forme d'actions. À ce titre, on peut se demander de quel modèle *100% Montréal* est le vecteur. Rimini Protokoll se défend de tout positionnement politique puisque les chiffres, dit-il, parlent d'eux-mêmes.<sup>310</sup> Or le langage des chiffres est loin d'être neutre. En outre, la plausibilité même d'un art documentaire apolitique est mince, comme l'expliquent Aline Caillet et Frédéric Pouillaude dans *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (2017) :

[...] la spécificité des œuvres documentaires tient seulement au fait qu'elles ne peuvent échapper à une telle dimension pragmatique [des actions éminentes], et qu'à la différence des fictions, qui peuvent toujours se prétendre inoffensives, elles se trouvent condamnées à toujours être également des actions : acceptant le poids de la référence, elles sont toujours déjà engagées dans ce monde qu'elles tentent de représenter, et là aussi, de transformer.<sup>311</sup>

Malgré eux peut-être, Brecht et Piscator constataient aussi qu'on ne peut avoir un regard complètement objectif sur le réel – bien qu'il soit saisissable scientifiquement – attendu que la perception est conditionnée par la dynamique sociale d'exploitant-exploité.<sup>312</sup> Quant à Weiss, il est évident pour lui que le « théâtre documentaire prend parti. Un grand nombre de ses thèmes a pour seul épilogue possible une condamnation. Pour un tel théâtre, l'objectivité, sous un

---

<sup>309</sup> Par opposition aux événements génocidaires auxquels Rykner fait référence. (Arnaud Rykner, « Théâtre-témoignage/Théâtre testament » in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011.)

<sup>310</sup> « We try to be a mirror to what the city does and then the rest of it is a sort of visible democracy. » Rimini Protokoll cité par Eddie Paterson, « Bodies of Data : Informatics in Contemporary Performance » in *Performance Paradigm*, 2016, vol. 12, p. 54.

<sup>311</sup> Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2017, p. 14.

<sup>312</sup> L'émancipation de cette classe – des « opprimés » chez Augusto Boal – motive les revendications des minorités. (Julie de Faramond, « Rimini Protokoll ou la réinvention du quotidien », *op. cit.*, p. 54.)

certain angle, apparaît comme un concept dont une puissance au pouvoir fait usage afin d’excuser ses actes. »<sup>313</sup> Contrairement au théâtre weissien, *100% Montréal* ne prétend pas rectifier les faits. Néanmoins, il participe à leur production.

Le spectacle engage une certaine conception de la communauté qui, vraie ou non, reconduit des concepts normatifs. Les chiffres dont se sert le collectif pour *100% Montréal* proviennent du recensement de Statistique Canada réalisé en 2011 et qui avait fait l’objet de nombreuses polémiques. En effet, le parti conservateur, alors au pouvoir, avait décidé de raccourcir le formulaire pour des raisons financières, une décision qui avait provoqué l’ire des statisticien-nes : cette réduction amputait le recensement des éléments nécessaires à la production d’une étude représentative et fiable de la population.<sup>314</sup> Dans sa version *100% Vancouver* (2011), qui reposait sur le même document, le sujet du recensement avait fait l’objet de nombreuses questions.<sup>315</sup> Or, à Montréal, six ans plus tard, bien que la production se base sur les mêmes données, personne n’en questionne la fiabilité. Pourtant, rappelle Keren Zaiontz, « the results of the 2011 survey appear to confirm what [...] economists had predicted – the data is unreliable and the remote, marginalized communities, those giving “small-area data involving small populations”, stand to lose the most. »<sup>316</sup> Cette mise en cause de la crédibilité de ce recensement est importante car elle soulève d’emblée la délicate question de l’accès à la citoyenneté, en plus de critiquer le format de toute la série *100% Stadt*. Car le système statistique et le processus de recensement témoignent d’une vision formatée de la population, comme l’explique James C. Scott :

State simplifications such as maps, census, cadastral lists, and standard units of measurement represent techniques for grasping a large and complex reality ; in order for officials to be able to comprehend aspects of the ensemble, that complex reality must be reduced to schematic. The only way to accomplish this is to reduce

---

<sup>313</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>314</sup> [Radio-Canada avec La Presse Canadienne], « La fin du formulaire long, une décision de dernière minute », *Radio-Canada*, émis le 13 octobre 2010, consulté le 30 novembre 2017. URL : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/489984/recensement>.

<sup>315</sup> Voir Keren Zaiontz, « Performing Visions of Governmentality: Care and Capital in *100% Vancouver* » in *Theater Research International*, 2014, vol. 39, n° 2, p. 101-119.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 108.

an infinite array of detail to a set of categories that will facilitate summary, descriptions, comparisons, and aggregation.<sup>317</sup>

Les catégories du recensement excluent les sans-papiers, les personnes en situation d'itinérance, celles n'ayant pas ou pas encore obtenu la citoyenneté canadienne, les personnes trans et non-binaires, ou encore celles qui ont choisi de ne pas remplir le formulaire. Les personnes participantes de *100% Montréal*, si elles sont bien réelles, ne représentent donc pas vraiment la totalité de la population montréalaise. Par ailleurs, s'il exclut des personnes, le recensement appelle aussi – pour celles qu'il inclut – à un consensus dans sa méthode de comptage. Le recensement n'est pas qu'une évaluation statistique, il est aussi une forme d'autorité directive. Les personnes recensées se plient à l'ordre implicite des listes et des catégories par habitude, par jeu, ou par nécessité. À ce titre, lors de la période d'échanges directs entre la salle et les personnes participantes de *100% Montréal*, une écrasante majorité de mains se sont levées à la question « Combien d'entre vous le font pour l'argent ? », une réponse qui ramène au cœur du projet la dynamique exploitant-exploité décrite par Brecht et Piscator.



Figure 10. Les personnes participantes sont filmées de haut et apparaissent dans le cercle projeté en fond de scène. Sur la photo : *100% Lisbon*. © Arnold\_Poeschl. Photo libre de droits.

---

<sup>317</sup> James C. Scott, *Seeing Like a State : How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven, CT : Yale University Press, 1998, p. 77. Cité par Eddie Paterson, *op. cit.*, p 56.

L'idée selon laquelle les personnes participant à *100% Montréal* sont des cobayes est exacerbée par l'utilisation de la vidéo sur scène. Dans cette image ronde, qui filme depuis le plafond, les gens ressemblent à des microbes, vulnérables jouets d'une volonté supérieure. L'analyse qu'en fait Eddie Paterson dans son article sur *100% Melbourne* (2012) démontre comment cet effet « vase de Pétri » offre en gros plan une vision globale du mouvement des personnes participantes comme d'un processus biologique tout à fait à l'image de l'ordre consensuel dans lequel nous vivons.

Rimini's performance visualises the grid-logic of the State. While *100% Melbourne* is never openly critical of the State categorisation – indeed, it could be said that in this work Rimini validates the State apparatus – this mimicking of consensual ordering also offers a means of making visible, and questioning the “self-evident” (Rancière) facts that underpin our everyday.<sup>318</sup>

Sous la loupe du vase de Pétri, les personnes s'activent avec une ergonomie troublante qui donne à croire à un phénomène naturel. Or, sachant qu'il s'agit de non-acteur-trices qui n'ont bénéficié que de trois répétitions, il faut qu'une méthode organise ces corps afin qu'ils se meuvent avec fluidité tout en soutenant le rythme des questions. À cet effet, dans le fond de la salle (derrière les sièges du public), deux énormes écrans sont suspendus au-dessus de la régie, indiquant aux personnes participantes, à la manière de télécriteurs, les questions à venir ainsi que le déplacement à suivre. Les écrans diffusent aussi des rappels lumineux pour dicter des réactions de groupe, tels des « oh ! », des rires spontanés ou des pouces levés. Ces écrans permettent, d'une part, de prendre en charge la nervosité attribuable à l'amateurisme, et d'autre part, de placer le regard. Cent paires d'yeux fixant un horizon au-dessus de la tête du public – et au centre, dans *l'œil du prince* – créent automatiquement une esthétique d'ensemble. Les cent personnes participantes partagent ainsi le même air absorbé, dégageant une impression d'unité, et se déplacent au même rythme, créant un effet de cohésion. En outre, les regards en angle vers le lointain soutiennent l'attention car ils semblent constamment porter vers quelque chose à venir. Grâce à cette technique, Rimini Protokoll peut dépeindre une ville à l'harmonie palpable.

Cette organisation d'apparence naturelle des corps, si elle tranche avec celle des corps du public assis par rangées, la reflète aussi très bien. La partie à réponses complexes notamment,

---

<sup>318</sup> Eddie Paterson, *op. cit.*, p. 60. Au sujet des « “self-evident” facts », voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.

qui se déroule sur scène sur quatre niveaux de praticables, crée un vif effet de miroir avec la salle. Par ailleurs, l'éclairage général qui baigne presque tout le spectacle crée une ambiance de type événementiel ou de travail – par opposition à un éclairage narratif – où l'action n'est pas circonscrite à la scène. La communauté apparemment harmonieuse, aux déplacements fluides et aux regards dirigés, répond à la communauté du public. Or, on sait que cette dernière représente un groupe bien différent de celui choisi par Rimini Protokoll, car en période de festival, elle se compose de pairs, et de responsables de la diffusion ou de la production en quête de nouvelles perspectives professionnelles.

#### **2.3.4. Relations au milieu de *100% Montréal***

La première question du public, lors de la discussion d'après-spectacle au Théâtre Jean-Duceppe, portait non pas sur la diversité des personnes participantes mais sur leur statut de non-artiste. Visiblement déçue qu'aucune personne de la communauté artistique n'ait été recrutée, une personne dans la salle soutenait que, les artistes faisant la renommée de la ville à l'international, « Montréal mérite d'être représentée mieux que ça ! » Il s'agit toutefois d'un point d'honneur que se fait le collectif de ne pas engager d'artistes dont c'est la profession. Ce choix repose, outre son intérêt documentaire, sur une posture de démocratisation des arts qui rejoint la fonction de l'art contemporain quand celui-ci propose de nouveaux modes de vie et d'action dans la réalité.

It's too easy to approach the arts people because there you don't have to convince somebody to go on a stage in a festival like that, expliquait Helgard Haug, but convincing people to join and to maybe be here for the first time, is part of that goal check too, so it's important that it's not only in this *bubble* somehow, but really reaching out people that have completely different profiles and realities.<sup>319</sup>

Haug a vérifié son « goal check » en demandant qui, ce soir-là, venait au FTA pour la première fois. Une quantité importante de mains levées lui a donné raison. En effet, la composition du public était plus diversifiée que lors d'une représentation typique du FTA, majoritairement

---

<sup>319</sup> Discussion d'après-spectacle avec Stefan Kaegi, Helgard Haug *et al.*, *op. cit.* Je souligne.

jeune, blanche<sup>320</sup> et membre de la communauté professionnelle artistique. *100% Montréal* agirait donc comme catalyseur social. Cependant, il faut rappeler que la pièce s'inscrit dans une logique économique qui profite à beaucoup d'acteurs, d'où sa portée hors du cadre habituel du FTA. Cette célébration de la diversité que propose *100% Montréal* entre en droite ligne avec la vision politique de la Ville de Montréal qui travaille son image progressiste et inclusive. La ville, qui fêtait en 2017 son 375<sup>ème</sup> anniversaire, coproduisait d'ailleurs le spectacle avec le FTA, et le comptait dans la programmation officielle des festivités, une collaboration que Weiss aurait probablement dénoncée.

Si la représentation se déroule sur une scène commerciale avec des places à tarif élevé, le théâtre documentaire est prisonnier du système qu'il veut combattre. S'il s'installe en dehors des institutions, il est condamné à des locaux, d'ordinaire fréquentés par un cercle de partisans de même opinion. Au lieu d'avoir une influence réelle sur la situation, il donne la preuve de son manque d'efficacité face aux gardiens de l'ordre établi.<sup>321</sup>

*100% Montréal* présente un intérêt particulier pour le marché qui dépasse de loin celui des spectacles de théâtre conventionnels. « It's a transnational theatre product, precise Zaiontz, that would seem to borrow from the same strategies of consumption that make it possible to buy a can of Coca-Cola »<sup>322</sup>. Le spectacle, qui n'adopte aucune caractéristique locale dans son format de départ, s'adapte à n'importe quelle ville. Il est techniquement souple, ce qui en fait un produit particulièrement adapté à la tournée, et très compétitif sur le marché international des arts vivants. En plus d'être reproductible (« reproducible (same set, same casting procedures) »), poursuit Zaiontz, il prétend à représenter « everyone and it claims to be (for) everyone. »<sup>323</sup> Cette malléabilité n'en fait pas du « McTheater » pour autant car le spectacle ne traite pas le local avec indifférence. Par contre, il fait de ce local un objet globalisant, ce qui s'inscrit parfaitement dans la logique capitaliste mondiale. À ce titre, le partenariat avec la Banque de

---

<sup>320</sup> Ironiquement, les personnes intervenant sur scène pour la discussion étaient toutes blanches, un problème de représentativité que dénonce notamment Marilou Craft. (Marilou Craft, « (Noir.) » in *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 155, 2015, p. 11.)

<sup>321</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>322</sup> Keren Zaiontz, *op. cit.*, p. 103.

<sup>323</sup> *Ibid.*



Montréal – BMO<sup>324</sup> – également partenaire financier du TNM –, principale commanditaire de *100% Montréal*, rappelle combien les arts offrent aux entreprises des occasions d’investissement et de visibilité, à plus forte raison quand le financement étatique est soumis aux aléas du néolibéralisme, et quand on sait que le domaine du spectacle est essentiel à la santé économique des villes. Sans ironie, BMO apparaît dans le livret du spectacle comme la « cent-unième » participante montréalaise. Elle profite de la double page qui lui est attribuée pour rappeler que son institution est ancrée dans la ville depuis deux-cents ans et que, tout comme pour la Ville de Montréal, « intégrité, empathie, diversité et responsabilité : ce sont aujourd’hui les valeurs qui nous définissent »<sup>325</sup>. Ce partenariat permet à BMO d’augmenter sa performance sociale : c’est l’occasion de montrer qu’elle embrasse les mêmes valeurs que la communauté montréalaise – ou celles mises de l’avant par les politiques de la Ville – et qu’elle en est un acteur de premier plan. Son implication prouve aussi que des entreprises privées peuvent jouer le même rôle providentiel que l’État dans le financement des arts. Dans le récit que tisse cette association, BMO, la Ville de Montréal et chacune des cent personnes participantes de *100% Montréal* ont en commun la fierté civique que le 375<sup>ème</sup> anniversaire permet d’incarner – au mépris des revendications autochtones qui critiquaient cet anniversaire, rappelant que le site montréalais rassemblait et abritait des gens bien avant l’arrivée des Européens et Européennes. Or, cette fierté et le sentiment d’appartenance qui s’y rapporte offrent un bénéfice économique majeur pour la Ville et les acteurs qui y développent des intérêts.

Si les personnes participantes de *100% Montréal* sont toutes de vraies personnes, il n’est pas certain qu’elles le soient davantage que des comédien-nes. La scène – ou tout cadre d’énonciation – impose une attitude de performance, hors de l’ordinaire, à plus forte raison pour une personne sans formation théâtrale. Ce qu’il y a d’intéressant dans ce spectacle, c’est la rhétorique avec laquelle un régime de vérité est mis en place. L’esthétique que propose le théâtre documentaire de Rimini Protokoll n’est pas apolitique, quand bien même elle reposerait sur des statistiques. Dès qu’il est question de restitution du réel, une posture est forcément sous-jacente.

---

<sup>324</sup> Il semble que, de toutes les villes inscrites au projet *100% Stadt*, seule la ville de Vancouver (une autre ville canadienne) ait eu recours à ce genre de partenariat, avec le Vancouver City Savings Credit Union – Vancity.

<sup>325</sup> « *100% Montréal*. Un spectacle de Rimini Protokoll », livret de spectacle, p. 223.

Si ce qui compte dans *100% Montréal*, c'est de « faire communauté », il faut rappeler que « faire communauté » est un enjeu politique majeur à l'époque de la mondialisation ; la communauté se doit d'être tolérante, harmonieuse, unie et apte à fonctionner *ensemble*, comme le propose Falk Richter avec *Fear*. Mais Richter caricature les membres de cette communauté de telle sorte que, vraisemblablement, « this is just a play », pour reprendre les mots du juge. Si la communauté que propose Rimini Protokoll semble bien réelle, parce que neutre, elle reconduit néanmoins des discours politiques, notamment dans le format statistique qui la compose, un format normatif et directif qui n'est pas représentatif de toute la population. Les personnes en situation d'itinérance, les sans-papiers, tous les gens qui n'ont pas ou pas encore la nationalité canadienne, et finalement, les artistes, en sont ouvertement exclu-es. Cette marge n'apparaît pas dans le tableau harmonieux du spectacle, tableau qui, par ailleurs, s'inscrit dans une logique politique qui profite à la Ville de Montréal, et une logique économique qui attire des partenaires financiers, comme BMO. Le régime de vérité mis en place par le dispositif et la légèreté matérielle du spectacle comportent une dimension territoriale qui lui permet de rejoindre un marché international dans lequel chaque ville s'inscrit exactement comme la précédente. En somme, Rimini Protokoll se sert lui aussi des institutions pour prendre position d'une manière qui assure non seulement sa liberté d'expression – comme Richter avec le *Stadttheater* – mais aussi sa diffusion, et son succès.

## 2.4. Jouer à être soi

Dans son ouvrage *Theatre of the Real* (2013), Carol Martin raconte que sa réflexion a émergé à partir d'un moment précis où, au cours d'une représentation, elle s'est demandé si ce qu'elle voyait sur scène avait été prévu ou si cela relevait du hasard. Comme dans le roman *Neige* (2002) de l'auteur turc Oran Pamuk, où une représentation théâtrale controversée se transforme en attentat terroriste, l'enjeu repose sur la véracité – et non la vraisemblance – des tirs dans la salle, bien que plusieurs membres du public, même après que la représentation soit terminée et le théâtre évacué, persistent à croire que « *this is just a play* ». Le rapport au réel dont parle Martin ne concerne donc plus le caractère documentaire du propos, mais le pacte qu'instaure l'artiste avec la salle. Cela n'exclut pas la nature véritable du référent, mais complexifie le rapport au réel en le traitant comme sujet du conflit dramatique. Par « théâtre du réel », Martin entend les formes élaborées par Piscator et Weiss, ainsi que celles plus contemporaines de théâtre documentaire, mais elle inclut aussi dans sa définition les reconstitutions de villages historiques, de guerre et de batailles, le théâtre autobiographique, ainsi que les formes créées à partir d'Internet, incluant YouTube et Facebook.<sup>326</sup> Malgré les différences d'approche et de méthodologie, ces pratiques, rappelle Martin, ont comme dénominateur commun l'objectif de créer un *effet* de réel.

### 2.4.1. Réel et effets de réel

L'émergence des théâtres du réel est à associer, selon Martin et plusieurs auteur-trices<sup>327</sup>, à la culture numérique qui banalise les relations médiatisées (l'échange systématique d'images

---

<sup>326</sup> Carol Martin, *Theatre of the Real*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in International Performance », 2013, p. 5.

<sup>327</sup> Voir Diedrich Diederichsen, « Der Imperativ des Authentischen », *polar – Politik | Theorie | Alltag*, n° 13, 2012, consulté le 23 février 2020. URL : [http://www.polar-zeitschrift.de/polar\\_13.php?id=615#615](http://www.polar-zeitschrift.de/polar_13.php?id=615#615) ; ainsi que Ulrike Gardé et Meg Mumford, « Postdramatic Reality Theatre and Productive Insecurity : Destabilising Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin » in Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll et Steve Giles (dir.), *Postdramatic Theatre and the Political : International Perspectives on Contemporary Performance*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013, p. 147–164.

et d'informations éventuellement manipulées – et manipulables), et au réflexe de l'archivage. Sans tomber dans un rapport causal simpliste, force est de constater que le retour du théâtre documentaire sur la scène contemporaine se manifeste à une époque où les médias se transforment et s'étendent, contribuant à forger une ère de la *post-vérité* qui met en péril, entre autres, la confiance envers les institutions politiques. Ces dernières, en proie à une spectacularisation croissante, bouleversent à leur tour la fonction représentationnelle du théâtre, comme le note Richter, metteur en scène de *Fear*.

Plus le théâtre opère dans les sphères de la politique et des médias, moins on le retrouve au théâtre comme tel : il n'y avait encore jamais eu autant de discussions au théâtre que depuis l'attaque terroriste au World Trade Center. Plusieurs théâtres invitent des penseurs spécialistes et leur demandent de répondre aux questions du public. Sinon, où est-ce possible pour un citoyen de poser une question et de recevoir une réponse ? Le théâtre doit montrer quel genre de stratégie de mise en scène il y a à l'extérieur du théâtre, dans le soi-disant monde réel. Analyse et connaissance : voilà ce que le théâtre peut faire.<sup>328</sup>

À l'instar de Richter, Timothy Youker remarque que plusieurs pièces documentaires sont créées dans la foulée des attentats du 11 septembre 2001 ; ces pièces se concentrent davantage sur le contenu, à cause d'une urgence de dire et de rectifier, comme chez Weiss, le discours des médias.<sup>329</sup>

Le théâtre du réel, auquel on peut associer à la fois *Fear* de Richter et *100% Montréal* de Rimini Protokoll, mais aussi *Le NoShow* du collectif Nous sommes ici et du Théâtre du Bunker, s'inspire des pratiques élaborées dans les années 1960-1970. Il puise dans le travail de Weiss, mais aussi dans le courant de l'art dans la vie qui accompagne les manifestations performatives de cette époque, et auquel la pensée d'Allan Kaprow (*The Real Experiment*, 1983)

---

<sup>328</sup> « Je mehr Theater in der Politik und in den Medien stattfindet, desto weniger findet es im Theater statt : es gab noch nie so viele Diskussionsrunden im Theater wie seit dem Terroranschlag auf das World Trade Center. Viele Theater laden scharfe Denker ein und bitten sie, sich den Fragen aus dem Publikum zu stellen. Wo ist es sonst möglich, dass ein Bürger überhaupt eine Frage stellen darf und auch noch eine Antwort bekommt ? Das Theater muss aufzeigen, was es an Inszenierungsstrategien ausserhalb des Theaters, in der sogenannten echten Welt, gibt. Analyse und Erkenntnis : das kann eben das Theater. » (Falk Richter et Richard Sennett, « "Ich habe das WEF als eine Art von Theater erlebt" oder, Bush spricht in seinen Reden vor der Welt, als ob sie eine Soap-Opera wäre », *DU-Magazin*, n° 733, février 2003, p. 32-33. Je traduis.)

<sup>329</sup> Pour une liste de ces pièces, voir Timothy Youker, *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, Londres/New York, Routledge, 2018, p. 181.

contribue largement.<sup>330</sup> L'art devient un espace libre où expérimenter de nouvelles formes de vie, dont le collectif, la démocratie participative, la remise en question de l'autorité (incarnée par les figures de l'auteur-trice et du [de la] metteur-euse en scène), l'émancipation identitaire, etc. Ces formes s'élaborent à la fois sous l'influence de Brecht, dans la conscience sociale d'un art engagé, et sous celle du metteur en scène polonais, penseur du *théâtre pauvre*, Jerzy Grotowski (1933-1999). Ces deux voies s'éloignent du réalisme psychologique et trouvent, aux États-Unis, un adepte chez Richard Schechner (1934-), metteur en scène fondateur du *Performance Group* et père de la théorie performative (*Performances Studies*). Animés par une quête d'authenticité, Grotowski et Schechner puisent dans la puissance évocatrice du rituel pour exploiter chez l'acteur-trice une vérité que le jeu théâtral mimétique ne permet pas. Cette quête d'authenticité, selon Miles Orvell (*The Real Thing*, 1989), s'opposerait aux États-Unis à l'industrialisation croissante des objets manufacturés en série<sup>331</sup>, une corrélation qui renvoie au concept benjaminien d'aura. Sachant que, au théâtre, la performance est chaque soir répétée, on y retrouve un rapport oxymorique au réel : la convention admet que ce réel, quel qu'il soit, est mis en scène. Aussi faut-il distinguer le caractère authentique du matériau de l'authenticité performée par l'artiste dans son traitement scénique.

Dans *100% Montréal*, les données et les « experts du quotidien » sont authentiques, mais le dispositif qui les contrôle est artificiel et restrictif. Également dans *Fear*, les matériaux (images, discours, citations, témoignages, etc.) sont véritables, mais la crédibilité de leur traitement scénique ne constitue pas l'argument de leur authenticité. Richter se permet des interprétations distanciées, notamment par le grotesque, et c'est la spontanéité des performeurs et performeuses, à l'intérieur même du cadre de la représentation, qui atteste de leur sincérité. Avec *Fear*, pour reprendre les mots de l'auteur et performeur canadien Jacob Wren, l'authenticité est vraiment un « *feeling* »<sup>332</sup>, non pas dans l'amateurisme des protagonistes, mais

---

<sup>330</sup> « [...] the avant-garde from the Italian futurists through the Dadaists, surrealists, and on to practitioners of earth art and happenings introduce us to the idea that art is not a way of imitating reality or expressing states of mind. At the heart of what Kaprow calls a mystery is the simple but altogether upsetting idea of art as an event – an “actual”. » (Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge Classics, 2003, p. 28.)

<sup>331</sup> Carol Martin, *op. cit.*, p. 9.

<sup>332</sup> Jacob Wren, *Authenticity Is a Feeling. My Life in PME-Art*, Toronto, Book\*hug Press, 2018, 260 p.

grâce à des techniques de non-jeu qui suscitent une impression d'authenticité chez le public. *Le NoShow*<sup>333</sup> se présente quant à lui à la limite de l'accident, réactivant l'effet de hasard qui faisait douter Martin dans sa réflexion initiale. Or, la formule du *NoShow* est trop efficace pour être spontanée, et le spectacle se borne à la simulation d'une improvisation.

Dans les trois cas, on assiste à la mise en place de stratégies d'effets de réel – que ce soit dans le hasard de la mise en scène ou dans « l'esthétique relationnelle »<sup>334</sup> développée avec la salle – qui recourent les trois conditions d'émergence du réel identifiées par Catherine Cyr<sup>335</sup>. La première est l'effritement du personnage en « impersonnage »<sup>336</sup> ou en « énonciateurs incertains »<sup>337</sup> et renvoie à l'autofiction ainsi qu'à la notion de « non-jeu » ; cette condition se retrouve dans les trois spectacles, qu'il s'agisse des « experts du quotidien » ou des acteur-trices du *NoShow* et de la Schaubühne qui jouent en leur propre nom. La deuxième condition, relevée par Cyr, est la « coexistence de “moments prédéfinis et d'instantanés spontanés”, qui rend floues les frontières entre le factice et le non-factice »<sup>338</sup>, notamment par le truchement de la participation du public. Dans *Le NoShow* la mise en scène repose entièrement sur cette mécanique à partir du décompte des recettes de la billetterie qui agit dramaturgiquement comme élément déclencheur, tandis que, dans *Fear*, cette condition survient chaque fois qu'un-e acteur-trice brise le quatrième mur. La mise à l'épreuve de soi constitue, selon Cyr, la troisième condition d'émergence du réel. Si le moment du vote est l'élément clé de la mise à l'épreuve de l'acteur-trice dans *Le NoShow*, la culpabilité agit principalement sur celle du public. Or, Cyr mentionne que la mise à l'épreuve du public peut aussi s'éprouver dans la présence à soi que ce dernier expérimente par l'immédiateté que provoque le travail de mémoire, et qui renvoie, lui, au réel du spectateur ou de la spectatrice.

---

<sup>333</sup> Pour une mise en contexte et une analyse critique du *NoShow*, voir les sections 1.1.1. *Le NoShow, un spectacle dont vous êtes le producteur* et 1.1.2. *Le dispositif, ses limites et ses impostures*.

<sup>334</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001.

<sup>335</sup> Catherine Cyr, « La fabrique du “vrai”. Le théâtre performatif de Système Kangourou » in Louis Patrick Leroux et Hervé Guay, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2014, p. 141-175.

<sup>336</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant *La crise du personnage* », *Études théâtrales*, « Jouer le monde », 2001, n° 20, p. 41-50.

<sup>337</sup> Julie Sermon, « Le dialogue aux énonciateurs incertains » in Jean-Pierre, Sarrazac (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 31-35.

<sup>338</sup> Catherine Cyr, « La fabrique du “vrai”. Le théâtre performatif de Système Kangourou », *op. cit.*, p. 161. Cyr cite Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 199.

Comme le note Martin lorsqu'elle remet en doute le caractère imprévu de ce à quoi elle assiste comme spectatrice, la notion de réel au théâtre demeure ambiguë car le public est toujours conscient que « *this is just a play* ». Lorsque l'esthétique et le ton ne permettent pas cette ambiguïté, comme dans le cas de *100% Montréal* qui prétend à une certaine objectivité des chiffres, la convention de la représentation se charge de cautionner les trucages. Le faux participe à l'effet du vrai, il en est même une condition *sine qua non*. Cette idée rappelle le principe brechtien selon lequel la distance ouverte par la construction d'un effet permet au public de mieux saisir la vérité de ce qui n'est justement pas donné à voir. Dans ce processus, le ludisme occupe un rôle à double-tranchant, comme l'a prouvé le recours au grotesque, chez Richter, mais aussi cette attitude bon enfant des acteur-trices du *NoShow*. Dans ce spectacle, le ton des interprètes qui manifestent à l'extérieur frôle l'autodérision : « C'est malade ! », « J'capote ! », crient les grévistes surexcité-es à la caméra. Il y a parodie de manifestation beaucoup plus que manifestation réelle, comme le confirme la bataille de guimauves à laquelle les acteur-trices convient le public, à la fin de la représentation. Malgré plusieurs scènes cathartiques à l'intérieur des tableaux, la contestation de cet anti-spectacle, et même la prise d'otage des membres du public, s'effectuent dans une logique de jeu. *Le NoShow* ne pose pas de vrai geste politique mais produit un simulacre dont « la participation émotionnelle [permet une] *illusion d'engagement dans l'actualité* »<sup>339</sup>, pour reprendre les termes de Weiss. Pourtant, les enjeux financiers évoqués par les acteur-trices sont exacts, et jusqu'à ce que le spectacle obtienne ironiquement le succès nécessaire pour entreprendre des tournées lucratives, les comédien-nes fonctionnaient sur un partage de recette.

Martin suggère que le théâtre du réel trouve son intérêt dans le fait qu'il ne prétend pas à la vérité bien qu'il recoure aux mêmes stratégies : « What makes documentary theatre provocative is the way in which it strategically deploys appearance of truth, while inventing its own particular truth through elaborate aesthetic devices. »<sup>340</sup> Le théâtre du réel remet en question l'authenticité de l'original tout en reposant sur les effets de l'aura benjaminienne. Loin

---

<sup>339</sup> « Ce qui dans l'improvisation ouverte, dans le "happening", à teinture politique, mène à une tension diffuse, à une participation émotionnelle et à l'illusion d'un engagement dans l'actualité, le théâtre documentaire s'y attache de façon attentive, consciente et réfléchi. » (Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, *op. cit.*, p. 11. Je souligne.)

<sup>340</sup> Carol Martin, *op. cit.*, p. 10.

de résider dans son propos (la précarité des artistes autoentrepreneur-euses, la montée de l'extrême droite en Allemagne ou la diversité montréalaise), le sujet de ce théâtre, c'est le réel, en tant que concept insaisissable. La réalité théâtrale repose dans un écrin – un cadre – factice, que le référent auquel elle renvoie soit authentique ou non, et la représentation engage une négociation constante de la frontière entre ce faux réel scénique et celui du référent. Autrement, précise Jacques Delcuvellerie, directeur artistique du Groupov (1980-) et metteur en scène de *Rwanda 94'* (1999), il ne s'agit plus de théâtre, mais d'une messe ou d'une corrida :

[...] la représentation théâtrale produit de la réalité vivante mais celle-ci se donne ouvertement pour un simulacre du réel. En effet, si la représentation scénique n'existe qu'à se séparer de l'ordre du réel-réel, elle admet néanmoins des interventions aux fins mêmes de la production vivante de simulacre... Cependant, il serait tout à fait erroné d'en tirer la conclusion que cette limite inquiétée n'existe pas, qu'elle ne serait qu'un tabou de convenance à ignorer. Cette limite est fondatrice du théâtre.<sup>341</sup>

On pourrait objecter que cette coexistence, dans une mise en abîme consciente de son artificialité, relève d'une analyse académique dont l'artiste ne prend pas nécessairement conscience (ou seulement par l'intermédiaire de son *Dramaturg*, comme le suggère Simonian Bean<sup>342</sup>). Sans céder à une interprétation intentionniste de l'artiste, il ne faut pas oublier que nombre de ces pratiques du réel citées dans le cadre de ce travail ne sont pas étrangères à un désir de faire œuvre utile, dont l'activisme, du point de vue de l'artiste, ramène le geste à son contenu.<sup>343</sup> L'activisme artistique, stimulé par l'empathie<sup>344</sup>, semble toutefois entrer en contradiction avec cette fine négociation entre réel et fiction évoquée par Delcuvellerie. Car peut-on avoir de l'empathie quand on doute de la vérité d'une chose ? Peut-on sensibiliser tout en amenant le public à douter du réel de ce qu'il voit et ressent ? Ce dilemme rappelle celui de Piscator alors qu'il montait *L'Instruction* en recourant à de vraies personnes juives pour jouer les témoins du procès de Francfort, au risque de nuire à la force esthétique de la production et de placer ces personnes dans une situation d'inconfort.

---

<sup>341</sup> Jacques Delcuvellerie, « Une transgression impérative et pondérée », in Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, op. cit., p. 82.

<sup>342</sup> Christine Simonian Bean, « Dramaturging the “Truth” in *The Exonerated* : Ethics, Counter-Text, and Activism in Documentary Theatre », *Theatre Topics*, vol. 24, n° 3, septembre 2014, p. 190.

<sup>343</sup> Je reviendrai sur cette question dans la section 5.2.4. *L'artiste contemporain a-t-il une responsabilité sociale ?*

<sup>344</sup> Voir Christine Simonian Bean, op. cit., p. 191.



## 2.4.2. Mettre en scène de vraies personnes

Compte tenu du rapport trouble au réel qu'entretient, par nature, le théâtre, le point nodal de la réflexion se resserre autour de la figure de l'acteur-trice. Aussi le cas de *100% Montréal* diffère-t-il des deux autres par le recours aux « experts du quotidien », une stratégie devenue la marque de commerce de Rimini Protokoll, et qui occupe la majeure partie des articles consacrés au collectif. Cette pratique est à inscrire dans une tradition occidentale qui regorge d'exemples de même acabit, des mystères médiévaux qui châtiaient sur la place publique des personnes accusées d'avoir commis de vrais crimes, aux phénomènes de foire (*freak show*) dont l'exhibition bouscule le badaud incrédule. En Allemagne, la présence de vraies personnes sur scène semble reculer avec la professionnalisation des acteur-trices<sup>345</sup>, puis renaître au début du XX<sup>ème</sup> siècle, chez Piscator notamment ; il s'agit alors d'inclure les classes marginalisées dans la production artistique et l'action sociale en général. À partir des années 1960, la présence d'acteur-trices non-professionnel-les sur scène correspond davantage à l'esprit de la création collective et au désir de réduire les frontières entre l'art et la vie. Comme on l'a vu précédemment, l'art participatif à vocation sociale revient ensuite dans les années 1990, un retour qu'expliquent plusieurs facteurs d'abord sociaux-économiques, marqués par la crise financière et l'affirmation du règne néolibéral, puis technologiques, où une quête d'authenticité et de contact réel avec les gens sert à contester (ou contraster) la culture numérique.<sup>346</sup> Poursuivant la réflexion de Martin, Meg Mumford et Ulrike Garde proposent, pour décrire cette pratique, l'expression *Theatre of Real People*, soit « a mode of performance that is characterised by the foregrounding of contemporary people who usually have not received institutional theatre training and have little or no prior stage experience »<sup>347</sup>. Ce théâtre regroupe plusieurs formes,

---

<sup>345</sup> Kurzenberger remarque pourtant que c'est seulement après l'établissement des scènes nationales et de la professionnalisation qui l'a suivi, que l'amateurisme est devenu socialement et esthétiquement intéressant. (Hajo Kurzenberger, « Dresden Model. Democracy needs the Citizen's Stage », Goethe-Institute, *Theatre and Performance*, juillet 2013. URL : <http://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20364490.html>.)

<sup>346</sup> Voir Kathrin Tiedemann et Frank Raddatz (dir.), *Reality Strikes Back : Tage vor dem Bildersturm*, Berlin, *Theater der Zeit*, 2007. ; et Clare Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 1-2 et 223-224.

<sup>347</sup> Meg Mumford et Ulrike Garde, « Staging Real People : On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers », *Performance Paradigm*, vol. 11, 2015, p. 6. ; voir aussi Meg Mumford et Ulrike

dont la *Bürgerbühne*<sup>348</sup>, le théâtre communautaire, la performance déléguée<sup>349</sup> (*delegated performance*), la performance participative, le théâtre de réfugié-es, les reconstitutions (*reenactments*), le théâtre témoignage, le théâtre des « experts du quotidien » et le théâtre de verbatim.

Les artistes qui travaillent avec de vraies personnes poursuivent plusieurs objectifs, notamment esthétiques, dans la création d'un effet de réel. Les amateurs et amatrices, dans leur banalité ordinaire et leur échec à performer, favorisent l'identification du public. Par ailleurs, cette pratique s'accompagne souvent d'un désir de transcender un certain ordre social et politique dans la mise en visibilité de personnes exclues du régime habituel de la représentation.<sup>350</sup> Comme chez Piscator, prime une volonté démocratique d'inclure les classes défavorisées dans la participation à la vie sociale. Or les « experts du quotidien » sélectionnés par Rimini Protokoll ne répondent pas à ce critère : ces personnes sont généralement préférées pour leurs aptitudes professionnelles, leur histoire personnelle ou tout critère particulier (handicap, origine ethnique, etc.) qui mettrait en valeur leur individualité. Dans *100% Montréal*, les personnes participantes sont choisies sur la base de leur appartenance à la ville, donc en tant que chiffre dans la masse. Chacune des cent personnes participantes pourrait être remplacée par n'importe quelle autre qui réponde aux critères de base de sa catégorie (sexe, âge, lieu de naissance, langue, quartier de résidence et format du ménage). Rimini Protokoll insiste cependant sur l'individuation des personnes participantes par des témoignages au micro au cours desquels se manifeste la volonté de présenter des personnes marginalisées (personne trans, réfugiée politique ou vivant avec la trisomie 21, etc.)

---

Garde, *Theatre of Real People : Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*, Londres/Oxford/New York/New Delhi/Sidney, Bloomsbury, 2016.

<sup>348</sup> La scène du peuple (*Bürgerbühne*) présente exclusivement des spectacles de et par des amateurs et amatrices locaux-ales, comme c'est le cas au Stadtsschauspiel de Dresde. URL : <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>.

Pour les liens entre la *Bürgerbühne* actuelle et la tradition allemande, voir Jens Roselt, « Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre : Institutions, Challenges and Continuities », *Performance Paradigm*, n° 11, 2015, p. 76-87.

<sup>349</sup> Sur la *delegated performance*, voir Clare Bishop, *op. cit.*, p. 238-239.

<sup>350</sup> Meg Mumford et Ulrike Garde, « Staging Real People : On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers », *op. cit.*, p. 10.

Il faut noter que le rapport qu'entretient l'artiste avec le réel dénote de son intégrité morale, ne serait-ce que par son refus de recourir au mensonge, comme le préconisait Schechner au moment de formuler sa théorie à la fin des années 1960 :

“This is who we really are and what we really do”, and “We can do this together with you” were the key messages sent. In a period when authenticity was, and is, increasingly difficult to define, when public life is theatricalized, the performer was asked to take off her traditional masks – to *be an agent not of “playing” or “fooling”, or “lying” (kinds of public masquerade), but to “tell the truth” in some absolute sense*. If not this, then at least to show how the masks are put on and taken off – perhaps in the way to educate the public to the theatricalized deceptions daily practiced on them by political leaders and media bosses. Instead of mirroring the age, performers were asked to remedy it.<sup>351</sup>

Un capital de sympathie accompagne l'artiste dont la pratique s'efforce à dire le vrai, à plus forte raison quand son travail donne une voix aux individus laissés pour compte. Particulièrement dans le cas où les personnes participantes témoignent d'expériences traumatisantes, en exacerbant ce que Julie Saverson nomme « l'esthétique de la blessure »<sup>352</sup> (*aesthetic of injury*), c'est la perception – et l'autoperception – de l'artiste comme allié-e de la personne en souffrance qui est validée par la création, au moyen de l'empathie que génère la représentation.<sup>353</sup> Timothy Youker soutient que l'objectif de ce type de théâtre réside souvent dans sa capacité à obtenir des personnes spectatrices qu'elles se reconnaissent dans la parole des témoins. Or, les récits personnels risquent ici de se fondre dans un même moule (*consensualised*), c'est-à-dire de se trouver renvoyés à l'Histoire générale d'une communauté en dépit de ses différences particulières.<sup>354</sup> L'individualité des personnes participantes est alors dissoute dans un *melting pot* attestant d'une fausse diversité, comme dans le cas de *100% Montréal*. « Tolerating differing narratives with equanimity is not the same as considering the

---

<sup>351</sup> Richard Schechner, *op. cit.*, p. 131-132. Je souligne.

<sup>352</sup> Julie Salverson, « Transgressive Storytelling or an Aesthetic of Injury : Performance, Pedagogy and Ethics », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada*, vol. 20, n°1, 1999. URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7096>.

<sup>353</sup> Je paraphrase ici Timothy Youker : « we validate the artist's self-perception as their collaborator's savior ». (Timothy Youker, *op. cit.*, p. 190.) Je reviendrai sur cette notion dans la section 5.3.1. *Mimesis d'un théâtre politique : l'apolitisme du postdramatique*.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 167.

merit of multiple views in order to arrive at truth about social reality. »<sup>355</sup>, précise Martin. Cette vision du collectif comme d'un tout homogène peut s'avérer oppressante, tant pour les personnes participantes que pour les membres du public qui ne s'identifient pas aux valeurs ou aux figures universelles promues par la représentation. C'est alors le plus grand dénominateur commun qui l'emporte, comme point focal du geste de création. Dans *100% Montréal*, la simple appartenance à la ville – qui rejoint la presque totalité du public – assure, dans une logique de diffusion maximale de la production, l'approbation de la majorité.

Le recours scénique à des non-acteur-trices, s'il vise à rendre à des personnes marginalisées une visibilité que la société ne leur accorde pas, risque en contrepartie de les priver de leur autonomie. On observe cet assujettissement dans *100% Montréal* où les personnes participantes, prisonnières du dispositif en forme de vase de Pétri, s'apparentent à des cobayes de laboratoire. La seule forme d'opposition à ce système se solde, lors de la question « Votez-vous ? », par la présence silencieuse d'une personne en retrait, brandissant une pancarte sur laquelle on peut lire « Je proteste »<sup>356</sup>. Cette récupération de l'authenticité des histoires personnelles d'autrui rappelle l'analyse critique que fait Michel Foucault (1926-1984) des structures modernes de pouvoir qui contrôlent – en prétendant aider – les personnes marginalisées « in part through a compulsion to confess, the constant pressure to disclose our thoughts and desires so that power can better understand us and therefore better control us. »<sup>357</sup>, précise Youker. Au théâtre comme ailleurs, le savoir est pouvoir. Aussi faut-il ajouter que les formes documentaires qui empruntent aux approches des sciences sociales dans la méthode – la statistique, dans *100% Montréal* – comme dans la forme – le mode conférence et les diagrammes dans *Le NoShow* – bénéficient de l'autorité académique qui accompagne ces pratiques. Que ce soit dans la prétention au fait objectif, la production d'empathie par l'identification, la diabolisation et la ridiculisation des parties adverses, la prise à partie du public, le déploiement spectaculaire d'un processus scientifique ou le charisme pénétrant des protagonistes, la rhétorique à l'œuvre est celle de l'autorité scientifique – et morale.

---

<sup>355</sup> Carol Martin, *op. cit.*, p. 12.

<sup>356</sup> Protestation qui suscitait des rires dans le public. Je remercie Emilie Martz-Kuhn d'avoir attiré mon attention sur ce détail.

<sup>357</sup> Timothy Youker, *op. cit.*, p. 190.

Sachant qu'il y a des projets thérapeutiques qui obtiennent de véritables retombées dans la communauté ou sur les personnes participantes – et qu'on associerait alors à une dramaturgie du *care* – mais sachant aussi que, pour l'artiste, chaque production amène une pierre supplémentaire à l'édifice de sa propre progression à l'intérieur de son champ<sup>358</sup>, mettre en scène des personnes réelles soulève une épineuse question : à *qui* profite la création ? Selon Delcuvellerie, l'artiste qui fait du théâtre documentaire « prend une grave responsabilité »<sup>359</sup> envers son contenu et les gens qu'il concerne. C'est pourquoi l'artiste qui travaille à partir du vécu des autres se doit de cultiver une autoréflexion constante sur sa posture et ses biais, quitte à créer à partir de sa propre perspective pour éviter toute appropriation.<sup>360</sup>

### 2.4.3. Dramaturgie du soi

Après les tragédies du fascisme, le crédit accordé aux idéologies collectives, caractéristiques des nouveaux adeptes du théâtre documentaire des années 1960, est remis en doute. On assiste, au théâtre, à un refoulement vers l'intérieur, incarné par une dramaturgie du *soi* ; une « production dramatique qui prend pour thème central son propre désespoir et sa propre colère »<sup>361</sup>, comme la décrivait Weiss en la condamnant du même souffle. La différence entre cette pratique et les précédentes (qu'elle peut englober) est l'aspect autobiographique<sup>362</sup> qui inspire à Joanna Krakowska le terme « auto-théâtre »<sup>363</sup>, dans la mesure où c'est l'acteur-trice qui se joue sur scène. Le théâtre *par* et *sur* soi dérive de l'art de la performance qui émerge lui aussi dans les années 1960, et dont l'aspect autobiographique vise à se réapproprier une subjectivité – se nommer soi *sujet* – qui résiste à la normativité. Dans le contexte du féminisme

---

<sup>358</sup> On remarquera que les personnes qui dénie l'existence de cet élément sociologique (les rapports de force à l'intérieur du champ) auront tendance à écarter la question actuelle sur la légitimité et la représentativité, qu'elles opposeront à la liberté d'expression.

<sup>359</sup> Jacques Delcuvellerie, « Une transgression impérative et pondérée » in Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, op. cit., p. 84.

<sup>360</sup> J'élaborerai sur cette posture dans les sections 5.3.3. *La cécité politique des stratégies esthétiques et la question des savoirs situés* et 5.3.4. *Expérience transformatrice et émancipation critique : la rencontre comme un art*.

<sup>361</sup> Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire » in *Discours sur la genèse...*, op. cit., p. 15.

<sup>362</sup> Voir Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and Autobiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, 2006.

<sup>363</sup> Joanna Krakowska, « Auto-theatre in the era of post-truth », *Polish Theatre Journal*, vol. 1, n° 5 2018, p. 1-15.

de la seconde vague, et comme l'explique Deirdre Heddon, « autobiographical performance was regarded by women as a means to reveal otherwise invisible lives, to resist marginalisation and objectification and to become, instead, speaking subjects with self-agency ; performance, then, as a way to bring into being a self. »<sup>364</sup>

Or, si cette pratique tend, à l'origine, à démontrer la politisation du personnel dans l'espace public, elle se confond aujourd'hui à l'expérience individuelle popularisée par l'utilisation croissante de la télévision, rappelle Youker<sup>365</sup>, et exacerbée par l'attitude postmoderne – décrite par Jean-François Lyotard (1924-1998).<sup>366</sup> Par ailleurs, une culture de la confession, comme le relevait Foucault dans le premier volume de *History of Sexuality* (1976)<sup>367</sup>, est aujourd'hui stimulée par le phénomène de la télé réalité, puis par l'émergence des réseaux sociaux. Youker explique :

Twenty-first-century digital technology has turned self-revelation and “sharing” into a commodity. Users supply social media platforms with a steady stream of easily digestible personal narratives that evoke tears, outrage, or laughter, so that those media platforms can garner clicks. At the same time, everything that we confess on social media becomes a marketing data point, fed into algorithm designed to help corporations know what and how to sell us.<sup>368</sup>

Si le recours à l'expérience individuelle peut rappeler le théâtre de faits divers, la dramaturgie du soi ne poursuit pas l'objectif démagogique de l'éducation populaire, chère à Brecht et à Piscator. Le processus vise à accroître le capital symbolique individuel par l'exacerbation de la valeur morale accordée à l'authenticité. On reconnaît là l'économie du *NoShow* où, comme dans un dispositif de télé réalité, le nombre de votes (ou de « clicks ») garantit à l'acteur-trice sa place sur scène. Parce que la mise en scène de l'expérience individuelle confronte automatiquement la posture de l'acteur-trice, l'enjeu du vrai se retrouve au cœur de sa démarche, non pas dans la

---

<sup>364</sup> Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre & Performance practices », 2008, p. 3.

<sup>365</sup> Timothy Youker, *op. cit.*, p. 147.

<sup>366</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>367</sup> « [...] the confession became one of the West's most highly valued techniques for producing truth. We have since become a singularly confessing society. » (Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume 1 : An Introduction*, traduit du français par Robert Hurley, New York, Pantheon Books, 1978, p. 59.)

<sup>368</sup> Timothy Youker, *op. cit.*, 193.

véracité de ce qui est restitué, mais dans sa capacité à performer avec un dosage affectif apte à susciter la crédulité : l’être vrai, se résume dans le faire vrai.

L’« auto-théâtre » engage une communication avec le public qui reposerait sur des principes plus francs et plus démocratiques que ceux proposés par le personnage traditionnel (lire aussi moderne). « The actor sees the viewer, the viewer sees the actor »<sup>369</sup>, comme dans de réelles interactions où primeraient le respect, l’empathie et la curiosité. La crédibilité de ce faire vrai se nourrit de la prétention de l’immédiateté mais aussi, comme l’explique Heddon, de la valeur exceptionnelle accordée à la subjectivité :

The assumed authenticity that attaches to experience serves to equate it with “authority” and personal experience can easily become an unwitting but persuasive guarantor of “truth” : because I saw and felt, then it must necessarily be so. In this scenario, “I” become the evidence. Where the supposedly objective location guaranteed “truth” precisely because it was considered distanced, paradoxically the openly subjective location guarantees “truth” because it is admittedly close.<sup>370</sup>

La vérité du « je » serait d’autant plus juste que, comme l’acteur-trice s’adresse sans intermédiaire (auteur ou autrice, responsable de la mise en scène) à la salle, les relations de pouvoir habituellement associées au théâtre seraient dissoutes. C’est la posture qu’adoptent de prime abord les acteur-trices du *NoShow*, couplée à une initiative collective. Or, non seulement le spectacle n’est pas impromptu, mais il n’est pas non plus le fruit d’une œuvre de groupe, comme le laisse entendre la dénomination d’un des deux producteurs – le collectif Nous sommes ici. La mise en scène est assumée par Alexandre Fecteau qui imagine un faux collectif, solidaire dans la contestation et autonome dans ses décisions. Devant le refus des organismes subventionnaires de financer le projet sur *La Bohème*, Fecteau suggère que ce sont les acteur-trices qui choisissent l’autofiction comme l’option la plus appropriée – et la plus économique<sup>371</sup> – pour défendre leur propos. Comme si, en conséquence de la confrontation aux contraintes de

---

<sup>369</sup> Propos des acteur-trices du Théâtre 21, cités par Joanna Krakowska, « Auto-Theatre in the era of post-truth », *op. cit.*, p. 4.

<sup>370</sup> Deirdre Heddon, *op. cit.*, p. 26. Je reviendrai sur ce faux raisonnement avec la pièce de Martin Crimp *Dans la République du bonheur* dans la section 4.2.3. *Le régime subjectiviste*.

<sup>371</sup> La performance autobiographique est économiquement avantageuse car elle permet de s’attribuer un rôle, donc de s’offrir du travail.

production, parler de soi était la seule issue possible. Aussi le spectacle repose-t-il sur des expériences vécues, et si Lemire affirme que ce vécu n'est jamais prouvé vrai<sup>372</sup>, le traitement des récits personnels laisse peu de place à l'ambiguïté. Au tableau 12. *Désillusion*, les acteur-trices confient leur sentiment d'échec, de dépit et de découragement relié au travail d'artiste. Dans un éclairage resserré, ils et elles expriment leurs angoisses et leurs doutes, mais aussi leur désir profond de rester coûte que coûte dans ce milieu. En fond sonore, un piano mélancolique appuie l'effet cathartique du passage : le ton est celui de l'aveu, et la posture, celle de la sincérité.

On retrouve le même procédé dans *Fear*, où les solos autobiographiques des acteur-trices appuient la sincérité de la posture antifa du spectacle. Or, en s'adonnant à ce type de procédé, les acteur-trices jouent un jeu semblable à celui des personnalités politiques, notamment celles dénoncées, car ils et elles cherchent, par la rhétorique de l'authenticité performée, à produire des vecteurs de proximité permis par l'identification. À plus forte raison dans un contexte de post-vérité, l'authenticité du personnage politique passe par la personnalisation d'un individu aussi transparent qu'unifié : « what constitutes political authenticity, explique Gregory Frame dans un article intitulé « “The Real Thing” : Election Campaigns and the Question of Authenticity in American Film and Television », [...] is the fundamental desire to know, beneath the constructed politician, there exist a real person, with a stable identity and a core set of beliefs to which they remain wedded. »<sup>373</sup> Performer l'authenticité, et surtout, choisir *laquelle* – quel « set of core beliefs » –, serait plus stratégique que la « vraie » spontanéité, même pour paraître vraiment sincère. Erving Goffman (1922-1982) faisait un constat semblable dans son ouvrage *The Representation of Self in Everyday Life* (1959), et à sa façon, dans le champ théâtral, Denis Diderot (1713-1784), en soulignant le paradoxe du [de la] comédien-ne qui obtient plus de succès en contrôlant ses émotions qu'en s'y abandonnant complètement.<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> Entretien avec Hubert Lemire, Montréal (Montréal, 10 juillet 2018). Si le vécu des acteur-trices n'est pas prouvé vrai, certains éléments appuient la crédibilité avec force, comme la photo du frère avocat de Lemire, maître Samuel Lemire, sur laquelle repose le tableau sur le syndrome de l'imposteur, et les doigts coupés de Bernier, qui prétend avoir subi un accident dans le but de toucher l'argent des assurances.

<sup>373</sup> Gregory Frame, « “The Real Thing” : Election Campaigns and the Question of Authenticity in American Film and Television », *Journal of American Studies*, vol. 50, n° 3, 2016, p. 757, cité in R. Wallace, *Mockumentary Comedy*, Cham, Springer International Publishing (Springer eBooks), Palgrave Studies in Comedy, 2018, p. 168.

<sup>374</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.



Les exemples du *NoShow* et de *Fear* démontrent que l'autoréférentialité théâtrale renvoie à un procédé rhétorique qui n'engage pas nécessairement de réflexion critique sur le spectacle en train de se faire, même s'il en déconstruit les conventions (personnage, 4<sup>ème</sup> mur, fiction, etc.) Certes, *Le NoShow* est un spectacle sur lui-même : il repose sur le métadiscours de son contexte de production et de diffusion. Il est en outre un anti-spectacle – comme son titre l'indique – une œuvre qui s'offre comme n'en étant pas une, transgressant les frontières mêmes de ce qu'elle aurait pu être et concentrant son enjeu autour de sa non-avenue (une caractéristique par ailleurs, radicalement postmoderne<sup>375</sup>). Richter use d'un procédé semblable pour produire, à la fin de *Fear*, la scène des fantômes nazis, prétextant que le passage, rejeté après répétition, ne fera pas partie du spectacle (dont il fait partie quand même).

Dans le cas du *NoShow*, cette autoréférentialité implique de se servir du système qui l'empêche d'advenir – le marché et la concurrence – comme dispositif dramaturgique, ce qui a pu soulever des réserves.<sup>376</sup> Or, cette réappropriation, loin de critiquer le contexte de production du spectacle et d'en émanciper ses artistes, le reconduit et y enserme ses protagonistes. Cette logique en spirale s'incarne par les acteur-trices et le statut réel qu'ils et elles occupent dans la société. En effet, si on pense au prestige qu'incarnent les professions créatives, les acteur-trices du *NoShow* jouissent de certains privilèges, dont celui de faire un travail qui procure du plaisir, ainsi qu'ils et elles le décrivent dans la *Scène d'ouverture : Parce que*, qui répond à la question implicite « Pourquoi faites-vous du théâtre ? » :

GUILLAUME. Parce que je veux conserver le petit bout d'imaginaire qui me reste de l'enfance.

ANNABELLE. Parce que je peux voyager dans le temps.

SOPHIE. Parce que j'aime le mode de vie nocturne.

CATHERINE. Parce que je suis mon propre patron.

*Temps.*

CATHERINE. Aussi parce que je réinvente ma vie à chaque six

---

<sup>375</sup> Voir la section 1.1.4. *Une pratique contemporaine en perpétuelle quête de légitimité.*

<sup>376</sup> « Durant le *NoShow*, non seulement les créateurs reproduisaient à l'identique la structure fondée sur la compétitivité qu'ils dénonçaient afin de la manipuler à leur avantage, mais ils proclamaient la supériorité de leur art en célébrant une sorte de vertu inhérente au théâtre. » (Chloé Gagné-Dion, « Prendre soin de son “espace arrière” », *Liberté*, n° 316, 2017, p. 58.)

mois.

HUBERT. Parce qu'en plus d'être payé, des fois j'ai la chair de poule.<sup>377</sup>

Comme le fait remarquer Hervé Guay :

[...] à tant regarder les chiffres, on ne s'est sans doute pas assez attardé à ce qu'ils cachent, soit les raisons qui font que nous sommes dans une société où tout le monde veut devenir artiste plutôt que pharmacien, gestionnaire, linguiste ou travailleur forestier. Le narcissisme sous-tendant l'ensemble de l'aventure s'avère un élément de réponse qui n'est jamais abordé de front.<sup>378</sup>

Le narcissisme dénoncé par Guay – et anticipé par Weiss – émerge du *NoShow* comme la dérive inévitable d'une œuvre obsédée par le *soi*. À cet effet, l'auteur et critique Antoine Compagnon remarque dans *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990) que « La désacralisation de l'art aboutit curieusement à la fétichisation de l'artiste, car il représente, dans sa personne même, dans son corps, tout ce qui reste comme critère de l'art [...]. L'œuvre tient dans sa signature, faisant de l'artiste le lieu de l'art. »<sup>379</sup> De façon similaire, Heddon déplore que, après le succès des performances féministes autobiographiques des années 1960, la pratique s'est répandue au point de figurer comme passage obligé – et peu coûteux – pour les jeunes artistes désirant se faire connaître. Cette réflexion pousse Patrick Leroux à affirmer à son tour que « la performance de soi, particulièrement en mode monologué, est perçue ou bien comme transgression politique discursive, spectacularisation thérapeutique ou opportunisme culturel. »<sup>380</sup> Or cette tendance, davantage reliée à une *starmania* qu'à l'acte d'auto-détermination, se déleste de la dimension politique car elle ne permet pas de comprendre la portée sociétale (lire collective) des confessions engagées sur scène, ni les relations entre le personnel et le politique. En outre, lorsqu'on se concentre sur les récits particuliers au nom de leur valeur simplement humaine, on risque aussi d'éluider les systèmes qui régissent le drame individuel, aussi particulier soit-il. Comme dans *Le NoShow*, les acteur-trices parlent de leur vécu, et ce, ouvertement d'ailleurs,

---

<sup>377</sup> *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, idée originale d'Alexandre Fecteau, texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, *op. cit.*, p. 4.

<sup>378</sup> Hervé Guay, « Prendre le spectateur au jeu/Festival TransAmériques, Montréal, du 21 mai au 6 juin 2014 », *Spirale*, n° 250, 2014, p. 69.

<sup>379</sup> Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 136.

<sup>380</sup> Patrick Leroux, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu », thèse en musique, musicologie et arts de la scène, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2009, p. 240.

mais pour leur propre bénéfice.

#### 2.4.4. La figure de l'acteur et de l'actrice au Québec

Après l'échec du référendum, la dramaturgie québécoise à tendance identitaire, véritable « miroir » du *nous*, se fragmente en une dramaturgie de multiples *je* qui cherchent leur place dans un monde plus large. Le soi émerge comme sujet actif, mais en quête de son identité individuelle. Si la langue demeure l'action constituante du théâtre québécois<sup>381</sup>, Patrick Leroux identifie l'*autofriction* comme marqueur caractéristique de la pratique contemporaine, une notion qui « reposerait sur la spectacularisation de la tension qui émerge entre le vrai et le vraisemblable, insistant sur l'artifice de l'autoreprésentation et soulignant le caractère factice de l'exercice authentifiant voué à l'échec »<sup>382</sup>. Bien qu'ils et elles n'admettent pas comme telle l'artificialité de leur contestation, les acteur-trices du *NoShow* évoluent dans cet espace de l'*autofriction*, étant à la fois sujets et objets de la représentation. Leroux développe la notion d'*autofriction* dans sa thèse, dans laquelle il cherche à comprendre ce qui fait office de « vrai » dans le théâtre québécois,

à savoir comment la représentation scénique axée sur l'identification du spectateur (tant par le recours à la langue que par ses références) cède peu à peu la place, après avoir traversé une période forte en autoreprésentation, à une mise en corps, voire à une (re)présentation scénique des créateurs qui permet et qui encourage une surimposition trouble du créateur et de son personnage scénique.<sup>383</sup>

À ce titre, Leroux soutient que le cas du Québec se distingue par la force de son *star system* qui fait des acteur-trices – même de théâtre – des personnalités publiques, visibles à l'écran en tant qu'elles-mêmes. « Cette impression de réel vacillant redouble une scène déjà recroquevillée sur elle-même par son recours fréquent à l'autoreprésentation. »<sup>384</sup>, précise-t-il. Par conséquent,

---

<sup>381</sup> Voir Lucie Robert, « The Language of Theatre » in Joseph I. Donohoe Jr. et Jonathan M. Weiss (dir.), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing (Mich.), Michigan State University Press, 1995, p. 110.

<sup>382</sup> Louis Patrick Leroux, « De la langue au corps. L'inscription et le discours du "vrai" dans le corps performant, d'*Aurore, l'enfant martyre* à Dave St-Pierre » in Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, op. cit., p. 33, note 3.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 54.

l'acteur-trice, dont la présence corporelle est valorisée sur scène comme vecteur identitaire, renvoie à une identité individuelle qui dépasserait aujourd'hui l'identité culturelle québécoise que mettait de l'avant la dramaturgie nationaliste des années 1960-1970. La reconnaissance procéderait alors d'une « quête d'authentification de l'individu qui passe d'abord par une *intégrité corporelle et morale* avant d'être sociale et politique. »<sup>385</sup> Le corps de l'acteur-trice en scène serait garant de cette authenticité, et donc de cette identité authentifiée, puisqu'il est vrai. Le corps ne peut pas ne pas être un corps, à plus forte raison, comme dans *Le NoShow*, quand il est celui de la personne réelle et sincère de l'interprète – par opposition à celui du personnage – ouvrant sa présence au spectre de l'*autofriction*. « L'inscription du vrai passe par le corps vivant, *résistant, engagé*. »<sup>386</sup>, précise enfin Leroux, attribuant au corps des qualités spécifiques, aptes à la contestation politique (« *résistant, engagé* »).

Or, si le soi est toujours relié à un corps, ce corps est à son tour indissociable d'un lieu, rappelle Edward S. Casey (1939-) : « just as we are always with a body, so, being bodily, we are always within a place as well. »<sup>387</sup> Les corps sont *toujours déjà* politisés, car ils sont genrés<sup>388</sup> et racisés, aussi le geste autobiographique au théâtre est-il forcément identitaire. Si, au Québec, l'identité individuelle performée sur scène prend aujourd'hui le pas sur l'identité nationale, elle ne peut échapper, à cause de la tradition, aux critères d'affirmation culturelle et nationale héritées de cette dramaturgie auto-affirmatrice.<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 73. Je souligne.

<sup>387</sup> Edward S. Casey, *The Fate of Place : A Philosophical History*, Berkeley (CA), University of California Press, 1997, p. 214. Je reviendrai sur une mise en application dramaturgique de cette réflexion dans la section 5.3.3. *La cécité politique des stratégies esthétiques et la question des savoirs situés*.

<sup>388</sup> D'ailleurs, l'« autotopographie » (« *Autotopography* [...] intends to foreground the subjectivity involved in plotting place ; autotopography is writing place through self (and simultaneously writing self through place) » in Deirdre Heddon, *op. cit.*, p. 90-91.) serait, au Québec, à en croire Erin Hurley, féminine. (Erin Hurley, *De l'Expo 67 à Céline Dion*, Montréal, Nota Bene, coll. « Études culturelles », 2017 [2010], p. 33-42.)

<sup>389</sup> D'ailleurs, si Leroux pense d'abord mener une recherche apolitique de l'autoreprésentation sur scène, il réalise vite que cette pratique est indissociable de la question identitaire nationale car « la culture au Québec est idéologique ». (Yvon Montaya et Pierre Thibaut, « Introduction », *Frénétiques. Treize intellectuels québécois répondent à la question : « Quelle est votre perception de la culture au Québec à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle »*, Montréal, Triptyque, p. 16, cité par Patrick Leroux, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu », *op. cit.*, p. 142.)

Dans *Talking back : Thinking Feminist, Thinking Black* (1989), bell hooks (1952-) rappelle que le récit de soi correspond à une prise de conscience de son agentivité et à un investissement de celle-ci : « oppressed people resist by identifying themselves as subjects, écrit-elle, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story »<sup>390</sup>. Au Québec, le recours au réel comme vecteur identitaire renvoie à la grande période du théâtre réaliste qui s'étend de 1948 à 1968<sup>391</sup>, et qui se concentre sur des représentations collectives ; les *Belles-sœurs* (1968) de Tremblay marquent à cet effet le début d'un réalisme absurde<sup>392</sup>. Ce théâtre est cependant encore loin de la dramaturgie autobiographique qui se développe dans le courant des années 1980. Toutefois, il faut rappeler que, dans les années 1960 et 1970, l'acteur-trice qui s'avance sur scène en son nom propre, c'est-à-dire sans personnage, incarne alors la lutte pour la reconnaissance identitaire nationale. D'abord, cet interprète émerge de la création collective, ce qui signifie son émancipation des structures traditionnelles de pouvoir, et ensuite, il ou elle recourt à l'improvisation, dont l'acte spontané prouve son authenticité. Surtout, l'acteur-trice devient un nouveau personnage<sup>393</sup>, une figure de l'affirmation nationale dès lors que sa langue d'expression est *la sienne*. En s'exprimant en français québécois sur scène, l'acteur-trice rompt avec la tradition européenne et s'approprie l'espace scénique, l'espace du dire et de la représentation, dans un contexte de libération de la langue vernaculaire. Schryburt explique à cet effet que

L'«acteur québécois» est ainsi vu comme l'instrument de la désaliénation du comédien, ce dernier ne devant plus construire son propre rôle à partir d'un modèle imposé de l'extérieur, mais plutôt à partir de sa propre identité culturelle et nationale. Le résultat [...] est un théâtre qui gagne en sincérité.<sup>394</sup>

Ce processus s'accompagnerait d'un travail de la gestuelle qui se veut naturelle et qui remet en question la discipline imposée au corps de l'acteur-trice, la plupart du temps calquée sur les formations « classiques » des pays colonisateurs. L'improvisation devient alors une méthode de

---

<sup>390</sup> bell hooks, *Talking back : Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, MA, South End Press, 1989, p. 43.

<sup>391</sup> Sur le réalisme théâtral au Québec, voir le dossier « Le réalisme au théâtre » publié dans la revue *Jeu*, n° 85, 1997.

<sup>392</sup> Au sujet du *réalisme absurde*, voir Jean-Cléo Godin, « Les avatars du réalisme », *Jeu*, n° 85, 1997, p. 65-72.

<sup>393</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, *op. cit.*, p. 278

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 284.

prédilection pour retrouver ce naturel proprement québécois – s’il en est un –, une approche finalement très réaliste, non pas dans la facture scénique mais dans la vérité exigée de l’acteur-trice. En se référant à la théorie sur la littérature mineure de Deleuze et Guattari, Leroux questionne la manière dont s’inscrit la pratique autobiographique et suggère des « propositions individuelles non-concertées », une réplique qui « [...] *reterritorialise* la langue dans la souveraineté de l’individu qui a dorénavant le choix de ses engagements et de ses appartenances. Un individu qui ne ressent plus le besoin de contribuer aux jeux de masques d’un théâtre de réplication et d’anticipation et qui choisit plutôt d’explorer les *autofrictions* de l’authenticité et de la sincérité. »<sup>395</sup>

La question identitaire et le rapport postcolonial – à la fois à la France et à la Grande-Bretagne – sont-ils encore à ce point un enjeu dans le théâtre québécois contemporain ? Ou sont-ils si étroitement reliés à la conception de la culture qu’ils s’invitent dans la création, parfois à l’insu des artistes ? Sans se lancer dans une psychanalyse des œuvres et des artistes, force est d’admettre qu’un élément aussi majeur, au théâtre, que la langue, marque encore au fer rouge une énorme partie de la production québécoise.

---

<sup>395</sup> Patrick Leroux, *op. cit.*, p. 337



### ***Chapitre 3. Traduire et adapter : le prisme de l'altérité***

En sa qualité d'art rassembleur, le théâtre cherche à rejoindre son public via des vecteurs de proximité qui facilitent l'identification. Avant même de savoir générer – ou prétendre générer – un impact sur celui-ci, que ce soit dans la prise de conscience politique de sa condition d'aliénation ou dans la mobilisation collective, les artistes de théâtre recourent à des stratégies scéniques qui permettent de bâtir une relation d'affinités. Cette relation déploie une rhétorique de la connivence à partir de laquelle orienter un discours, que celui-ci apparaisse volontairement ou pas dans les intentions artistiques. À ce titre, la traduction et l'adaptation représentent deux approches typiques du théâtre contemporain. Or, selon le contexte, leur portée n'a pas le même poids. Au Québec, elles s'inscrivent au cœur des enjeux identitaires. La traduction demeure déterminante même si elle ne marque plus les productions contemporaines comme elle le faisait dans les années 1960-1970. Quant à l'adaptation – hormis les cas d'adaptation québécoise de textes classiques – elle ouvre à la pratique du *Regietheater*, et ravive à cet effet l'intérêt québécois pour la scène allemande.

Dans ce chapitre, je traiterai de la traduction au théâtre, dans sa complexité théorique, puis dans le contexte précis de la pratique québécoise contemporaine. La *tradaptation* nationaliste de Michel Garneau du *Macbeth* de Shakespeare, effectuée en 1978, m'offre l'occasion de mettre en perspective son geste alors que le texte est à nouveau porté à la scène en 2015 par la metteuse en scène d'origine allemande Angela Konrad. Le spectacle, qui obtint un vibrant succès, pose sur la *tradaptation* de Garneau un regard à la fois rapproché et distancié, fort de son recours aux esthétiques allemandes. Dans la seconde partie de ce chapitre, je me pencherai sur l'adaptation contemporaine de textes classiques, caractéristique du *Regietheater* allemand, ce « théâtre des metteurs en scène », par l'entremise d'*Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen, monté par le directeur de la Schaubühne, Thomas Ostermeier, et présenté en 2013 à Montréal. Cette mise en scène est un véritable cas d'école pour comprendre à la fois les ressorts du geste d'adaptation chez Ostermeier, ainsi que son impact sur le public montréalais. Toutefois, la production de la Schaubühne, parce qu'elle cherche à tout prix à rejoindre son public



contemporain, simplifie aussi la proposition du texte original, particulièrement dans la transformation de l'acte IV, qu'Ostermeier convertit en véritable plaidoyer contre le capitalisme.

### 3.1. Traduire pour le théâtre

Contrairement aux autres formes littéraires, la traduction des textes de théâtre a longtemps été occultée. Si de premières études paraissent dans les années 1960<sup>396</sup>, la réflexion se développe véritablement au cours des années 1980.<sup>397</sup> Au Québec, les travaux de Louise Ladouceur<sup>398</sup> ainsi que, dans une perspective canadienne plus large, ceux de Glen Nichols<sup>399</sup>, achèvent de combler le manque. De façon générale, la réflexion élaborée par Susan Bassnett (1945-) est considérable. Dans un court chapitre paru dans *Translation Studies* (1980), elle insiste d'abord sur la spécificité du texte dramatique en contexte de traduction. Plus tard, elle remet radicalement en question ses premières intuitions, principalement autour de la notion de « performabilité » – sur laquelle je reviendrai.<sup>400</sup>

---

<sup>396</sup> Notamment chez Georges Mounin, *Teoria e storia della Traduzione*, traduit du français (*Traductions et Traducteurs*) par Stefania Morganti, Turin, Einaudi, 1965.

<sup>397</sup> Notamment chez Ortrun Zuber-Skerritt, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980. ; et Ortrun Zuber-Skerritt, *Page to Stage*, Amsterdam, Rodopi B.V., 1984, 200 p. Voir aussi George Wellwart, « Special Considerations in Drama Translation » in Marilyn Gaddis Rose, *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State of University New York Press, 1981, p. 140-146.

La revue française *Théâtre/Public* consacre en 1982 un numéro complet sur la traduction (n° 44), tandis que *Jeu* publie, en 1990 (n° 56) puis en 2009 (n° 133), deux numéros sur le sujet.

<sup>398</sup> Louise Ladouceur, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, mémoire pour la maîtrise en traduction, Université de Montréal, 1991. ; Louise Ladouceur, *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre*, Québec, Nota bene, 2005. ; Louise Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 46-56. ; Louise Ladouceur, *Michel Tremblay, traducteur et adaptateur : une étude en trois temps*, Montréal, Nota bene, 2017.

Voir aussi Michèle Laliberté, *La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec à propos de Une ville aussi froide que la mort de Rainer Werner Fassbinder*, mémoire pour la maîtrise en traduction, Université de Montréal, 1994.

<sup>399</sup> Glen Nichols, « Trading Partners : New Views on Theatre Translation in Canada », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 1, 2002, p. 117-135.

Voir aussi Sirku Aaltonen, *Time-sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon/Toronto, Multilingual Matters, 2000. ; Sirku Aaltonen, « Theatre Translation as Performance », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 25, n° 3, 2013, p. 385-406. ; Sirku Aaltonen, *Code-choice and Identity Construction on Stage*, Abingdon (Oxon)/New York, Routledge, 2020.

<sup>400</sup> Susan Bassnett, *Translation Studies*, édition révisée, Londres/New York, Routledge, 1991 [1980], p. 120-132. ; Susan Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre » in Bassnett, Susan et André Lefevere, *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*,

La raison de cette tardive présence du texte théâtral dans la réflexion sur la traduction est imputable à sa complexe relation à la scène ou, de façon plus générale, à la performance. Il n'est pas étonnant de constater que la plupart des études menées à ce jour oscillent, dans les méthodes qu'elles privilégient, entre une traduction plus ou moins conciliante du texte dramatique (*dramatic text*) et du texte performatif (*performance text*), pour reprendre les termes de Keir Elam<sup>401</sup> ; les méthodes privilégiant le texte performatif profitent largement de l'essor de la sémiologie au théâtre, développée notamment par Patrice Pavis, Richard Demarcy (1942-2018) et Anne Ubersfeld (1918-2010).<sup>402</sup> L'enjeu de la traduction théâtrale réside dans l'idée d'un texte original qui aurait la priorité – au-delà de toute considération de mise en scène – sur le spectacle, ou à l'inverse, dans l'idée que c'est la représentation – ainsi que le rapport au public qu'elle induit – qui prime sur le texte. S'il semble logique que cette posture dépende de la fonction, c'est-à-dire de la finalité du geste de traduction, de profonds débats dynamisent le champ et polarisent les approches.

### 3.1.1. Enjeux et postures de la traduction théâtrale

Pour les besoins de cette étude, je m'inspirerai des catégories établies par Fabio Regattin<sup>403</sup>, qui départage les approches en traduction théâtrale selon leur position plus ou moins favorable à la primauté du texte ou à celle de la performance. Regattin rassemble d'abord parmi les théories dites « littéraires » les réflexions qui considèrent le texte de théâtre comme n'importe quel texte littéraire. Dans cette perspective, la *tâche du traducteur* de théâtre, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, ne diffère pas de celle des autres, et surtout, elle ne prend en compte aucun devenir scénique. Ce type de traduction renvoie aux éditions des grands

---

Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 90-108. ; Susan Bassnett, « Translating for the Theatre : The Case Against Performability », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 102.

<sup>401</sup> Keir Elam distingue le *dramatic text*, qui correspond au texte écrit, du *performance text*, qui est sa réalisation. Les deux textes participent d'une relation d'intertextualité. (Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres/New York, Methuen, 1980, p. 208-209.)

<sup>402</sup> Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, U.G.E., 1973. ; Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976. ; et Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

<sup>403</sup> Fabio Regattin, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, 2004, n° 36, p. 156–171.

textes du répertoire (Molière, Shakespeare, Marivaux, Racine, etc.) qui servent souvent d'œuvre pédagogique ou de théâtre à lire. Toutefois, il peut trouver des adeptes parmi les praticiens et praticiennes, comme chez Antoine Vitez (1930-1990) – metteur en scène mais également traducteur – qui affirmait en 1982, alors que le débat sur la traduction théâtrale commençait à prendre forme, qu'« une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse. »<sup>404</sup> Cette approche « littéraire » met plutôt l'accent sur le style de l'auteur ou de l'autrice, soutenant que, de toute façon, les notions de souffle et de rythme, ainsi que d'oralité et de corporalité, ne sont pas exclusives au théâtre.

C'est sur ce dernier point que divergent les théories de la traduction théâtrales basées sur le texte dramatique (*dramatic text*). Ces dernières soutiennent aussi la primauté du texte mais considèrent que celui de théâtre est spécifique de par son rapport dialectique à la scène : le *hic et nunc* de la représentation appellerait à une immédiateté dépendante de son contexte culturel, afin que la réception en soit rapide et complète. C'est depuis cette perspective qu'émerge le concept de « performabilité » – ou « jouabilité » (*performability* ou *playability*) – qui désigne la qualité d'une langue adaptable à la valeur performative du texte, dans un effet plus ou moins réaliste et adapté au contexte culturel de réception. Cela implique que, au moment de traduire, le traducteur ou la traductrice soit en mesure d'entendre le texte comme de le lire, et d'imaginer la gestuelle qui l'accompagne. C'est dans cette optique que Jean-Michel Déprats (1949-) affirme que « la perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle ou plutôt, la seconde ne s'effectue qu'à travers la première »<sup>405</sup>. Cette approche ouvre à la personne qui traduit la voie pour adapter le texte de manière à en dégager les « virtualités théâtrales »<sup>406</sup> et, comme le précise Douglas Langworthy, traducteur et *Dramaturg* américain, « focus on the action and keep the language moving forward by, [...] keeping the sentences straightforward and the vocabulary readily understandable. »<sup>407</sup> Cette liberté conférée au [à la] traducteur-trice admet, en outre, qu'il existerait un « texte intérieur » ou « texte absent » dans le texte de départ, qu'il faudrait

---

<sup>404</sup> Antoine Vitez, « Le devoir de traduire », *Théâtre/Public*, n° 44, mars/avril 1982, p. 7.

<sup>405</sup> Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44 janvier/février 1982, p. 47.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>407</sup> Douglas Langworthy, « Why Translation Matters », *Theater Journal*, vol. 59, n° 3, octobre 2007, p. 381.

cerner afin de pouvoir le retrouver, ensuite, dans le texte traduit.

L'idée selon laquelle il existe un sens insaisissable mais spécifique au texte de théâtre – dans ce cas, intimement relié à son aspect performatif – rappelle la « tâche » (*Aufgabe*) benjaminienne de la traduction. Selon la définition théorique que lui donne Benjamin dans *Die Aufgabe des Übersetzers*<sup>408</sup> (1923) – qui paraît en préface à sa traduction allemande des *Tableaux parisiens* (éditée en 1861) de Charles Baudelaire – la *tâche* du [de la] traducteur-trice « consiste à trouver dans la langue dans laquelle elle traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original peut être éveillé dans cette langue. »<sup>409</sup> Cela implique, au moment de traduire, de se concentrer d'abord sur le noyau dur du texte source, son *sens* (*Bedeutung*), en admettant que ce texte soit traduisible (*übersetzbar*)<sup>410</sup>. Ce sens relève chez Benjamin du poétique, c'est-à-dire de l'indicible. Il ne peut donc pas constituer la seule tâche du [de la] traducteur-trice, d'abord parce que la restitution exacte du sens initial est impossible, et ensuite, parce que la traduction en soi est une pratique esthétique. C'est pourquoi, dans la perspective benjaminienne, il importe surtout à la personne qui traduit de sculpter la langue dans laquelle le sens du texte source pourra être effleuré (*berührt*). Si ce texte de Benjamin a causé de nombreux débats, il présente l'intérêt d'orienter le [la] praticien-ne vers l'idée d'une traduction « poétique »<sup>411</sup> qui prendrait en compte la langue d'arrivée en privilégiant la forme. Une telle traduction ne viserait pas à faire passer le sens d'une œuvre en l'adaptant avec habileté aux contraintes de la langue d'arrivée :

---

<sup>408</sup> Bien que ce texte de Benjamin ait fait objet de nombreuses interprétations (notamment chez Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, textes rassemblés par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.) et ait été plusieurs fois traduit en français (voir Alexis Nouss (dir.), « L'essai sur la traduction de Walter Benjamin. Traductions critiques/Walter Benjamin's Essay on Translation. Critical Translations », numéro spécial de *TTR*, 1997, vol. 10, n° 2.), je me permets de retourner à ce texte fondamental pour traiter de la question de la traduction des textes de théâtre.

<sup>409</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » in *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p. 125. La phrase originale allait comme suit : « Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. » (Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers » in Charles Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 17.)

<sup>410</sup> « Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich – daß heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere. » (*Ibid.*, p. 9.)

<sup>411</sup> Aussi privilégiée par Jean-Louis Besson (Jean-Louis Besson, « Pour une poétique de la traduction théâtrale », *Critique*, vol. 8-9, n° 699-700, 2005, p. 702-712.)

elle bousculerait, au contraire, cette langue d'arrivée pour la soumettre à l'effet de la langue étrangère. Si cette perspective accorde une certaine marge de manœuvre au [à la] traducteur-trice, elle n'envisage pas la *tradaptation* pour autant. Aussi ne faut-il pas confondre le concept benjaminien d'*Übersetzbarkeit* (« traduisibilité ») et celui de « performabilité ». Le premier demeure concentré sur le texte, tandis que le deuxième tend imperceptiblement vers la scène, et déplace la fonction même du texte dramatique dans le système de la représentation.

### 3.1.2. Conflits autour de la « performabilité »

Les études en sémiologie du théâtre ont ouvert le champ à une traduction théâtrale qui privilégie le texte performatif (*performance text*), le théâtre étant considéré comme un encodage de signes dont la représentation fait intrinsèquement partie. Dans cette perspective, le texte dramatique (*dramatic text*) est considéré comme une des parties du tout « théâtre », dont la mise en scène réalise l'achèvement. Les traducteur-trices agissant désormais comme intermédiaires parmi d'autres dans l'élaboration du spectacle, ils et elles travaillent en salle de répétition avec le metteur en scène ou la metteuse en scène et les interprètes, de manière à modifier le texte selon les besoins du plateau.<sup>412</sup> Si cette posture rappelle celle d'Artaud, qui insiste sur l'aspect performatif du théâtre<sup>413</sup>, on peut aussi l'associer de façon générale à l'avènement des *Performance Studies* (Schechner), ainsi qu'aux formes dites postdramatiques. Ces approches, qui privilégient des méthodes de traduction axées sur le texte performatif, réduisent cependant le spectre de la traduction théâtrale à son devenir scénique. En outre, elles affectent sa longévité, sachant qu'une traduction théâtrale possède déjà une courte espérance de vie.<sup>414</sup>

Dans une perspective néolittéraire de la traduction dramatique, les études de sémiotique auraient conféré au texte de théâtre un statut inachevé, attendu qu'il ne constitue qu'une étape dans l'œuvre théâtrale. Ce statut rendrait la tâche de traduire à la fois trop complexe et ingrate : elle deviendrait incomplète en soi (passer d'un texte inachevé à un autre texte inachevé), et

---

<sup>412</sup> Voir Margaret Tomarchio, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, 1990, p. 79-104.

<sup>413</sup> « [...] c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée. » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 60.)

<sup>414</sup> Antoine Vitez attribuait plutôt cette éphémérité à la nature du théâtre, « art de la variation infinie. » (Antoine Vitez, « Le devoir de traduire », *Théâtre/Public*, *op. cit.*, p. 7)

infériorisée par rapport à celle de la mise en scène. Par conséquent, plusieurs traducteur-trices contemporain-es déplorent cette tendance et rejettent ses caractéristiques *tradaptations*, sous prétexte qu'elles simplifient inutilement la langue dans la vaine recherche d'un effet d'oralité qui en faciliterait la compréhension. Pour Susan Bassnett, ce type de travail, souvent effectué rapidement, par des personnes plus moins compétentes et sous-payées, ne serait motivé que par des enjeux financiers :

[...] the key factor is the size of the audience and the price they are willing to pay for tickets, certainly not the ethics of translation. In such a climate, ethical considerations are diminished ; texts are cut, reshaped, adapted, rewritten and yet still described as “translations”. Sometimes the useful English word “version”, which implies that the translation has been radically revised for the target culture is used instead of the term “translation”.<sup>415</sup>

L'autrice suggère que le critère de « performabilité » serait une invention des traducteur-trices, des metteur-euses en scène et des directions artistiques pour justifier des choix artistiques dont la finalité ne serait qu'au bénéfice de la production.<sup>416</sup> Dans cette perspective, adapter un texte en fonction de sa « jouabilité » reviendrait simplement à se soumettre aux impératifs financiers du théâtre, sans égard pour la qualité du texte traduit. S'il est ardu d'amalgamer toutes les directions artistiques et leurs choix en fonction des mêmes intentions, on peut supposer que certaines *tradaptations* aient effectivement poursuivi cet objectif.

On pourrait aussi suggérer que la « jouabilité » d'un texte repose sur des questions de goût et de sensibilité. Certes, la *tradaptation* – ou la traduction orientée sur le texte performatif – peut se restreindre à la fluidité du phrasé ou la crédibilité des dialogues, des critères hérités d'un théâtre naturaliste et post-naturaliste, et possiblement motivés par des impératifs de production. Dans ce cas, tordre un texte étranger dans un tel moule donnerait raison à Bassnett. Or, on peut aussi comprendre la « performabilité » comme le rapport de remédiation entre le texte *lu* et le texte *dit*, privilégiant au passage ses assonances et son arythmie. Le caractère

---

<sup>415</sup> Susan Bassnett, « Translating for the Theatre : The Case Against Performability », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 102.

<sup>416</sup> « It is this term [performability] that is used to excuse the practice of handing over a supposedly literal translation to a monolingual playwright, and it is this term also that is used to justify substantial variations in the target language text, including cuts and additions. Moreover, the term “performability” is also frequently used to describe the indescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written [...]. » (*Ibid.*, p. 102.)

d'étrangeté du texte traduit constitue alors un catalyseur artistique apte à découvrir l'altérité dramatique : d'autres manières de penser, de dire et de jouer. La *tâche* de traduire au théâtre s'accompagne donc aussi de la *tâche* de mettre en scène, qui n'est pas moins complexe.

La mise en voix d'un texte et sa mise en scène (mise en corps, mise en espace, mise en relation au public) peuvent se concevoir comme des formes de traductions inhérentes au médium théâtral. Les mots du texte se retrouvent dans la bouche des interprètes, puis dans les échanges sur scène. Perçus par les membres du public, ils reprennent forme dans leur imaginaire. D'un point de vue pratique, la traduction théâtrale ne peut que difficilement ignorer ce processus dynamique, à plus forte raison quand, malgré un certain modèle, il ne respecte pas – ou plus – de règles. Comme l'exprime Patrick Primavesi dans un article paru en 1999,

[...] the different forms of avant-garde theater in this century not only challenged the dominance of the dramatic text, but also developed new and different forms of translation besides the traditional identification with characters and actions. This may lead us to the theatrical natures of translation in general, to a scene of gestures that maintain and justify the exchange of signs and meanings in the "afterlife" of texts.<sup>417</sup>

L'« après-vie » du texte, dans sa forme traduite – ou scénique – témoigne des multiples bouleversements qu'ont subis la forme et le sujet. Qu'il s'agisse de distance historique ou culturelle, il semble difficile de faire fi de leur transformation respective. Or, cette transformation, pour Benjamin, dans le geste de traduction qui la produit, est d'ores et déjà théâtrale. En d'autres termes, si le théâtre est déjà traduction dans son processus, inversement, la traduction comporte déjà, en elle-même, une dimension théâtrale.

Fort de ses échanges avec Benjamin<sup>418</sup>, Brecht soumet une idée similaire au plateau, particulièrement dans son travail sur *Leben des Galilei* (1938-39), soumise à de multiples traductions. La pièce, écrite alors que Brecht est exilé au Danemark – où Benjamin le rejoint – est créée aux États-Unis sous le titre *Galileo* (1947) après un travail de traduction mené avec le

---

<sup>417</sup> Patrick Primavesi, « The Performance of Translation : Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details », *TDR/The Drama Review*, vol. 43, n° 4, hiver 1999, p 54.

<sup>418</sup> Sur la relation entre Brecht et Benjamin, voir Erdmut Wizisla, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – The Story of a Friendship*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2009. ; et Walter Benjamin, *Essai sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969.



comédien américain Charles Laughton (1899-1950). Elle est ensuite traduite et montée en allemand, alors que le metteur en scène est de retour à Berlin. On peut supposer que ces traductions forcées par le contexte historique – mais aussi le combat que mène Galilée pour écrire en italien au contraire du latin, incompréhensible pour la majeure partie de la population – confirment chez Brecht cette idée benjaminienne selon laquelle traduire oblige une infidélité au texte source. Son critère de « traductibilité » résiderait précisément dans son potentiel à être poétiquement déformé, et ignorer cette composante caractéristique de la traduction reviendrait à manquer à la *tâche*.

Brecht développe à partir de cette idée une technique gestuelle d'altération et de perturbation du texte, basée sur le souffle, la syncope, le rythme, le cri, etc. Cette approche atteste de la violence du geste de traduction, notamment sur l'interprète en scène, forcé de *traduire*, par son corps, des mots qui ne sont pas les siens. Elle témoigne aussi de la posture générale du lecteur ou de la lectrice vis-à-vis du texte littéraire, en réaction à sa forme plutôt qu'à son contenu. La technique de jeu de Brecht engage ainsi une réception sensorielle de la matérialité textuelle, par opposition à une réaction intellectuelle qui ne stimulerait que l'esprit. L'expression de cette réception sensorielle consiste en un travail physique qui n'empêche pas de produire une lecture épistémologique de la pièce. L'inverse est moins sûr – comme l'affirmait Déprats<sup>419</sup> un peu plus haut – car c'est d'abord par le corps qu'advient la pensée. Brecht investit donc l'interstice entre la langue du texte source et son processus de mise en bouche/mise en corps pour produire un commentaire distancié à la fois sur la situation dramatique et sur l'œuvre. La traduction en scène s'avère ainsi une composante de la représentation, attendu que cette appréhension systématique des phrases révèle le geste fondamental du dialogue théâtral. Brecht produit à cet effet dans *Aufbau einer Rolle*<sup>420</sup>, un chapitre théorique intitulé *Theaterspielen als Methode Übersetzung* :

Like the translation, the theatrical event is a process by which the text may be altered and destroyed. Brecht describes this ruination of the text as the result of Laughton's particular interest in an

---

<sup>419</sup> « La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle ou plutôt, la seconde ne s'effectue qu'à travers la première ». (Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, p. 47.)

<sup>420</sup> Bertolt Brecht, *Aufbau einer Rolle : Laughtons Galilei*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, volume 2.

effective appearance onstage, but also a necessary exploitation and exhaustion of the material.<sup>421</sup>

Dans la perspective brechtienne, la mise à mal du texte source, engagée par l'inévitable travail de traduction de l'acteur-trice, se révèle un vecteur de création théâtrale. Dans un contexte où la langue et la culture ont été minorisées par l'expérience coloniale, comme c'était le cas au Québec jusque dans les années 1960-1970, il peut aussi en être un d'émancipation identitaire.

### 3.1.3. Statuts du français québécois

Au Québec, la *tâche* déjà complexe du [de la] traducteur-trice de théâtre se voit démultipliée en raison des différents statuts de la langue française. Pour bien comprendre l'implication symbolique des différents niveaux de cette langue, il appert pertinent de procéder à un bref survol historique. Après la Conquête, le français en Nouvelle-France évolue en vase clos, dans une direction toute particulière et bien différente de celle qu'il adopte en France. La langue de l'ancienne colonie se retrouve privée de ses manifestations officielles qui s'opèrent désormais en anglais. Comme ces manifestations concernent principalement l'économie, le commerce, l'industrie, la politique et les forces armées, c'est-à-dire des secteurs d'activité où circule l'argent et où se prennent des décisions importantes pour le pays, le français devient une langue de seconde classe. Ce statut d'infériorité du français parlé au Canada vis-à-vis de la langue anglaise se couple à celui qu'il occupe vis-à-vis du français de France, bien qu'il soit de nature complètement différente : l'anglais, c'est l'envahisseur, tandis que le français, c'est la norme, et c'est aussi l'origine. Les langues et leurs variations s'accompagnent donc de rôles et de connotations bien précis dans la société francophone du jeune Canada ; elles articulent des relations de pouvoir, et engendrent des conséquences sur les plans symbolique et psychologique. Par conséquent, on ne peut pas les utiliser sur la scène sans reproduire ces schèmes, et ce, même encore aujourd'hui.

Il faut attendre la Révolution tranquille pour que la langue devienne l'outil et l'objet de l'autoaffirmation culturelle et identitaire des Québécois et Québécoises, et que la province se

---

<sup>421</sup> Patrick Primavesi, *op. cit.*, p. 58.

dote d'une politique linguistique. Or, si l'anglais occupe une partie importante des enjeux dans ce processus, c'est le français québécois, dans sa diversité et surtout, dans son altérité avec celui de la France, qui m'intéresse. Comme l'exprime Jean-Claude Corbeil, alors directeur du service linguistique au jeune Office de la langue française, dans une allocution prononcée en 1974, les Français et les Françaises, « qui sont nos partenaires linguistiques et à qui, ici [au Québec], on prête bien des intentions, bien des prétentions, bien des jugements sur nous-mêmes »<sup>422</sup>, n'ont pas de sentiment particulier sur la langue parlée par la descendance des colons de la Nouvelle-France, mais l'inverse n'est pas vrai. Sans commenter le fondement de ces craintes vis-à-vis du soi-disant jugement des Français-ses, Corbeil trahit sa posture militante en martelant qu'il ne faut pas « envisager nos relations [avec la France] selon la perspective supérieur-inférieur »<sup>423</sup>. Il demeure qu'une dynamique de pouvoir persiste entre les deux « langues », autrement, Corbeil n'affirmerait pas tout de suite après, et selon les recommandations de l'Office, que « *la forme officielle* de la langue française au Québec *doit* être au plus près possible du français de France », c'est-à-dire d'une langue « de grande tenue » car « n'importe qui, au service de l'État, n'a pas le droit d'écrire n'importe comment. »<sup>424</sup> Cette injonction, si elle ne concerne que les « formes officielles » de la langue, comporte des répercussions sur son statut symbolique ; on se retrouve, comme après la Conquête, avec une langue privilégiée pour ses « manifestations officielles », c'est-à-dire les lieux de circulation de l'argent et de prises de décision, et une autre, réservée à l'espace personnel et domestique. Cette séparation, statuée par l'Office, confère au français de France une dimension pure qui rime avec le « bien parler »<sup>425</sup>. Si cette

---

<sup>422</sup> Jean-Claude Corbeil, « L'Aménagement linguistique du Québec : perspective historique de la question, description des options linguistiques qui soustendent l'action de l'Office de la langue française du Québec », Colloque Identité Culturelle et Francophonie dans les Amériques [1<sup>è</sup>. 1974. Bloomington, Ind., U.S.A.], Montréal, L'Éditeur officiel du Québec, 1974, p. 28.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 33. Je souligne.

<sup>425</sup> Le bon parler français est d'ailleurs très surveillé dans le Canada francophone si on en juge les nombreux titres listés dans la préface du *Glossaire du parler français au Canada* (1930), dans la section « sur les parlers franco-canadiens », et qui tranchent avec les titres élogieux des autres sections : Maguire, *Manuel des difficultés les plus communes de la langue française* (1841), Gingras, *Manuel des expressions vicieuses les plus fréquentes* (1867), Manseau, *Dictionnaires des locutions vicieuses du Canada* (1881), Lusignan, *Fautes à corriger* (1890), Rinfret, *Dictionnaire de nos fautes contre la langue française* (1896), Blanchard, *Dictionnaire de bon langage* (1912), Clapin, *Inventaire de nos fautes les plus usuelles* (1913), etc. (La Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*, Québec, l'Action sociale (limitée), 1039.)

recommandation vise l'excellence et le nivellement par le haut, elle contribue au sentiment d'infériorité des Québécois-es devant une langue qui n'accède toujours pas aux « formes officielles ». Corbeil observe avec justesse que

les Québécois s'imaginent pire (sic) qu'ils ne le sont et se font toutes sortes d'illusions sur la manière dont tous les Français parlent. De là, peu à peu, un sentiment d'infériorité linguistique, des attitudes malsaines et contradictoires à l'égard des Français et de leur français, l'idée très répandue que notre langue est très différente de la langue des Français, un sentiment d'impuissance devant un effort de redressement qui paraît impossible.<sup>426</sup>

Cependant, dans l'usage, le malaise ne se règle pas, comme le remarque dans son essai Anne-Marie Beaudoin-Bégin, *La langue rapaillée. Combattre l'insécurité linguistiques des Québécois* (2015)<sup>427</sup>. Il existe un rapport affectif complexe des Québécois-es vis-à-vis de la langue française, or c'est justement l'affect qui est en jeu lorsqu'il s'agit de littérature.

Si l'Office concentre surtout son champ d'action sur le milieu du travail – véritable théâtre de la lutte des classes – il recommande aussi des « règles de conduite » quant à l'utilisation du français dans sa fonction esthétique. Ces recommandations sont particulièrement intéressantes quand vient le temps de parler de la langue dans un contexte littéraire – et éventuellement théâtral :

a) Le créateur a la liberté la plus absolue d'utiliser la langue comme il l'entend, pour en tirer les effets qu'il recherche. Tout particulièrement, dans le roman ou le théâtre, *il est normal que le créateur donne à ses personnages une langue qui corresponde au milieu sociologique auquel ils sont censés appartenir.*

b) La langue utilisée par le créateur ne doit jamais être considérée comme une reproduction exacte du réel, comme une description linguistique de même objectivité que celle du linguiste. Par définition, *cette langue est créée*, par amalgame de traits pris dans le réel. Si le créateur a du talent et poursuit des

---

<sup>426</sup> Jean-Claude Corbeil, *op. cit.*, p. 36. L'actualité fait toujours mention de ce genre de sentiment. Voir le billet de Stéphane Parent sur le site de Radio-Canada (Stéphane Parent, « D'où vient cet accent français typique des Québécois », *Radio-Canada international*, mis en ligne le 6 juillet 2016, consulté le 2 février 2018. URL : <http://www.rcinet.ca/fr/2016/07/06/dou-vient-cet-accent-francais-typique-des-quebecois/>.)

<sup>427</sup> Anne-Marie Beaudoin-Bégin, *La langue rapaillée. Combattre l'insécurité linguistiques des Québécois*, Montréal, Somme toute, 2015.

intentions de réalisme, il se peut que sa création donne l'illusion du réel. Mais c'est une création.

c) Il faut laisser les problèmes d'esthétique littéraire à leur place, c'est-à-dire en littérature. Les créateurs vivent avec difficulté le choix entre écrire en *langue soignée* et écrire en *langue populaire*. Chaque choix donne naissance à des clans, détermine des amitiés et des alliances. Les choix changent : tel qui écrivait hier en langue populaire écrit aujourd'hui en langue soignée et l'inverse est vrai. Mais *l'écrivain ne peut s'arroger le droit d'imposer sa langue d'écriture au reste de la nation* : on change alors totalement de fonction, d'univers.<sup>428</sup>

En somme, selon le service linguistique de l'Office de la langue française, pour tout ce qui est officiel, il faudrait se rapprocher du français de France, une recommandation qui se fait l'écho de la thèse de l'abbé Octave Crémazie (1827-1879) qui estimait un siècle plus tôt qu'il ne pourrait de toute façon y avoir une littérature nationale au Canada français.<sup>429</sup> Or, au tournant de la crise d'octobre, en art – et tout particulièrement pour le roman et le théâtre – chacun-e semble pouvoir faire selon sa volonté. Cette liberté n'est toutefois pas aussi entière qu'elle n'y paraît. Le français québécois, dans sa fonction esthétique, a un statut officiellement étrange : il est populaire, oral et régional, mais aussi – et paradoxalement peut-être – poétique. Il est possible de le revendiquer, mais il appartient alors complètement à l'écrivain ou l'écrivaine : il devient une création et n'est pas tout à fait légitime à représenter le réel (même s'il est légitime pour l'auteur-trice de s'en servir.) Sans doute à cause de sa « jeunesse », il semble condamné à rester fictif, à plus forte raison quand on considère qu'il ne devrait pas être imposé au « reste de la nation » (en se demandant comment les auteur-trices pourraient réussir un tel exploit). Cette ambivalence témoigne des débats qu'inspirait, quelques décennies plus tôt, la possibilité même d'une littérature québécoise (ou à l'époque, *canadienne française*) à l'abbé Camille Roy (1870-1943) ainsi qu'aux journalistes Olivar Asselin (1874-1937) et Jules Fournier (1884-1918), ce dernier n'hésitant pas à affirmer que « la littérature canadienne-française n'existe pas et n'existera pas de sitôt. »<sup>430</sup> Si on peut a fortiori établir des canons du français québécois, en parlant du français de Miron, Tremblay ou Ducharme, on ne pourra pas utiliser ces expressions

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 35. Je souligne.

<sup>429</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 171.

<sup>430</sup> Jules Fournier dans une lettre à l'abbé Casgrain. Cité par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 176.

pour désigner le français de façon générale, comme on le fait quand on parle de la langue de Molière ou de celle de Shakespeare – bien qu'on ne parle plus aujourd'hui ces langues comme on les parlait à l'époque de ces auteurs canoniques. Difficile alors d'envisager enseigner le français québécois à des personnes de l'étranger, ou encore de produire des traductions officielles dans cette langue, malgré que, pour paraphraser Ludwig Wittgenstein (1889-1951), l'usage soit lié à la forme de vie.<sup>431</sup> Mais que faire dans le cas d'une traduction de théâtre, forcément destinée à un public local ? Faut-il fictionnaliser dans cette langue esthétique non-officielle des textes qui proviennent de pays où la réalité linguistique est autrement plus simple ? Ou faut-il opter pour un français de « grande tenue » tel celui qu'on s'imagine parler au gouvernement et en France ?

### 3.1.4. Traduire du théâtre au Québec

Il existe encore aujourd'hui, au Québec, un flou étonnant quant au choix du niveau de langue, chaque fois qu'un nouveau spectacle est produit, qu'il s'agisse d'un texte québécois ou pas. Très souvent, lors des lectures préliminaires avec les acteurs et actrices, le français québécois est adopté uniquement quand le texte l'indique déjà dans son écriture (au moyen d'élisions ou d'un vocable clairement local). Dans les autres cas, qu'il s'agisse d'un texte québécois dont le jocal n'est pas accentué, d'un texte de France ou d'un texte en traduction, le jeu glisse dans un français dit « normatif », « international » ou « standard »<sup>432</sup>, faussement

---

<sup>431</sup> « Et cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes ; mais de nouveaux types de langage de nouveaux jeux de langage naissent, pourrions-nous dire, tandis que d'autres vieillissent et tombent en oubli. [...] Le mot « jeu de langage » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie. » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, § 23, p. 125.)

<sup>432</sup> Le français « standard », s'il renvoie souvent au Québec aux présentateurs et présentatrices de Radio-Canada, correspond à « la variété de cette langue qui a “réussi” socialement et politiquement, c'est-à-dire qu'elle en est venue, avec le temps, à dominer les autres [...] variétés parentes [...] parce qu'elle a eu pour elle la raison du plus fort à un moment donné et qu'elle était le véhicule du pouvoir ». (Denis Dumas, *Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 121.)

neutre, et qui n'a que l'apparence d'un français dit de France.<sup>433</sup> Par conséquent, la situation de la traduction théâtrale n'est pas simple. Jean-Luc Denis, rare traducteur de théâtre qui traduise directement de l'allemand au français québécois, estime à cet effet que les traducteur-trices de théâtre au Québec vivent un déchirement entre

d'une part, [les] règles de fidélité, d'élégance, de respect de la tonalité, de cohérence stylistique et de qualité de la langue qui guident le traducteur et, d'autre part, [les] exigences posées par l'objet théâtral en matière de trame émotive, de sous-texte, de mise en bouche, de cohérence des personnages et de charge symbolique véhiculée par le discours.<sup>434</sup>

On sent dans le dilemme posé par Denis le choix entre un français standard et un français régional (lire ici « joual »). Au-delà des effets stylistiques, ce choix détermine si le texte, dans sa traduction, renverra au statut particulier d'une littérature étrangère canonique, ou à une version régionale, peut-être mieux adaptée pour le jeu d'acteur et l'oreille de la personne spectatrice, mais également complexe à reproduire.

Au Québec, plusieurs niveaux de langue coexistent, pas seulement en fonction des régions et des classes, mais aussi en fonction des contextes d'énonciation. Dans un contexte officiel, on privilégiera un français normatif (tel que recommandé par l'Office québécois de la langue française), mais dans les communications intimes (expression quotidienne, charges et affects), c'est presque toujours le français dialectal/régional ou « joual » qui est préféré. Par conséquent, en traduction, on peut faire des choix qui reproduisent l'intention de l'auteur-trice, mais aussi transposer un contexte et ajuster les niveaux de langue selon la vraisemblance des échanges. Un des obstacles à la transposition proviendrait du fait que le public québécois n'a pas l'habitude d'entendre des personnages étrangers parler dans une langue familière. Un Allemand ou une Polonaise qui parle comme une personne de la Gaspésie élèverait des soupçons, même si, dans le texte original, le personnage s'exprime en dialecte, ainsi que le note Lefebvre.

[...] pour les autres cultures, allemande, italienne, polonaise, voire russe, on a toujours l'impression que ces gens-là sont plus ou

---

<sup>433</sup> Il faut rappeler que la formation d'acteur, au Québec, sépare la dramaturgie québécoise de celle du répertoire international, toute origine confondue. Le processus d'audition menant aux écoles exige d'ailleurs des personnes candidates une scène dans chacune des deux *langues*.

<sup>434</sup> Jean-Luc Denis, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Jeu*, n°56, 1990, p. 9.

moins des Français de France, des Européens qu'on ne peut pas faire parler avec une langue populaire québécoise. Qu'on le veuille ou non, comme traducteur aussi bien que comme auteur, on travaille à partir de ce genre de conventions. C'est notre travail d'étirer les conventions, mais en même temps si on les étire trop, les gens n'y croient plus.<sup>435</sup>

Il y a des traducteur-trices qui vont même à ce titre prioriser un argot parisien qui a fonction de langue populaire, même si celui-ci est complètement étranger, dans l'usage, au public québécois.<sup>436</sup> Cette « corde raide entre vernaculaire et normatif, étranger et familier »<sup>437</sup>, pour reprendre les mots de Denis, n'est pourtant pas qu'un obstacle au [à la] traducteur-trice. Elle pourrait aussi s'avérer un formidable outil dramaturgique, vecteur de tension dramatique et d'étrangéisation brechtienne.

Cet éventail de possibilités relève bien sûr du politique, attendu que le français québécois est perçu par certains groupes – les « clans », « amitiés » et « alliances » dont parlait Corbeil – comme un dialecte, une façon réductrice de le désigner. La question que pose la traduction théâtrale au Québec ravive celle de la légitimité du français québécois à être considéré comme une « langue en soi », digne d'être portée à la scène. Si la question semblait être résolue après *Les Belles-Sœurs* (écrite en 1965 et créée en 1968),<sup>438</sup> elle est demeurée épineuse dans le cas de la traduction.

On a commencé en même temps à s'affirmer d'un point de vue dramaturgique et à traduire, témoigne Paul Lefebvre. C'est fondamental. Au même moment où les *Belles-Sœurs* arrivent, Éloi de Grandmont fait sa célèbre adaptation du *Pygmalion* de George Bernard Shaw et Yvan Canuel, sa traduction de *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney. En fait, le jocal est apparu comme langue de traduction quelques mois avant d'apparaître comme langue d'auteur. C'est assez particulier. Je pense que l'irruption de dramaturges étrangers qui avaient une langue très parlée, comme Pinter, nous a pour ainsi dire donné l'exemple. On a compris

---

<sup>435</sup> Christian Saint-Pierre, « Qui dit traduire dit transmettre : entretien avec Paul Lefebvre », *Jeu*, n° 133, 2009, p. 66. On pourrait aussi suggérer que ce phénomène est imputable à l'influence du cinéma étranger, presque toujours postsynchronisé dans un français « normatif ».

<sup>436</sup> Sauf dans l'imaginaire, justement, grâce à sa présence à l'écran.

<sup>437</sup> Jean-Luc Denis, *op. cit.*, p. 17.

<sup>438</sup> « À partir de là [la création des *Belles-sœurs*], on assiste à une transformation spectaculaire du langage dramatique et de l'institution théâtrale. S'il y a rupture dans l'histoire du théâtre québécois, c'est donc en 1968 qu'elle se produit, non en 1960. » (Michel Biron *et al.*, *op. cit.*, p. 463-464.)



qu'on pouvait nous aussi employer une langue populaire.<sup>439</sup>

S'agit-il alors de *traduction*, d'*adaptation* ou d'*appropriation* ? La reterritorialisation au Québec de bon nombre d'auteur-trices du répertoire international, si elle visait d'abord à (re)prendre possession de la littérature mondiale, aurait comporté une certaine part de négation de l'altérité. L'intérêt aurait-il davantage résidé dans l'affirmation d'une certaine *québécoité*<sup>440</sup> que dans la curiosité pour l'étranger ?

Selon Josette Féral, critique et théoricienne de théâtre, la consolidation de l'identité québécoise a à cet effet entraîné le rejet de plusieurs auteur-trices français-es (Molière, Racine, Beckett, Ionesco, Genet, etc.) dans les années 1970 – qui sont progressivement revenu-es dans le courant des années 1980-1990 – sous prétexte qu'ils et elles aliénaient l'identité locale.<sup>441</sup> Dans la même veine, l'importation de textes de théâtre au Québec s'est souvent accompagnée d'un projet politique complètement étranger à l'esprit du texte initial. Les premières adaptations de textes du répertoire, plutôt fidèles, apparaissent en 1962. Elles sont le fait du comédien et metteur en scène français d'origine, Jean Dalmain (1915-2010), et du comédien et directeur artistique Jean Gascon (1920-1988).<sup>442</sup> *L'Avare* est adapté en 1963, et le *Tartuffe* – adapté par Jean-Louis Roux et Robert Prévost (1927-1982) – en 1968.<sup>443</sup> Or, les adaptations subséquentes prennent davantage de libertés. C'est le cas de *Le Cid Maghané* (1968) de Réjean Ducharme (1941-2017) et *Hamlet, prince du Québec* (1968) de l'auteur d'origine française, Robert Gurik (1932-). Dans la foulée, le TNM, alors dirigé par Roux, ainsi que la Cie Jean Duceppe, revendiquent le « droit à l'adaptation »<sup>444</sup> afin de traduire et québécoiser des textes étrangers. Éloi de Grandmont (1921-1970) y traduit Shaw dans cet esprit, mais la présence du jocal y est davantage un objet social qu'un geste de légitimation identitaire. Le cas de Michel Garneau qui

---

<sup>439</sup> Christian Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 63.

<sup>440</sup> Faut-il faire une distinction entre « québécoitude » et « québécoité » ? Jocelyn Létourneau définit la première comme le « [p]rojet romantique de définition du Québec comme pays et nation à l'aune de ses seules racines historiques, de sa tradition, de son héritage séculaire, de son essence immuable et de sa mémoire inaltérable », et la deuxième comme le « projet/processus de (re)construction du Québec qui se développe en réaction, voire en opposition, au projet/processus de canadianisation du pays ». (Jocelyn Létourneau, *Que veulent vraiment les Québécois ? Regard sur l'intention nationale au Québec (français) d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2006, respectivement p. 159 et 158.)

<sup>441</sup> Josette Féral, « Langage et appropriation : comment interpréter Shakespeare au Québec », *The French Review*, vol. 71, n° 6, mai 1998, p. 932.

<sup>442</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival*, *op. cit.*, p. 202

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 207.

réalise sa désormais célèbre *tradaptation* de *Macbeth* de Shakespeare en 1978 se distingue des autres. Garneau fait exploser le soi-disant problème de la « corde raide » posé par Denis, et grave le géant de la littérature anglaise dans la mémoire linguistique et culturelle du Québec.

### 3.2. Tradaptation québécoise du *Macbeth* de Shakespeare

Si les origines de *Macbeth* sont nébuleuses<sup>445</sup>, l'interprétation de la pièce fait généralement consensus. Le couple Macbeth incarnerait le mal absolu, un mal inhumain qui dépasse l'entendement. Comme le relève George Wilson Knight (1897-1985), universitaire anglais et critique littéraire, le texte fonctionne d'ailleurs sur des interrogations continues, comme si les personnages eux-mêmes cherchaient à comprendre ce qui les fait désirer à ce point sang et pouvoir.<sup>446</sup> Ces questions sans réponse installent un flou sur la souveraineté et la vérité matérielle des faits et gestes posés. Trop d'éléments dépendent d'intuitions ou de rumeurs, telle la mystérieuse prophétie des sorcières sur laquelle ouvre la pièce. Par ailleurs, l'omniprésence de la nuit révèle la force du surnaturel : on ne distingue plus ce qui relève du cauchemar de ce qui existe réellement. Ce qui anime le mal n'est ni concevable, ni justifiable, et ne repose sur aucun lien rationnel. Il semble le fruit de la passion ou du destin, ou encore le symptôme métaphorique d'un pays malade. C'est cette dernière interprétation que retiendront Heiner Müller et Michel Garneau dans leur adaptation respective de la pièce.

Une des versions les plus célèbres de *Macbeth* est celle de Müller<sup>447</sup>, en 1975, alors que l'auteur est barré dans presque tous les théâtres de la RDA à cause de ses positions intellectuelles et politiques soi-disant trop critiques du régime. Il produit un *Macbeth* – interdit à la scène – dans une nouvelle perspective historique qui met à l'avant-plan les conséquences des actes du monarque sur le peuple que les guerres plongent dans la famine et la pauvreté. Müller se penche aussi sur le fragile équilibre du couple Macbeth-Lady Macbeth comme condition sine qua non de leur réussite ; l'aspect érotique, entre autres, de leur relation, est exploité, au grand dam de la critique de l'époque.<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> Shakespeare aurait pu s'inspirer des *Chroniques* de l'historien Raphael Holinshed (1525-1580) qui relate le meurtre du roi Duff et de sa femme, ainsi que celle de Macbeth. Si on se fie à la date de la première édition d'un folio provenant sans doute de l'exemplaire d'un souffleur, *Macbeth* paraît en 1623, mais la pièce aurait pu être écrite et déjà jouée en 1606.

<sup>446</sup> George Wilson Knight in William Shakespeare, *Macbeth*, traduit de l'anglais par Pierre Jean Jouve (édition bilingue), Paris, GF Flammarion, 1993, p. 12-14.

<sup>447</sup> Heiner Müller, *Macbeth* nach Shakespeare, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1983.

<sup>448</sup> Jean-Pierre Morel, « “Et voilà ce que vous appelez une nouvelle pièce de Müller ?” » in Heiner Müller, *Macbeth*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Minit, 2006, p. 16.

### 3.2.1. La *tradaptation* nationaliste de Michel Garneau (1978)

Shakespeare est particulièrement apprécié des artistes au Québec. Les productions de *Hamlet, prince du Québec* (1968), de Robert Gurick, *Lear* et *Vie et mort du Roi Boiteaux* (1981) de Jean-Pierre Ronfard et *Rodéo et Juliette* (1970) de Jean-Claude Germain n'en sont que les manifestations les plus évidentes. La version de Michel Garneau, toutefois, se distingue des autres. Trois ans après que Müller produise son *Macbeth* – Garneau affirme avoir pris trois étés pour *tradapter* le sien en français québécois, le projet aurait donc été entamé l'année de la parution de la version müllérienne – Garneau se lance dans sa vaste entreprise de réécriture dont certaines tournures, sur lesquelles je me pencherai plus tard, remontent aux débuts de la colonie. Son texte sert à mettre en actes la réalité politique du Québec des années 1970, alors en plein essor social et culturel, tandis que la langue française est au cœur de plusieurs enjeux politiques.<sup>449</sup> La transposition du texte de Shakespeare dans un parler à la fois local et ancien, témoigne de la fonction qu'occupent alors l'art et le théâtre : contribuer à forger et consolider l'identité de la jeune nation québécoise. Le *Macbeth* de Garneau est monté en 1978 par le Théâtre de la Manufacture au Cinéma Parallèle, puis en 1992 par Robert Lepage – conjointement avec *Coriolan* et *La Tempête*, également *tradaptés* par Garneau.<sup>450</sup>

Lors de sa création par Roger Blay<sup>451</sup>, la *tradaptation* de Garneau reçoit un accueil dithyrambique. La critique affirme que cette version agirait comme la véritable « réincarnation de la parole shakespearienne »<sup>452</sup>, tandis que les habituelles traductions françaises n'en serait qu'un « pâle reflet ». Ces dernières, héritières du travail de François-Victor Hugo (1828-1873), forceraient les pièces de Shakespeare à un « *romantisme français* »<sup>453</sup> qui tendrait davantage

---

<sup>449</sup> Voir les sections 1.2.1. *La culture comme projet national*, 3.1.3. *Statuts du français québécois* et 3.1.4. *Traduire du théâtre au Québec*.

<sup>450</sup> William Shakespeare, *Coriolan*, traduit en français québécois par Michel Garneau, dessins de Danièle Lévesque, Montréal, VLB Éditeur, 1989. ; William Shakespeare, *La Tempête*, traduit en français québécois par Michel Garneau, Montréal, VLB Éditeur, 1989.

<sup>451</sup> Cette mise en scène comportait une distribution impressionnante, avec notamment Gilles Renaud (1944-), Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) et Robert Gravel (1944-1996). Voir la bibliographie pour les crédits complets.

<sup>452</sup> Bernard Andrès et Paul Lefebvre, « “Macbeth”/Théâtre de la Manufacture : d'un texte à sa mise en signes », *Jeu*, n°11, 1979, p. 80.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 82.

vers la tradition du théâtre d'illusion que vers celle, anglaise, du théâtre élisabéthain. Ce théâtre de l'évocation, affirment les critiques Bernard Andrès et Paul Lefebvre, est un « théâtre de l'oreille, où le langage crée les lieux, actions et mouvements [...] En le classicisant [...] on a fait d'un auteur populaire un auteur de cour. »<sup>454</sup> Féral estime à son tour que la version de Garneau « donne une saveur plus shakespearienne au texte que ne le faisait, par exemple, la traduction antérieure de François-Marie Hugo ou, plus près de nous, celle d'Yves Bonnefoy » ; elle permettrait de « retrouver l'âpreté de l'anglais d'origine. »<sup>455</sup> Ces affirmations sur le bien-fondé esthétique d'une traduction de Shakespeare en français québécois sont des hypothèses intéressantes. Toutefois, elles semblent surtout témoigner d'une réception politique particulière, car compte tenu du contexte québécois des années 1970, on peut penser que le projet de Garneau répond aussi à la quête de légitimité de la jeune nation.

Pour Garneau, *tradapter Macbeth* en français québécois consiste à « rendre compte de son [celle de Shakespeare] entreprise poétique dans un langage populaire. »<sup>456</sup> En praticien du théâtre, il se préoccupe de la dimension sonore du texte et de la partition de l'acteur-trice, ce qu'il appelle la « jouabilité »<sup>457</sup> – et qu'on peut associer au critère de « performabilité ». S'il a à cœur de créer une version réellement pour la scène, c'est que Garneau se soucie de la relation spectatorielle que génère son travail : « Une traduction n'est bonne que pour le public auquel elle est destinée, et c'est évident que les traductions françaises ne nous sont pas destinées », affirme-t-il dans une entrevue réalisée en 2009.<sup>458</sup> Il s'agit bel et bien d'une entreprise politique, puisque, ce faisant, Garneau prétend « prouver la richesse du langage québécois et le mettre sur un pied d'égalité avec les autres langues. »<sup>459</sup> Or, son objectif va plus loin, car la langue qu'il choisit n'est pas le français québécois du quotidien, dans sa forme non-officielle – pour reprendre les termes de l'Office –, mais celui parlée par les ancêtres des artistes des années 1970, dans un hommage à leur héritage linguistique. Pour ce faire, Garneau puise dans le

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>455</sup> Josette Féral, *op. cit.*, respectivement p. 932 et 933.

<sup>456</sup> Programme de spectacle de *Macbeth*, mise en scène de Roger Blay, 1978 (sinon in Bernard Andrès et Paul Lefebvre, *op. cit.*, p. 84).

<sup>457</sup> Marie-Christine Hellot, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Jeu* n° 133, 2009, p. 86.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>459</sup> Bernard Andrès et Michel Garneau, *op. cit.*, p. 84. Je souligne.

*Glossaire du parler français au Canada* – réalisé par la Société du Parler français au Canada, effectué auprès de la population du Canada français (Québec) entre 1900 et 1930 – et opte pour une prononciation gaspésienne très précisément indiquée. Il forme des phrases rythmées et nerveuses qui rappellent le décasyllabe élisabéthain et québécoise plusieurs images. Par exemple, à la deuxième scène de l’acte 1, alors qu’un capitaine – devenu sergent chez Garneau – vante les mérites de Macbeth, la métaphore dont use le personnage pour décrire les actes sanglants du héros, dont l’épée fume encore, est imagée chez Garneau par la vision particulière d’un cheval qui sue par grand froid après l’effort. L’animal aurolé de vapeur est typique de la réalité climatique et de la vie rurale de la Nouvelle-France.

**Tableau 1. Extrait comparé, acte I, scène 2, entre le texte original de Shakespeare et la tradaptation de Michel Garneau**

<i>Macbeth</i> de Shakespeare (texte original)	<i>Macbeth tradapté</i> par Michel Garneau
For brave Macbeth (well he deserves that name) Disdaining fortune, with his brandished steel, Which smoked with bloody execution, Like Valour’s minion carved out his passage, Till he faced the slave <sup>460</sup>	Macbeth, Macbeth le brave, qu’certains l’appellent, Pis lui y mérite son surnom en grand, Macbeth, là, Fier pis dédaigneux d’toute malchance, Tournailla’t sa hache qui fuma’t d’sang <i>Comme un ch’fal suinte en hiver.</i> <sup>461</sup>

Le recours aux éléments du paysage québécois caractérise la *tradaptaion* de Garneau, notamment dans la nomenclature de la faune. On y retrouve « Un éparvier, comme autant qu’un lieuve / Épeure un chat sauvage » pour « As sparrows, eagles ; or the hare, the lion », « l’original ac’ son panache » en lieu et place de « the armed rhinoceros », un « grand ours noir » pour remplacer le « ruggéd Russian bear », ainsi qu’une volière complète de l’écosystème canadien (« engoulvents » pour « maggot-pies », « éparviers » pour « rooks », « étourneaux » pour

<sup>460</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge, University Press, 1960, p. 4.

<sup>461</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, traduit en français québécois par Michel Garneau, *op. cit.*, p. 14. Je souligne.

« choughs », et l'« oie blanche » pour une simple « goose »).<sup>462</sup>

Ce procédé provoque un effet de distanciation paradoxalement créé à partir d'une proximité renforcée. Féral précise que, chez Garneau, « l'usage du québécois permet de se réapproprier Shakespeare en désaliénant le public d'un français normatif dans lequel ce dernier ne se reconnaît pas à l'époque. Il y a donc un effet de rapprochement certain. »<sup>463</sup> L'autrice compare ce procédé à celui dont se sert Ariane Mnouchkine pour montrer au public les drames shakespeariens à partir de points de vue inédits. Mnouchkine, au début des années 1980, emprunte aux esthétiques du nô, du kabuki et du kathakali (des pratiques en l'occurrence japonaises et indiennes<sup>464</sup>) de manière à produire un effet d'étrangéisation dans l'habituelle réception des tragédies shakespeariennes. Mais chez Garneau, l'étranger provient tout droit d'un imaginaire du terroir d'antan, ce qui révèle un projet qui ne se restreint pas seulement à l'affirmation de l'identité d'une langue, mais bien à celle d'un pays.

Dans son article « Le travail perlocutoire de la traduction Macbeth québécois » (1989), la traductologue Annie Brisset démontre comment la *fonction perlocutoire*<sup>465</sup> chez Garneau peut affecter psychologiquement les personnes dans le public. Selon elle, le texte se double d'une « fonction persuasive », absente du texte de départ, puisqu'il indique à la personne spectatrice que « le lieu dont on parle (Écosse/fiction) se superpose au lieu d'où l'on parle (Québec/réalité) »<sup>466</sup>. Par cette actualisation historique, l'*ailleurs* devient l'*ici*, et le *maintenant* devient l'*autrefois*, étant donné que la langue choisie par Garneau n'est pas contemporaine. Ces deux déplacements opèrent une intégration du propos shakespearien au discours social québécois et permettent non seulement de faire accéder l'histoire du Québec à un rang mythique, mais aussi de réinterpréter la tragédie du maître anglais selon l'*ici-maintenant* de la

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, respectivement p. 15, 89, 91 et 136. William Shakespeare, *Macbeth*, traduit de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, GF Flammarion, 1993, respectivement p. 52, 176, 178 et 258.

<sup>463</sup> Josette Féral, *op. cit.*, p. 934.

<sup>464</sup> Notamment avec *Richard II* (1981), *La Nuit des rois* (1982) et *Henri IV* (1984). Cette approche provoquerait sans doute aujourd'hui de vifs débats sur l'appropriation culturelle.

<sup>465</sup> Le terme « perlocutoire » dérive de la philosophie du langage chez J. L. Austin (1911-1960). L'acte perlocutoire – opposé à l'acte illocutoire – désigne ce que la phrase provoque comme effet dans le réel. Voir John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais et commenté par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

<sup>466</sup> Annie Brisset, « Le travail perlocutoire de la traduction Macbeth québécois », *Meta*, vol. 34, n° 2, juin 1989, p. 179.

représentation. Si ce procédé confère à la lutte actuelle (lire celle des années 1960-1970) pour l'indépendance et la reconnaissance québécoises un important sceau de légitimation, il favorise à l'inverse l'avilissement aux règles locales de l'envahisseur anglais, comme dans un acte de revanche sur la Conquête.

Brisset note à cet effet une simplification réductrice chez Garneau dans la *tradaptation* des lieux et des noms propres, qui viserait à transposer la tragédie dans un univers familier afin d'« apprivoiser ce mythe inquiétant. »<sup>467</sup> Ainsi, Dunsinane, Birnam et Fife disparaissent, le public peut associer « Heath » aux « brûlis » de la colonie, tandis que le « palace » shakespearien devient un simple château seigneurial. Cette simplification peut surprendre, à prime abord, puisque l'entreprise de Garneau vise fondamentalement à démontrer que la langue québécoise est une langue à part entière, tout aussi apte que les autres à représenter la complexité de la réalité. On sent bien, cependant, qu'il s'agit d'un choix volontaire puisque les équivalents en français québécois ne manquent pas. Garneau vise plutôt à mettre en rapport le propos de la pièce de Shakespeare avec le fait québécois de manière à ce que le mythe démesuré et inaccessible se plie à l'échelle locale. On observe un procédé similaire dans le remplacement de « Scotland » par « pays », « not'pays » et « not'pauv'pays », des termes qui surviennent souvent dans la version de Garneau, et qui orientent la réception de la pièce sur la réalité québécoise. Même chose pour « birthdom » que Garneau *tradapte* par « droét d'exister »<sup>468</sup>. Ces manipulations dans le texte tendent à démontrer l'oppression dont est victime le Québec – qui menace de chuter, comme le royaume d'Écosse – et à mobiliser un sentiment patriotique d'appartenance pour organiser sa défense, comme on peut le voir dans le passage suivant :

Dix mille hommes prêts à partir ! Ensemble, on va y'aller !  
Not'cause peut pas être plus jusse ! La victoire nous attend  
Au boutte d'la route !  
(acte IV, scène 3)

Ou encore :

[...] Quelle sorte des plantes, quelle sorte

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 181-182.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 116.



De tisane, quelle sorte de purge pourra't sortir les Angla's  
d'icitte ?<sup>469</sup>

(acte V, scène 3)

En faisant allusion à la réalité politique du Québec des années 1970, Garneau crée un effet cathartique qui permet à la personne spectatrice d'investir la fiction de sa propre subjectivité. En outre, le désir de révolte est ici potentiellement stimulé par la nostalgie d'un Québec magnanime – à la hauteur du mythe shakespearien – aujourd'hui disparu, et pour lequel il vaut la peine de se battre : le Québec d'avant la Conquête. Ce Québec mythique, libre et souverain, serait celui-là même d'où provient la langue entendue, une langue qui n'existe pourtant pas comme telle et qui n'a jamais existé comme telle non plus (la Société du Parler français au Canada a recensé et rassemblé des expressions de plusieurs régions différentes), mais qui représente l'archive – c'est-à-dire la preuve – du pays perdu. Garneau raconte, avec son *Macbeth*, l'histoire de la Conquête et hisse la condition québécoise au rang universel. Pour décrire la traduction de Garneau, Brisset parle de « technique d'influence » : son travail serait « ancré dans un discours sous-tendu par une idéologie de la québécoité »<sup>470</sup>. La transposition du texte n'est donc pas que spatiotemporelle, ni linguistique. Elle est politique puisque le lieu que Garneau choisit pour la tragédie de Shakespeare n'est pas simplement le Québec, c'est le « Québec libre ».

### 3.2.2. Une mise en scène contemporaine « allemande » d'Angela Konrad

Il faut attendre 2006 pour que la version de Müller soit traduite en français, par Jean-Pierre Morel<sup>471</sup>. Deux ans plus tard, Angela Konrad monte cette version au Théâtre des Bernardines<sup>472</sup>, à Marseille, où elle est artiste associée. La metteuse en scène d'origine allemande, qui a vécu et travaillé une vingtaine d'années en France, arrive au Québec en 2010 et y fonde sa compagnie, La Fabrik, deux ans plus tard. C'est par la comédienne Dominique Quesnel qu'elle découvre la *tradaptation* de Garneau et, forte de sa mise en scène avec la

---

<sup>469</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, traduit en français québécois par Michel Garneau, *op. cit.*, respectivement p. 120-121 et 138.

<sup>470</sup> Annie Brisset, *op. cit.*, p. 191.

<sup>471</sup> Heiner Müller, *Macbeth*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Minuit, 2006.

<sup>472</sup> Voir bibliographie pour les crédits complets.

version de Müller, elle (re)monte ce texte oublié depuis 1992, de concert avec l'UQAM. Konrad assume la codirection artistique de l'École Supérieure de Théâtre (ÉST) à l'UQAM depuis 2012, où elle enseigne également, et bénéficie, à ce titre, de conditions de création particulières qui feraient l'envie de plusieurs artistes de théâtre. D'abord, le projet *Macbeth* a été financé par un programme de la Faculté des arts, le Programme d'aide financière à la recherche et à la création (PAFARC), qui appuie les professeurs-créateurs et professeures-créatrices, ainsi que par un Fonds de recherche du Québec Société et Culture (FRQSC), réservé aux professeurs-chercheurs et professeures-chercheuses novices qui sont aussi des créateurs et créatrices.<sup>473</sup> Ensuite, le projet a pu bénéficier de temps de répétition vidéo au centre Hexagram de l'UQAM, un espace qui se concentre sur la recherche en arts médiatiques. Aussi, Konrad a pu travailler grâce à une équipe en partie issue du corps universitaire. Marie-Claude Lefebvre, professeure de diction à l'ÉST, a accompagné les comédien-nes dans le travail de mise en bouche du texte de Garneau. Un des membres de la distribution, Olivier Turcotte, a pris part aux répétitions alors que sa formation en jeu n'était pas terminée ; la pièce, présentée en 2015 à l'Usine C à Montréal<sup>474</sup>, est la première production professionnelle de l'étudiant. Finalement, il ne faut pas oublier que Konrad bénéficie d'une résidence de création<sup>475</sup> à l'Usine C, depuis 2013, une place convoitée parmi les artistes du milieu. Le travail de Konrad, dans l'économie du milieu théâtral, jouit donc de conditions privilégiées qui sont susceptibles de créer des attentes ou même de la jalousie de la part de ses pairs, mais surtout, un certain statut d'autorité.

La mise en scène de Konrad se permet plusieurs coupures dans la *tradaptation* de Garneau (qui évacuait aussi certains passages « de ventilation »<sup>476</sup>). Elle s'appuie sans surprise

---

<sup>473</sup> Le FRQSC n'est pas accessible aux artistes réguliers et régulières.

<sup>474</sup> Voir bibliographie pour les crédits complets. Il est intéressant de noter que, lors de la reprise de la production, en 2016 (complète en 2015), Montréal recevait une version de *Macbeth* en créole haïtien (avec surtitres français), et une production de The Other Theatre inspirée du *Voodoo Macbeth* (1936) d'Orson Welles.

<sup>475</sup> Dans le cadre de la résidence, l'Usine C remplit un mandat de soutien à la création et de collaboration à la diffusion.

<sup>476</sup> « (*J'traduis pas du vers 139 au vers 161 (Éditions Oxford University Press) parc 'c'est la scène avec le docteur où l'on parle du don de guérisseur du roi d'Angleterre, une scène de ventilation comme on dit au cinéma, qui n'a rien à faire avec l'action dramatique pis qui sonne même pas très Shakespeare.*) », précise Garneau in William Shakespeare, *Macbeth*, traduit en français québécois par Michel Garneau, *op. cit.*, p. 120-121.

sur la matérialité de la langue et met l'accent sur les corps et le son, dans un effet de proximité presque tactile avec la scène. En 1978, la mise en scène de Blay se concentrait aussi sur la matérialité physique des acteur-trices et délaissait les « courtisans de pacotille »<sup>477</sup>, typiques au Québec des tragédies de répertoire, au profit de corps magnifiés. « Avec Lady Macbeth, ils incarnent des forces vives qui génèrent autour du héros les réseaux du pouvoir et de l'action. »<sup>478</sup>, témoigne la critique de l'époque. Le texte de Garneau semble appeler cette matérialité physique, car Konrad fait reposer à son tour sa direction d'acteur-trices sur un travail du corps qui souligne son organicité, voire son animalité, particulièrement visibles chez Lady Macbeth (Dominique Quesnel). Celle-ci fait une entrée en scène fracassante, sur un roulement de tambours, appuyée par une démarche déhanchée et rythmée, ponctuée de regards aguicheurs. Quesnel est sensuelle et provocante, presque vulgaire sous ses faux airs de grande dame. Quand Macbeth rentre au château, elle et lui se masturbent avec leurs pieds, une scène crue et triviale, interprétée avec réalisme.

Dans cette proximité brute avec leur sexualité se révèle la force de leur projet sanguinaire qui repose, entre autres, sur la passion du couple. C'est Lady Macbeth qui le contrôle, à grand renfort de lubricité et de chantage émotif (« si ton amour est aussi guenille que tes espoirs / M'as les ch'ter dans l'même paquat »<sup>479</sup>, dit-elle, pour inciter son mari à tuer le roi Duncan). Mais si Lady Macbeth joue la séductrice, elle se montre aussi maternelle : alors qu'il faut rapporter les poignards ensanglantés dans la chambre du roi pour inculper les gardes, elle s'adresse à son mari comme à un enfant. Lady Macbeth est à la fois partenaire sexuelle, enjôleuse et mère, incapable de faire acte d'autorité autrement, semble-t-il, que dans le multiple déploiement de ses attributs féminins. Elle manipule Macbeth, au sens figuré comme au sens propre, de ses pieds, de ses mains, de son regard et de sa voix. C'est ainsi qu'elle orchestre le projet meurtrier de leur couple.

---

<sup>477</sup> Bernard Andrès et Paul Lefebvre, *op. cit.*, p. 86.

<sup>478</sup> *Ibid.*

<sup>479</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, traduit en français québécois par Michel Garneau, *op. cit.*, p. 40.



Figure 11. *Macbeth et Lady Macbeth se masturbent avec leurs pieds. Sur la photo : Philippe Cousineau et Dominique Quesnel. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.*

La présence vocale de Lady Macbeth est l'incarnation même de l'intensité de son personnage. Son invocation aux esprits (« Beaux esprits malins, toutes mes beaux rôdeux qui dansent... »<sup>480</sup>), à la scène 5 de l'acte I, se transforme chez Konrad en *show rock*. L'interprétation exploite la texture grasse et rauque de la voix de Quesnel, tandis que les sorcières l'accompagnent au micro. Le son est alors très fort dans la salle, et l'adresse au public est directe, pour ne pas dire impudique : Quesnel traverse l'espace de long en large à moins d'un mètre de la première rangée du public. Ce type de jeu est abondant dans la mise en scène, notamment à l'acte II, scène 2, lorsque Macbeth s'apprête à commettre son premier meurtre. Quesnel hurle *Because the Night* (1978) de Patti Smith au micro, tandis qu'on voit Macbeth poignarder le roi Duncan sur une image vidéo, projetée sur le mur du fond. La proximité tactile avec l'horreur du geste, soutenue par la présence sensuelle de Lady Macbeth, est alors complète.

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 34.

En plus d'amplifier les voix des comédien-nes, Konrad double l'espace de jeu de la petite salle de l'Usine C d'un arrière-scène immense et vide (qui correspond à la salle principale du théâtre).<sup>481</sup> Cet espace prolonge la scène d'inconnu, une sorte de coulisse accessible uniquement par la projection vidéo. Il sert de contrepoint à l'action principale ; c'est là que se produisent les meurtres. Alors que les images d'horreur sont normalement chez Shakespeare évoquées par le récit, Konrad les révèle en trahissant le mur de la *skènè* (du grec σκηνή, tente, lieux couverts) derrière lequel se produisent traditionnellement les actes qu'on ne veut pas représenter. Autant cette proximité nous plonge dans l'horreur du meurtre, autant elle la met à distance, car les personnages qui s'adonnent aux coups et à la lutte, dans la salle vide derrière le mur, se réduisent sur l'écran à des pantins ridicules. De cette manière, la mise en scène opère une distance vis-à-vis du texte qui permet à Konrad d'adapter à son tour la *tradaptation* de Garneau.



Figure 12. La scène est divisée entre l'avant, là où se joue le texte, et l'arrière, là où se posent les gestes. Sur la photo : Olivier Turcotte et Alain Fournier. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

<sup>481</sup> Ce choix, s'il paraît simple sur le plan conceptuel, n'est pas économique pour le diffuseur. Il implique que l'Usine C bloque ses deux salles pour la production, en acceptant de n'accueillir que les spectateurs et spectatrices de la plus petite jauge (91 places contre 464 dans la grande salle).

### 3.2.3. Procédés de distanciation : grotesque et décrochage

Outre la proximité tactile, incarnée par les corps et le son, ainsi que par l'arrière-scène révélée dans la vidéo, Konrad traite la pièce de Shakespeare avec humour et grotesque, deux approches qui installent un rapport de distanciation avec le public. Un des procédés librement imaginé par Konrad réside dans la figure du chien, Rex (Olivier Turcotte). S'il ajoute de l'humour au spectacle, Rex incarne surtout la dynamique malsaine au sein du couple. Par exemple, après une altercation entre Macbeth et sa femme, un *lazzi* compétitif autour de Rex traduit la tension naissante entre les deux protagonistes : Lady Macbeth, après que son mari ait réclamé de la solitude d'un geste autoritaire, commande « Rex, au pied ! », tandis que Macbeth lui ordonne aussitôt « Rex, couché ! »<sup>482</sup> Le chien, confus, n'ose plus bouger. Plus tard, alors que Macbeth réalise qu'il n'aura pas de descendance (et que Banquo obtiendra le trône d'Écosse, selon la prophétie des sorcières), sa frustration se tourne vers sa femme. La détresse de cette dernière, exprimée dans une scène où Quesnel fume – rare scène silencieuse et contemplative du spectacle – est rapidement suivie d'un moment lubrique en compagnie du chien. Macbeth brise leur intimité pour annoncer qu'il a tué Banquo, ce qui provoque une réaction de démence chez Rex. L'animal ne répondant plus aux ordres, Macbeth l'abat dans un excès de rage, détruisant du même geste le dernier lien entre les époux.

Or, loin d'être dramatique, la mort de Rex inspire plutôt le rire. Konrad injecte de l'humour dans une pièce trop sanglante pour être réaliste. Le tragique de la fable est tourné en dérision, particulièrement dans l'interprétation des sorcières qui, en tant qu'hôtesse de la soirée, constituent l'élément principal du projet de distanciation. Elles sont jouées, chez Konrad, par trois hommes en kilt, un accoutrement qui rend le corps des acteurs automatiquement grotesque, attendu que la transfiguration, au sens bakhtinien<sup>483</sup>, exagère et renverse les rôles attendus des figures en présence. Les sorcières sont drôles, vulgaires et impudiques. Elles incarnent en outre la figure de la commère<sup>484</sup>, tandis qu'elles ponctuent de « Ouais, ouais, ouais,

---

<sup>482</sup> *Macbeth* de William Shakespeare, traduction de Michel Garneau, mise en scène d'Angela Konrad, captation vidéo, 1:14:05.

<sup>483</sup> « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque* ». (Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 302.)

<sup>484</sup> Dans l'imaginaire québécois, ou telle qu'on la retrouve dans *Les Belles-Sœurs*, la commère est une femme désabusée, appartenant à une classe subalterne, dans laquelle, toutefois, elle règne en maître.

ouais, ouais » ce qui sonne dans leur bouche comme un simple dicton : « Par trois fois l'grand chat tigré a poussé son miaule / ouais, ouais, ouais, ouais, ouais. »<sup>485</sup>

Les sorcières sont laides et grasses, mais ce sont elles qui tirent les ficelles à la fois de la pièce et de sa représentation, car elle assurent, dans un rapport direct, le lien entre la scène et la salle. De plus, elles se partagent tous les autres rôles de la pièce. Les changements de personnage sont subtils et ludiques, et s'effectuent dans une désinvolture amusante : un manteau enfilé à la hâte, une lettre peinte sur le ventre, une voix trafiquée, etc. Cette distribution réduite – outre le fait qu'elle soit plus économique – installe une confusion volontaire. Parce que tous ces personnages sont aussi les sorcières, ils sont associés au seul point fixe de leur incarnation, c'est-à-dire la personne des acteurs (Alain Fournier, Gaétan Nadeau et Olivier Turcotte). Par conséquent, ils semblent tous impliqués dans le jeu de manipulation de Macbeth, initié par les sorcières. Fournier, Nadeau et Turcotte jouent donc sur deux niveaux : celui de la fable de Macbeth, et celui du projet maléfique des sorcières, qui s'opère, lui, dans la complicité avec le public. Par exemple, dans la scène du banquet, le fantôme de Banquo est loin d'être aussi effrayant que le prétend Macbeth puisqu'il s'agit de Nadeau, couché dans le plat de service avec une pomme dans la bouche, adressant un regard complice à la salle. En somme, il n'y a que Macbeth – et Lady Macbeth – qui vivent la tragédie. Les autres personnages, tous assumés par les sorcières, opèrent au troisième degré. Ils s'amusent de la situation et commentent la production en cours. La scène du portier (acte II, scène 3), en est un bon exemple. Plutôt insignifiante dans le texte original, elle devient hilarante dans la mise en scène de Konrad. Fournier, un gros « P » pour « portier » sur le ventre, ironise, dans la langue de Garneau mais au moyen de répliques qui n'apparaissent pas dans la *tradaptation*, sur ses rôles cumulés dans la production : « le portier, roi Duncan, la sorcière, en'wèye don' »<sup>486</sup>. Les trois acteurs se moquent non seulement de la situation dramatique, mais également de leur statut de comédien dans une pièce qui, visiblement, les ennuie.

---

<sup>485</sup> *Macbeth* de William Shakespeare, traduction de Michel Garneau, mise en scène d'Angela Konrad, captation vidéo, 1:39:42.

<sup>486</sup> *Macbeth* de William Shakespeare, traduction de Michel Garneau, mise en scène d'Angela Konrad, captation vidéo, 1:02:18.





Figure 13. *Les sorcières de Macbeth*. De gauche à droite : Olivier Turcotte, Alain Fournier et Guy Nadon. © Vivien Gaumand. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

À la troisième scène de l'acte V, Macbeth (Philippe Cousineau), affublé d'une armure bringuebalante, entre en trébuchant sur scène. Après un long silence, il demande son texte au souffleur. Or, si cet épisode ressemble d'abord à un trou de mémoire, ce n'en est pas un. La partition est certes lourde à jouer, et le rythme du spectacle soutenu, mais il n'est pas de coutume, au Québec, de placer un souffleur dans la salle (une pratique qu'on retrouve cependant dans presque tous les théâtres allemands). Au premier abord, le blanc de Cousineau peut rappeler la technique gestuelle brechtienne qui témoigne de l'impact de la traduction sur le corps de l'acteur<sup>487</sup> : la violence du texte, *tradapté* en français de la Nouvelle-France, imposerait au comédien de modifier son rythme et de marquer des césures, au point d'affecter sa mémoire. Il s'agit toutefois chez Cousineau d'un réel décrochage, marqué par l'abandon complet de son

---

<sup>487</sup> Voir la section 3.1.2. *Conflits autour de la performabilité*.



rôle, juste après avoir lancé « J’veux pas m’batt’e ac’toé »<sup>488</sup> à McDuff. Il n’y aurait donc pas que la violence de la traduction qui pèse sur l’acteur, mais aussi la terrible déconfiture de Macbeth qui décourage l’interprète. Cousineau confie au public sa souffrance causée par un ulcère à l’estomac qui menace de perforer. Il est si mal qu’il en perd son texte ; il se sent perdu dans la pièce – et pour cause, tout le monde se moque de lui. Son docteur, le Dr Reboul, un grand amoureux des arts, dit-il, lui a promis qu’il y aurait une infirmière dans la salle. Il demande où elle se trouve, ce qui provoque l’hilarité générale.

Par ce décrochage, Konrad fait un clin d’œil à celui de Jean Vilar, à Avignon en 1954. Vilar interprétait Macbeth dans la Cour d’honneur du Palais des Papes, terrassé par un ulcère qui menaçait de perforer, et la douleur l’empêchait de jouer convenablement. Au lieu d’abandonner, Vilar insista. Il dut se faire aider des souffleurs et d’antisèches pour ne pas oublier son texte, mais des blancs le trahirent, et malgré la discrétion de ses collègues, son malaise ne passa pas inaperçu. La presse qualifia cet échec de « déshonneur du théâtre français »<sup>489</sup>, mais Vilar se félicita plutôt, non sans orgueil, d’avoir fait preuve d’acharnement et d’avoir rempli son rôle. « Fallait-il ne pas jouer ? [...] l’on ne remplace pas Macbeth, on ne remplace pas le metteur en scène de *Macbeth* en dix, quinze, trente jours. »<sup>490</sup>, couche Vilar dans son journal de bord. Dans son décrochage à l’Usine C, Konrad reprend mot pour mot l’anecdote de Vilar – même le Dr Reboul devient celui de Cousineau – et exploite ce moment d’humiliation pour le maître du théâtre français. L’ulcère de Cousineau perfore devant le regard incrédule des sorcières qui soupirent bruyamment depuis que l’acteur a commencé son laïus. Chez Konrad, Macbeth devient le collègue geignard, risible et désagréable qu’on a hâte de voir quitter la scène. Nadeau l’abat d’un coup de revolver, comme fut abattu Rex, et accueille Malcolm, de la même manière que les sorcières ont accueilli Macbeth : « salut roi d’Écosse ». Un nouveau règne est proclamé, pas seulement dans la fable, mais également dans la politique de la représentation.

---

<sup>488</sup> *Macbeth* de William Shakespeare, traduction de Michel Garneau, mise en scène d’Angela Konrad, captation, 2:02:20.

<sup>489</sup> Jean Vilar, *Mémento. Du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955*, Paris, Gallimard, 1981, p. 137.

<sup>490</sup> *Ibid.*

### 3.2.4. Critique de la réception d'une mise en scène « allemande »

Il n'est pas exagéré de dire que la mise en scène de Konrad a remporté un franc succès. L'esthétique rock, l'audace de sa proposition et le jeu distancié des acteur-trices ont retenu l'attention de la critique. Konrad a reçu pour *Macbeth* le Prix de la meilleure mise en scène de l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT) qui ne tarit pas d'éloge à l'endroit de la metteuse en scène. Le jury de l'AQCT souligne la démarche « à la fois audacieuse et très personnelle » de Konrad, et reconnaît « son goût pour la prise de risques, la rigueur de sa direction d'acteurs, sa créativité, malgré le manque de moyens, et son regard affiné sur l'œuvre de Michel Garneau. »<sup>491</sup> Raymond Bertin souligne l'approche « iconoclaste et impétueuse » de la pièce et appuie l'outrance de son esthétique, « une outrance nécessaire pour dénoncer l'ignominie » et la décadence, scandant que cette production marque un « renouveau percutant sur notre scène théâtrale »<sup>492</sup>. Le Devoir n'hésite pas à qualifier Konrad d'« une des intéressantes créatrices du théâtre montréalais »<sup>493</sup>, tandis que le critique de La Presse encense son talent : « Angela Konrad crée une mise en abyme majestueuse (du théâtre dans le théâtre). La metteuse en scène montréalaise confirme ici son talent d'adaptatrice en s'illustrant comme l'une des rares artistes capables de revisiter une œuvre totalement sans la trahir. »<sup>494</sup> Mais Konrad n'est pas une créatrice montréalaise comme les autres, et on peut se demander si son origine allemande couplée à son statut de créatrice-chercheuse n'altèrent pas la manière dont son travail est perçu.

Il y a autour de *Macbeth* de drôles de superstitions. Au Québec, il est de coutume de ne jamais prononcer son nom dans un théâtre au risque d'attirer sur le spectacle en cours la colère du fantôme meurtrier.<sup>495</sup> Monter *Macbeth* n'est donc jamais anodin. C'est presque dire d'un-e

---

<sup>491</sup> [s.a.], « *Macbeth* primé », *Actualités UQAM*, 21 décembre 2016, consulté le 3 mars 2018. URL : <https://www.actualites.uqam.ca/2016/angela-konrad-remporte-prix-de-la-meilleure-mise-en-scene-pour-macbeth>. Je souligne.

<sup>492</sup> Raymond Bertin, « *Macbeth* : La tragédie dépoussiérée d'Angela Konrad », *Revue de théâtre Jeu*, 1<sup>er</sup> octobre 2015, consulté le 3 janvier 2018.

<sup>493</sup> Marie Labrecque, « Shakespeare le Québécois », *Le Devoir*, 26 septembre 2015, consulté le 3 janvier 2018.

<sup>494</sup> Jean Siag, « Un *Macbeth* jouissif à l'Usine C », *La Presse*, 3 octobre 2015, consulté le 3 janvier 2018.

<sup>495</sup> Quelques croyances de cet acabit perdurent dans le milieu théâtral. Il est notamment recommandé de ne jamais faire porter de costumes verts aux comédien-nes. Est-ce un hasard si Konrad habille Lady Macbeth d'une impressionnante robe verte lorsque celle-ci commence à perdre la raison ?

metteur-euse en scène qu'il ou elle se mesure aux forces du mal, un coup qui prouve la maîtrise de l'art, s'il est réussi, et qui affirme sa place dans le milieu. Dans le cas de Konrad, l'audace de la mise en scène ne réside peut-être pas tant dans la « mise en abîme » que relève Siag – un procédé assez commun – ni dans le genre grotesque qui rappelle le cabaret allemand. Elle serait plutôt dans le geste même de s'attaquer à *Macbeth*, et à titre d'étrangère, dans le recours, quarante ans plus tard, à une traduction phare de l'affirmation identitaire québécoise. Konrad semble monter Garneau sans parti pris politique sur le choix linguistique de la pièce. Elle en souligne la puissance scénique, tout comme le fait la critique – contrairement à la mise en scène de Blay, en 1978, qui avait spécifiquement retenu l'attention de la presse pour le geste d'affirmation de la langue du projet de Garneau. Pourtant, Konrad étant enseignante et codirectrice artistique de l'ÉST de l'UQAM, on peut supposer qu'elle est au courant de la densité du débat sur la question de la langue au Québec. D'autant plus que, dans *Le Royaume des animaux* de Roland Schimmelfennig, monté en 2016 au Théâtre de Quat'sous, elle opte une fois de plus pour une adaptation en français québécois – réalisée par la comédienne Dominique Quesnel. Peut-on supposer que, à titre d'étrangère, sa posture est neutre par rapport au conflit linguistique, ou que, comme Allemande – bien qu'elle ait surtout pratiqué en France – elle bénéficie de l'enthousiasme général du milieu québécois pour le théâtre allemand ? Comment le même geste de mise en scène aurait-il été accueilli s'il avait été l'acte d'un-e metteur-euse en scène originaire de France, du Canada anglais, ou même du Québec ?

À la fin de sa mise en scène, Konrad campe Malcolm en jeune punk qui s'adresse d'abord en français québécois moderne à la salle (« décrisse », lance-t-il à Cousineau) et installe ensuite son nouveau règne de façon marquée. « What's up Ecosse, what's up Québec ? »<sup>496</sup>, crie-t-il à la foule avant d'entonner au micro *Fuck the World* (2015) de Hollywood Undead, un groupe *trash* de rap rock américain. Le nouveau règne qui succède à celui de *Macbeth* est celui de l'anglais, ou plutôt de l'américain. Il s'agit d'un règne de violence et de barbarie, vraisemblablement aussi mauvais que l'ancien, mais surtout, il s'agit d'un règne contemporain.

---

<sup>496</sup> *Macbeth* de William Shakespeare, traduction de Michel Garneau, mise en scène d'Angela Konrad, captation vidéo, 2:06:21.

Malcolm est un jeune des années 2000, pas un colon de la Nouvelle-France, ni un patriote de la résistance.

Le statut de la langue évolue au Québec. La pièce de Garneau continue en 2015 la « technique d'influence » (Brisset) perlocutoire qu'elle avait lors de sa création mais, hors de son contexte, le geste politique n'est plus le même. La *tradaptation* ressemble davantage à un objet esthétique aux qualités théâtrales et à un défi de mise en scène qui confirme l'audace de Konrad. L'aspect pamphlétaire qu'avait le texte au moment de sa création ne résonne certainement pas avec la même force aujourd'hui. Les artistes de la scène entretiennent d'ailleurs un tout autre rapport à la langue, notamment à l'anglais. Dans la foulée d'un mouvement mondial de théâtre interculturel et interdisciplinaire, le multilinguisme adviendrait comme un atout culturel – par opposition à l'angoisse identitaire qu'il a pu générer – et une donnée esthétique caractéristique de la scène contemporaine. Pour toute une nouvelle génération de créateurs et de créatrices, l'art « ne rime pas toujours avec l'expression d'une fierté francophone ou d'une appartenance à l'anglophonie, comme ce fut souvent le cas chez leurs prédécesseurs »<sup>497</sup>, avance le critique de théâtre Philippe Couture. Au Québec, cela s'illustre tout particulièrement par le bilinguisme, c'est-à-dire le recours à l'anglais, contre lequel s'est créé en partie le mouvement d'affirmation et de promotion de la langue française dans les années 1970. Selon Patrick Leroux, ce bilinguisme serait désormais associé, chez plusieurs artistes, à différentes formes d'autoreprésentation et renverrait à « une écriture de l'individu, centrée sur la représentation d'un “soi authentique”, en opposition à une dramaturgie de l'identitaire collectif qui a longtemps dominé la scène québécoise. »<sup>498</sup> Cette tendance s'observerait davantage dans les formes appartenant au théâtre postdramatique et performatif, chouchous des scènes contemporaines. À ce titre, la mise en scène de Konrad, qui puise dans les annales du combat identitaire québécois pour en révéler la puissance poétique, pourrait figurer comme un acte de distinction – volontaire ou pas. Sa mise en scène exacerbe d'une part certains clichés de l'esthétique du théâtre allemand, qu'on sait fasciner les artistes du Québec. Mais surtout, elle extirpe la *tradaptation* de Garneau de son contexte militant des années 1970

---

<sup>497</sup> Philippe Couture, « Le multilinguisme scénique à Montréal : une écriture de plateau », *Jeu*, n° 145, 2012, p. 58-62.

<sup>498</sup> Patrick Leroux, *Ibid.*, p. 60. Voir la thèse de Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, dirigée par Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2009).

pour la faire résonner dans un Québec contemporain, exploitant à la fois le potentiel nostalgique de l'œuvre, et révélant le chemin parcouru par le Québec actuel, dans une distanciation historique de son statut de nation dans le monde. À la manière du *Regietheater*, elle s'attaque à l'actualisation d'un classique, un geste politique et esthétique en vogue sur la scène internationale du théâtre contemporain.

### **3.3. Adapter à la réalité contemporaine des textes du répertoire**

L'actualisation des textes de répertoire est une stratégie courante des artistes de théâtre contemporain qui cherchent à rejoindre leur public au moyen de pièces phares, sans que la distance historique ne nuise à sa compréhension. C'est aussi un passage obligé pour les metteur-euses en scène qui aspirent à une carrière dans le milieu, attendu que l'actualisation témoigne à la fois d'une compréhension d'ensemble du monde contemporain, et d'une lecture unique et originale d'un texte déjà mille fois monté. Entre les deux réside un espace de création où la vision personnelle du [de la] metteur-euse en scène peut s'exprimer. Or, le parcours entre les grands textes du répertoire, souvent complexes et ambigus, et le commentaire de la mise en scène sur le monde actuel, est parsemé de pièges. Si la posture de l'artiste contemporain se compare à celle de l'auteur-trice, elle ne le résume pas nécessairement, et le risque de tordre une œuvre au profit d'un discours est grand. Le cas échéant, la rhétorique de l'actualisation implique une instrumentalisation de textes qui font par ailleurs autorité dans le domaine confirmé de la culture.

#### **3.3.1. *Ein Volksfeind* de Henrik Ibsen, monté par Thomas Ostermeier**

Depuis 2012, *Un ennemi du peuple* (1882) de Henrik Ibsen, monté par le célèbre metteur en scène et directeur artistique de la Schaubühne de Berlin, Thomas Ostermeier, tourne à travers le monde. À ce jour, la pièce a été produite dans plus d'une trentaine de villes, et elle est toujours programmée à Berlin. Après *Hamlet* (2008), *Un ennemi du peuple* est vraisemblablement sa mise en scène la plus connue. Ce succès est sans doute attribuable au fait que la production s'ancre dans un contexte complètement actuel : son propos concerne directement ceux et celles que l'engagement citoyen inspire, ce qui en fait un spectacle accessible et divertissant. Pour rapprocher la pièce de Ibsen du public contemporain, Ostermeier commande une nouvelle traduction du texte dans un allemand quotidien. De plus, il aborde la mise en scène selon une approche réaliste dite « sociale », et surtout, il transforme complètement la scène de l'assemblée

citoyenne de l'acte IV. Il y substitue l'habituel discours du Docteur Stockmann par des extraits de *L'Insurrection qui vient* (2007) du Comité invisible, et ouvre le débat à la salle.<sup>499</sup>

Au cœur de la pièce de Ibsen se trouve le Docteur Stockmann, médecin notable d'une ville de province norvégienne, qui découvre après analyse que les eaux aux propriétés curatives auxquelles la ville doit sa renommée sont si polluées par la tannerie en amont, qu'elles en sont toxiques. Or, lorsque Stockmann veut avertir la population du danger imminent, il se voit bloqué par le journal local, lui-même soumis à la pression des autorités municipales qui craignent la faillite. En effet, les travaux de réfection des installations thermales qu'exige le rapport de Stockmann s'étendraient sur plusieurs années et coûteraient très cher. D'abord contredit par son frère Peter, préfet de police et conseiller municipal, mais aussi président du comité d'administration des bains thermaux, le Docteur Stockmann se met progressivement à dos le journal local, l'association des petits propriétaires de la ville, ainsi que son beau-père, propriétaire de la tannerie à l'origine des déversements. Sa volonté de révéler à la population la vérité sur les eaux ne connaît toutefois pas de limites, bien qu'elle soit considérée par les personnes mieux nanties comme une menace à la prospérité locale. C'est ainsi que, à l'acte IV, lors d'un discours qu'il adresse de son propre chef à la population, scène centrale et point tournant de la pièce, le Docteur Stockmann est désigné « un ennemi du peuple » par les personnes qui s'opposent à lui. Manipulé par la rhétorique des plus puissants, le peuple, traité comme masse chez Ibsen, rejette à son tour le Docteur. Dans sa mise en scène toutefois, Ostermeier transforme ce discours en un cri du cœur littéraire contre l'absurdité de la condition postmoderne, et un plaidoyer pour la décroissance, une posture qui attire à priori la sympathie du public.

Lors de sa création à Avignon en 2012 et au moment des représentations au Québec en 2013, alors que la pièce figure comme spectacle d'ouverture à la fois au FTA et au Carrefour international de Québec, la mise en scène de Ostermeier suscite l'admiration, notamment parce que son adaptation répond à une conjoncture bien précise. Le drame résonne fortement avec le monde actuel, soumis à la logique capitaliste et tributaire des politiques néolibérales, de telle

---

<sup>499</sup> Je reviendrai en détails sur la transformation de l'acte IV dans le sous-chapitre 3.4. *Transformation radicale de l'acte IV de Ein Volksfeind*.

manière qu'on croirait que rien n'a changé depuis cent-trente ans, et que le combat du Dr Stockmann reste le même aujourd'hui. C'est d'ailleurs ce que note Luc Boulanger, critique à *La Presse* : « À la sortie d'*Un ennemi du peuple* au Théâtre Jean-Duceppe, bien des spectateurs croyaient que le texte de Ibsen avait été écrit récemment »<sup>500</sup>. Comme nous le verrons, l'adaptation de Ostermeier se permet d'énormes libertés par rapport au texte initial, au point où on pourrait parler d'une deuxième écriture, celle de Ostermeier, sur celle de Ibsen. Il ne s'agit pourtant pas d'une « écriture de plateau », tel que Bruno Tackels la définit dans son ouvrage *Les écritures de plateau* (2015)<sup>501</sup>. Dans le cas de Ostermeier, cette deuxième écriture – qui est la démonstration scénique de sa lecture de Ibsen – découle de l'héritage allemand du *Regietheater*. Cette pratique a certes permis l'émergence de l'écriture de plateau telle qu'on l'observe aujourd'hui chez le metteur en scène flamand Jan Lauwers (1957-), ou les metteurs en scène italiens Romeo Castellucci (1960-) et Pippo Delbono (1959-), pour ne nommer que ceux-là. Mais lorsqu'il apparaît dans les années 1950, le *Regietheater* se manifeste surtout par l'entière liberté qu'il laisse aux metteur-euses en scène dans l'interprétation des textes de répertoire. C'est cette liberté dont jouit Ostermeier pour créer dans sa mise en scène de *Ein Volksfeind* une deuxième écriture dont la posture politique dévie de celle de l'écriture initiale.

### 3.3.2. La tradition du *Regietheater* et les écritures de plateau

Le choix de Thomas Ostermeier dans son adaptation de *Ein Volksfeind* témoigne d'un parti pris par rapport aux textes du répertoire, où la question de la fidélité à l'auteur ne se pose pas en contradiction avec celle d'une transposition contemporaine. On peut expliquer cette liberté par l'héritage du *Regietheater* (ou *director's theatre*, « théâtre des metteurs en scène ») qui, dès la seconde moitié du siècle dernier, profite de l'analyse critique issue de la pensée déconstructionniste, pour ouvrir les textes classiques à d'autres interprétations. Cette pratique

---

<sup>500</sup> Luc Boulanger, « *Un ennemi du peuple* : eaux troubles », *Lapresse.ca*, 23 mai 2013.

<sup>501</sup> L'« écriture de plateau » renvoie plutôt à une pratique contemporaine au sein de laquelle l'« écrivain de plateau » est un créateur scénique qui remplace à la fois l'auteur-trice et le [la] metteur-euse en scène, et qui travaille directement depuis le plateau, et non pas à partir d'un texte à monter. Voir Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau. États des lieux*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, 120 p. ; ainsi que Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 77.



replaces les metteur-euses en scène au centre de la création théâtrale, faisant de ces personnes des figures presque aussi importantes que celles des auteur-trices. Les metteur-euses en scène deviennent littéralement les deuxièmes auteur-trices de la pièce et peuvent transformer à leur guise des éléments déterminants du texte initial, comme le lieu géographique, l'ordre chronologique des scènes ou la distribution des personnages.<sup>502</sup>

La pratique du *Regietheater* permet à la personne chargée de la mise en scène de mettre en évidence sa lecture personnelle d'un texte, particulièrement dans le cas d'une pièce classique où des parallèles avec le monde contemporain peuvent être tirés. On peut associer le *Regietheater* à un retour du *Gesamtkunstwerk*, surtout quand on pense que c'est le petit-fils de Richard Wagner (1813-1883), Wieland Wagner (1917-1966), qui a initié la pratique, en cherchant à répondre, par la mise en scène, à l'interprétation fasciste qu'avait faite le parti nazi de l'œuvre de son grand-père. Le *Regietheater* s'est ensuite développé à l'opéra, notamment par certaines mises en scène marquantes comme celle du *Ring Cycle* par le metteur en scène et réalisateur français Patrice Chéreau (1944-2013), à Bayreuth en 1976, puis par les travaux du metteur en scène autrichien Walter Felsenstein (1901-1975) ou de l'américain Peter Sellars (1957-). Le *Regietheater* a donné lieu au phénomène des metteur-euses en scène vedettes – comme c'est le cas de Thomas Ostermeier, véritable *star* du théâtre contemporain en Europe –, un phénomène qui a aussi suscité de vives critiques leur reprochant de créer des pièces certes expérimentales mais aussi sensationnalistes et égocentriques, dans le mépris de l'identité initiale du texte. C'est le cas du critique new-yorkais Michael Feingold qui condamne la mise en scène de Ostermeier de *Nora* (d'après *Une maison de poupées*, 1979) de Ibsen, lui reprochant d'être « “dumb”, “idiotic” and “the kind of German theater that has to wallow in self-indulgence to prove itself that it's alive”. »<sup>503</sup> Ostermeier défend sa pratique en mettant de l'avant sa volonté de faire un théâtre qui parle au public en se rapprochant de lui, de manière à fuir l'élitisme bourgeois du théâtre intellectuel habituellement présenté sur les scènes nationales, lui aussi paradoxalement héritier du *Regietheater*.

---

<sup>502</sup> Je décrirai en détails les transformations choisies par Ostermeier sur le texte de Ibsen dans la section 3.3.4. *Le « réalisme social » de Ostermeier* et dans le sous-chapitre 3.4. *Transformation radicale de l'acte IV de Ein Volksfeind*.

<sup>503</sup> Thomas Ostermeier cité par Peter M. Boenisch, « Thomas Ostermeier : mission neo(n)realism and a theatre of actors and authors » in Maria M. Delgado et Dan Rebellato (dir.), *Contemporary European Theatre Directors*, Londres/New York, Routledge, 2010, p. 340.

### 3.3.3. Une nouvelle version du texte de Ibsen

La traduction dans une langue contemporaine est la première étape du travail d'adaptation que fait Ostermeier sur le texte de Ibsen. C'est d'ailleurs pratique courante chez lui. Avec *Nora (Puppen Haus)* (2002), *Baumeister Solness* (2004) et *Hedda Gabler* (2005), il avait recours à des traductions de Hinrich Schmidt-Henkel, très proches du texte original, et publiées chez Rowohlt Theater. Mais dès sa mise en scène de *John Gabriel Borkman* (2008-2009), il entame un travail sur la langue à partir d'une traduction du fils de Henrik Ibsen, Sigurd Ibsen (1859-1930), retravaillée par Marius von Mayenburg, auteur, metteur en scène et *Dramaturg* à la Schaubühne. Après *Ein Volksfeind*, Ostermeier recourt encore une fois à l'adaptation contemporaine en 2013, en signant lui-même, en compagnie d'Olivier Cadiot, une adaptation française de *Les Revenants* (2013), à Lausanne.

Pour la mise en scène de *Ein Volksfeind*, une première traduction allemande du texte original norvégien (*En Folkefiende*, 1882), commandée par la Schaubühne et faite par un jeune auteur dont le nom n'est pas rendu public, est rejetée. Ostermeier décide, de concert avec son *Dramaturg*, Florian Borchmeyer, de faire une adaptation de cette première traduction insatisfaisante dont résulte une réécriture de presque quatre-vingts pour cent de l'œuvre originale.<sup>504</sup> Le texte n'est disponible que dans une version inédite avec laquelle les acteur-trices travaillent en répétition. Officiellement, la Schaubühne présente la pièce de Ibsen selon la formule « dans un « traitement » (*Bearbeitung*) de Florian Borchmeyer »<sup>505</sup> qui laisse imaginer l'ample liberté prise par l'équipe – et qui aurait probablement soulevé l'ire de Susan Bassnett.<sup>506</sup> Pour les besoins de cette analyse, je m'appuierai sur cette version du texte élaborée par Ostermeier et Borchmeyer<sup>507</sup> que je comparerai avec une traduction allemande standard du texte

---

<sup>504</sup> Jitka Pelechová, *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 58, 2013, p. 155.

<sup>505</sup> « in einer *Bearbeitung* von Florian Borchmeyer » (« Ein Volksfein », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 8 septembre 2017. URL : <http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315>. Je traduis.)

<sup>506</sup> Voir la section 3.1.2. *Conflits autour de la « performabilité »*.

<sup>507</sup> Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, version travaillée par Florian Borchmeyer, revue par Marius von Mayenburg, version du 18 juillet 2012 (corrigée le 3 septembre 2012.), [inédit], 58 p.

norvégien publiée en 1993 chez Reclam<sup>508</sup> et signée par Christel Hildebrandt – qui a traduit six autres pièces de Ibsen. Parmi les nombreuses traductions de *Ein Volksfeind*, j’ai choisi de travailler avec celle publiée chez Reclam<sup>509</sup> car elle est facilement accessible et largement diffusée.<sup>510</sup>

Dans leur version, Ostermeier et Borchmeyer procèdent à un important travail de modernisation de la langue et de réduction du texte. « Je voudrais que les gens parlent comme dans la vie normale. Je ne voudrais pas que ça sonne comme au théâtre »<sup>511</sup>, explique Ostermeier dans le *Berliner Morgenpost*. Aussi leur travail ne privilégie pas tant la dimension poétique du texte que son propos et sa capacité à représenter fidèlement le réel. À cet effet, toutes les fioritures et les formules de politesse de la conversation bourgeoise sont retirées. La langue est plus naturelle pour une oreille contemporaine, ce qui accroît l’effet d’immédiateté de la pièce et augmente la transparence du médium théâtral. En outre, le texte offre aux acteur-trices une grande latitude, même à partir de la version dite « finale »<sup>512</sup> de Borchmeyer : chaque interprète s’approprie l’adaptation à sa guise et beaucoup de place est laissée à l’improvisation. Cette liberté permet de briser le quatrième mur en tout temps, comme lorsqu’un téléphone sonne dans la salle et que David Ruland, qui interprète Aslaksen, s’interrompt pour réprimander son [ou sa]

---

<sup>508</sup> Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, traduit du norvégien par Christel Hildebrandt, Stuttgart, Reclams Universal-Bibliothek, n° 1702, 1999 [1993].

<sup>509</sup> Reclam est une maison d’édition créée en 1828 qui se donne comme mandat d’offrir des textes classiques à bon marché et en format poche. C’est aussi la première maison d’édition à traduire et publier en 1883 (un an après la parution originale) *Ein Volksfeind* en allemand, par Wilhelm Lang.

<sup>510</sup> La traduction de Hinrich Schmidt-Henkel – qui a traduit sept pièces de Ibsen – chez Rowohlt, parue en 2008, constituerait un autre point de référence (Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, traduit du norvégien par Hinrich Schmidt-Henkel, Reinbek, Rowohlt, coll. « Theater Verlag », 2008.) Il s’agit d’un traducteur dont Ostermeier a monté les traductions de *Nora (Puppen Haus)* (2002), *Baumeister Solness* (2004) et *Hedda Gabler* (2005) de Ibsen.

<sup>511</sup> Thomas Ostermeier in Reinhard et Matthias Heine, « Wir haben alle Angst vor dem Absturz », *Berliner Morgenpost*, mis en ligne le 23 mai 2005, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020. URL : [morgenpost.de/printarchiv/kultur/article104581499/Wir-haben-alle-Angst-vor-dem-Absturz.html](http://morgenpost.de/printarchiv/kultur/article104581499/Wir-haben-alle-Angst-vor-dem-Absturz.html). Je traduis.

<sup>512</sup> « On l’appelle la « version finale », ce qui n’est vrai que dans la mesure où c’est la version qui a été jouée lors de la première. Entre-temps, le texte s’est en quelques sortes autonomisé, car de nombreuses parties sont sujettes à l’improvisation ». (« Sie [die Fassung] heißt hier “finale Fassung” was aber nur insofern stimmt, als das die Fassung ist, die zur Premiere gespielt wurde. Inzwischen hat sich der Text sozusagen ein bisschen selbständig gemacht, da es ja viele Teile gibt, die auch mit Improvisation arbeiten. ») (Florian Borchmeyer, dans un courriel reçu le 5 septembre 2017. Je traduis.)

propriétaire<sup>513</sup> ; l'aparté s'insère sans rupture dans le rythme et le ton du dialogue. La langue est plus simple et plus directe que celle de la traduction de 1993 de Christel Hildebrandt, comme on peut l'observer dans l'extrait suivant, un bref échange entre le Dr Stockmann (Stefan Stern) et son beau-père, Morten Kiil (Thomas Bading), alors que la scène de l'assemblée se termine :

**Tableau 2. Comparaison entre les traductions de Christel Hildebrandt (1993) et de Florian Borchmeyer (2012)<sup>514</sup>**

Version de Christel Hildebrandt (1993)	Version de Florian Borchmeyer (2012)
Morten Kill ( <i>nähert sich Doktor Stockmann</i> ). Nun, Stockmann, sehen Sie jetzt, was bei Ihren Streichen herauskommt ?	Kill. Na, Stockmann, siehst du jetzt, wohin deine Sturheit führt ?
Doktor Stockmann. Ich habe meine Pflicht getan.	Stockmann. Ja, genau hier hin.
M. K. Was haben Sie da übrigens von den Gerbereien im Mølletal gesagt ?	K. Was hast du da von dem Industriegebiet und dem Mühlthal gesagt ?
D. S. Das haben Sie doch gehört, ich habe gesagt, daß von ihnen all die Schweinerei herrührt.	S. Das hast du doch gehört. Der ganze Dreck kommt von da.
M. K. Von meiner Gerberei auch ?	K. Auch von meiner Fabrik ?
D.S. Leider, und Ihre Gerberei ist mit die schlimmste.	S. Ja. <del>Leider</del> . Deine ist die Allerschlimmste.
M.K. Wollen Sie das auch in die Zeitung setzen ?	K. Willst du das auch in die überregionale Presse bringen ?
D.S. Ich halte mit nichts hinterm Berg.	S. <del>Natürlich</del> . ( <i>remplacé par</i> Ja)
M.K. Das kann Sie teuer zu stehen kommen, Stockmann. ( <i>Geht ab</i> ). <sup>515</sup>	K. Sieh dich vor, Stockmann. <del>Sieh dich vor!</del> <i>Ab</i> . <sup>516</sup>

<sup>513</sup> *Ein Volksfeind* (1882), de Henrik Ibsen, adaptation de Florian Borchmeyer, mise en scène de Thomas Ostermeier, production de la Schaubühne Berlin, créé le 18 juillet 2012, au Festival d'Avignon (Avignon), captation du spectacle filmé à Berlin, allemand, [DVD], 1:26:01.

<sup>514</sup> Exceptionnellement, je ne traduirai pas cette comparaison, attendu que l'intérêt de l'exercice réside dans le travail de Borchmeyer sur le texte allemand.

<sup>515</sup> Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, Stuttgart, Reclams Universal-Bibliothek, *op. cit.*, p. 95.

<sup>516</sup> Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, Bearbeitung von Florian Borchmeyer, *op. cit.*, p. 48-49. Les passages biffés correspondent à ce que les comédiens ont préféré ne pas jouer.

Dans la version créée pour la Schaubühne, le vouvoiement est abandonné au profit d'un rapport familial entre les personnages, qui donne l'impression d'une franchise dans l'échange, mais qui marque aussi plus clairement les rapports d'autorité. Par exemple, tous les personnages vouvoient Peter (Ingo Hülsmann), le préfet de police et conseiller municipal, mais aussi président du comité d'administration des bains thermaux (sauf Aslaksen et son frère, le Dr Stockmann). En revanche, Peter appelle Aslaksen (Ruland) par son prénom – Alfred – et tutoie tous les autres personnages. Par ailleurs, la condensation des formulations permet une réduction des phrases, même dans la nomination des personnages – que l'épreuve de la scène raccourcit encore davantage. L'efficacité du dialogue renvoie à une écriture presque cinématographique, susceptible de provoquer une proximité dans la réception, et une identification cathartique chez les membres du public.

### 3.3.4. Le « réalisme social » chez Ostermeier

Ostermeier qualifie son travail de « réalisme social », ce qui le place dans la ligne directe du drame social réaliste<sup>517</sup> de Ibsen – à ne pas confondre avec le socialisme réaliste<sup>518</sup>. Le metteur en scène s'inspire du réalisme social tel qu'on le conçoit à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour en formuler une interprétation particulière au cas du théâtre et de l'art du [de la] comédien-ne. Sa vision, qu'il explique dans *Plädoyer für ein realistisches Theater* (2009), implique de retourner à un théâtre qui permette, par la représentation, de mieux comprendre le monde et

---

<sup>517</sup> Le « réalisme social » (*social realism*) désigne le travail d'artistes qui traite de la condition des classes les plus défavorisées de la société. Généralement, le regard de ces artistes sera critique envers les structures qui maintiennent les inégalités sociales et qui sont responsables de ces conditions. Le genre résulte des mouvements d'émancipation sociale des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècle. S'il varie d'un pays et d'une époque à l'autre, il repose souvent sur une forme critique et descriptive. (« social realism », *Oxford Art Online*, consulté le 27 octobre 2017, URL : [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T079466?q=social+realism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T079466?q=social+realism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).)

<sup>518</sup> Le « réalisme socialiste » renvoie à l'idéalisation du prolétariat dans les arts, tel que l'imposait aux artistes de la Russie révolutionnaire le parti communiste. Les arts devaient, selon les politiques culturelles de Staline, être au service de la doctrine communiste. Il s'agit d'un art de propagande, et les artistes qui s'opposaient à la prescription risquaient la purge. (« socialist realism », *Oxford Art Online*, consulté le 27 octobre 2017, URL : [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T079464?q=socialist+realism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T079464?q=socialist+realism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).)

d'agir sur lui : « [...] le théâtre réaliste devrait s'efforcer de présenter des connaissances sur la vérité des interactions humaines »<sup>519</sup>, explique-t-il. Le metteur en scène emploie, pour illustrer son propos, l'exemple de la souricière dans *Hamlet*. Celle-ci sert au protagoniste à dénoncer le fratricide du roi et ainsi transformer la réalité politique du château, au moyen de la *mimesis* et de la *catharsis*, et grâce à une esthétique qu'on pourrait rapprocher du jeu réaliste. Car Ostermeier rappelle que Hamlet dirige ses comédien-nes avant de les laisser jouer et leur ordonne d'adopter un jeu qui ne s'éloigne jamais trop de la nature du caractère à incarner.

Dans son plaidoyer, Ostermeier définit le « réalisme social » *ex negativo*. Il y oppose l'esthétique du théâtre postdramatique qu'il n'hésite pas à qualifier de « réalisme capitaliste » avec la même charge propagandiste péjorative que porte le « réalisme socialiste », c'est-à-dire le maintien des structures en place sans remise en cause de la doctrine au pouvoir. Il explique que cette forme, le théâtre postdramatique,

mène aussi à un sentiment d'impuissance, pour ne pas dire de dépression, et, certainement avec les expériences issues de la crise du capitalisme, a contribué à modifier notre idée selon laquelle nous ne sommes pas tombés dans le meilleur des mondes.<sup>520</sup>

Dans le même souffle, il rejette l'effet réaliste des « experts du quotidien » qui renvoient au travail de Rimini Protokoll.<sup>521</sup> Le metteur en scène valorise plutôt l'art du [de la] vrai-e comédien-ne – par opposition à l'amateur ou à l'amatrice – qui s'exerce à chercher toutes les solutions scéniques possibles « [...] et dans cette recherche de possibilités, d'expérimenter, de façon extrême et radicale, même à partir des clichés les plus improbables et les plus contradictoires du comportement humain »<sup>522</sup>, précise-t-il. Ce qui importe, selon lui, c'est de travailler dans la complexité de la psychologie des personnages afin d'en révéler les ambiguïtés.

---

<sup>519</sup> « [...] realistisches Theater sollte sich darin schulen, Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders darzustellen ». (Thomas Ostermeier, « Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.schaubuehne.de/en/pages/theory.html>, p. 2. Je traduis.)

<sup>520</sup> « [...] führt auch zu einem Gefühl der Ohnmacht, um nicht zu sagen Depression, und bestimmt hat sich mit den Erfahrungen der großen Krisenhaftigkeit des Kapitalismus der Blick darauf, dass wir doch nicht in der besten aller Welt angekommen sind, verändert. » (*Ibid.*, p. 3. Je traduis.)

<sup>521</sup> Ostermeier ne nomme pas directement Rimini Protokoll, mais l'expression « Experten des Alltags » renvoie strictement à leur travail.

<sup>522</sup> « [...] und in dieser Suche nach unterschiedlichen Möglichkeiten extrem und radikal auch das Fernliegendste und Widersprüchlichste zu den Klischees des menschlichen Verhaltens auszuprobieren. » (Thomas Ostermeier, *op. cit.*, p. 4-5.)

Il ne s'agit pas d'un jeu réaliste comme au cinéma, précise-t-il, car il faut outrepasser les clichés émotifs d'une logique psycho-narrative trop simple où un évènement triste, par exemple, conduit nécessairement à une émotion triste. Dans un travail du « réalisme social », tel que l'entend Ostermeier, c'est la tâche du [de la] comédien-ne, comme des scientifiques en laboratoire, de sonder et de révéler les couches profondes et complexes qui constituent la vérité de l'âme humaine.

La volonté « sociale réaliste » de Ostermeier s'inscrit aussi dans une tendance plus large que Nikolas Frei observe sur les scènes allemandes depuis le début des années 2000 et qu'il qualifie de « renaissance du drame »<sup>523</sup>. Ce mouvement de revalorisation du texte interroge à nouveau l'histoire (ou la fable), dans sa structure comme dans son message. Cela implique un retour à la notion de personnage et, de façon générale, à la *narration* en tant que structure génératrice d'action. Torsten Maß explique cette tendance par le fait que « we are overbloated by infos. Anything goes. Many people have a desire to come back to some roots. One of our project for this century is built around the key word *Bindung* [lien]. [...] People have a desire for a very clear, defined structure. [...] The experimental phase is over. »<sup>524</sup> Même son de cloche chez Nele Hertling qui note elle aussi un retour au texte, marqué par le besoin de comprendre et d'expliquer l'urgence du monde actuel : « We find ourselves now returning slowly to text – this is true internationally as well – because times have changed and we have to now again explain our terrible world and there is the need to use words again. »<sup>525</sup> Ostermeier revendique à son tour cette posture qui emprunte, selon lui, au romantisme :

Nous opposons [à l'esthétique du « réalisme capitaliste » qu'Ostermeier associe au postdramatique] la notion romantique de l'individu et de la narration des histoires. Et une forme qui trouve et affirme sa structure dans l'unité de l'action, ce qui donne aux spectateurs une structure qu'ils n'ont plus dans leur réalité. Cela aussi est romantique – et cela forge les identités.<sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> Nikolaus Frei, *Die Rückkehr der Helden : deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 56. Je traduis.

<sup>524</sup> Torsten Maß, *op. cit.*, p. 56.

<sup>525</sup> Nele Hertling, *op. cit.*, p. 62.

<sup>526</sup> Extrait de la conférence « Remarques sur la réalité du “vivre ensemble” des hommes : plaidoyer pour un théâtre réaliste » prononcée par Thomas Ostermeier, Hambourg, 29 mars 2009. (Jitka Pelechová, *op.cit.*, p. 136.)

Pour le metteur en scène, il s'agit non seulement de remettre le drame sur la scène mais aussi de l'aborder « à travers des lunettes matérialistes »<sup>527</sup>. Cette approche implique de comprendre – dans la tradition du *Regietheater* – ce que les textes dramatiques peuvent révéler des sociétés contemporaines où l'individu, selon Ostermeier, aux prises avec les contraintes aliénantes du capitalisme, traverse de profondes crises et mutations. Il importe alors d'ancrer chaque personnage dans une narrativité dont le fonctionnement rappellerait le réseau concret et infini de la vie, dans lequel s'inscrit l'être humain. Cette posture vise à rappeler que chaque action ainsi que ses conséquences relèvent forcément d'un monde d'interactions et d'interconnexions. Par opposition au postdramatique, dont l'accent sur la forme constamment renouvelée ne servirait, selon Ostermeier, que des intérêts marchands, et où l'abstraction déresponsabiliserait l'individu en lui donnant la fausse impression que son insignifiance n'a d'égal que son impuissance<sup>528</sup>, le retour à la narration ferait du théâtre un lieu où prendre conscience de sa capacité individuelle à agir. Si cette posture implique une facture réaliste, elle attribue également aux personnages une dimension vaguement romantique qui renvoie, elle, à l'affect de la personne spectatrice. Le travail d'adaptation dans *Ein Volksfeind* vise donc à augmenter l'identification de la personne spectatrice de manière à la placer littéralement au cœur d'un drame dont la narrativité et l'émotion qu'il génère tendent vers la prise d'action.

---

<sup>527</sup> Propos du metteur en scène recueillis par Jitka Pelechová lors d'un entretien réalisé au Théâtre National de Bretagne, 12 décembre 2008. (Jitka Pelechová, *op. cit.*, p. 118.)

<sup>528</sup> Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la peur*, Paris, Actes Sud, 2016, p. 63.



### 3.4. Transformation radicale de l'acte IV de *Ein Volksfeind*



Figure 14. Ostermeier choisit de représenter les personnages sous les traits de jeunes hipsters. De gauche à droite : Moritz Gottwald, Christoph Gawenda, Eva Meckbach et Andreas Schröders. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

L'adaptation de *Ein Volksfeind* cherche à faire résonner la pièce dans un contexte contemporain facilement identifiable (et identifiant) pour le public. Adapter, reviendrait ici à ancrer localement. Dans l'esprit d'un *Stadttheater* qui joue *pour* et *par* les gens d'un certain milieu, il s'agirait de témoigner de ce milieu et, par cette localité, rejoindre une globalité. Mais si les personnages de Ostermeier sont berlinois, ils pourraient tout aussi bien venir de Paris ou de New York, car le mouvement qu'ils représentent traverse les frontières, d'où, peut-être, le succès international de la production. Quand Stockmann était petit bourgeois, presque nouveau riche chez Ibsen, les personnages du *Ein Volksfeind* de Ostermeier appartiennent à un milieu *underground*, alternatif, opposé à celui des technocrates en costume-cravate, un milieu où la désobéissance civile est susceptible de se développer. Stockmann (Stefan Stern), sa femme Katrine (Eva Meckbach), le rédacteur du journal local, Hovstad (Christoph Gawenda), et Billing (Moritz Gottwald) sont des jeunes *hipsters* – comme dans *Fear* – qui forment un *band* de

musique pop-folk et se réunissent dans l'appartement des Stockmann pour répéter. Les murs de l'appartement sont des ardoises sur lesquelles les décors sont dessinés de façon métonymique, mais sur lesquelles s'exprime aussi la créativité des personnages : rêves, projets, réflexions, etc. Selon toutes vraisemblances, Ostermeier choisit de représenter la génération Y. Par conséquent, il modifie l'âge, le statut familial et les interactions des personnages. Il fusionne Frau Stockmann avec Petra, leur fille aînée, afin de donner plus de répliques et plus de consistance au – désormais – seul personnage féminin de la pièce. Cette fusion donne lieu à une idylle secrète entre Frau Stockmann et Hovstad – qui avait, chez Ibsen, des vues sur la fille Stockmann. Par ailleurs, le couple Stockmann n'a plus trois enfants – dont deux en bas âge – mais un seul bébé, ce qui rajeunit les personnages d'une dizaine d'années. La génération représentée sur scène est celle par laquelle survient le changement – la « *so-nicht-weiter* » [plus-jamais-ainsi]. C'est une génération dont la forme de la contestation, historiquement, renvoie au mouvement des Indignés qui dénoncent un système capitaliste au libéralisme sauvage : une génération qui doit composer avec d'autres enjeux que celle représentée dans le texte original, notamment celui d'un capitalisme désormais globalisé et consumériste, ainsi que celui de la crise environnementale.

### 3.4.1. Mettre la table pour une prise de parole publique

Dans la mise en scène de Ostermeier<sup>529</sup>, c'est la scène de l'assemblée, à l'acte IV, qui subit la plus grande transformation. Entre cet acte et le précédent, le changement de décors s'effectue tandis que les acteurs repeignent les murs en blanc : littéralement, ils *blanchissent* la scène (sauf Stockmann et sa femme qui s'opposent à la censure des travaux du Docteur). Une tribune est installée, et la scène s'ouvre sur Billing qui improvise un *beat box* au micro, une performance qui contraste avec le fil de la fiction des trois premiers actes et qui installe un nouveau rapport à la salle. À son arrivée, Stockmann (Stefan Stern) demande qu'on éclaire le public où se sont réfugié-es les autres acteur-trices. Le quatrième mur est officiellement brisé. Cris et *over lap* ne respectent plus l'ordre initial des répliques, ni même la version « finale » de Borchmeyer. Néanmoins, le conflit principal entre le Docteur et son frère se distingue de la cacophonie

---

<sup>529</sup> Sauf indication contraire, je me pencherai pour l'analyse de la mise en scène, sur la captation vidéo de la version allemande du spectacle. (*Ein Volksfeind* (1882), de Henrik Ibsen, adaptation de Florian Borchmeyer, mise en scène de Thomas Ostermeier, *op. cit.*, [DVD].)

générale. Peter (Ingo Hülsmann) se taille quelques minutes au micro pour rappeler le contexte de la crise économique en Europe. Des gens du public le huent, ce qui ne l'empêche pas d'être applaudi vivement à sa sortie, par convention peut-être davantage que par soutien. Le Dr Stockmann est applaudi à son tour lorsqu'il s'avance vers la tribune, mais avec plus de vigueur, comme si la « foule » l'avait déjà pris en affection.



Figure 15. Le discours du Docteur Stockmann, ouvert sur la salle. Sur la photo : Stefan Stern. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

En lieu et place du discours habituel du Dr Stockmann, Ostermeier insère plusieurs extraits<sup>530</sup> de *L'insurrection qui vient* (2007) du Comité invisible. Ce manifeste, publié en France<sup>531</sup> de façon anonyme mais qu'on attribue habituellement au groupe Tarnac, est un texte

---

<sup>530</sup> Les extraits choisis par Ostermeier et Borchmeyer sont le résultat d'un collage qui traverse les « sept cercles » du manifeste. Aucun extrait ne provient des sections « EN ROUTE ! », « SE TROUVER », « S'ORGANISER » et « INSURRECTION ». Voir annexe II pour une version complète et bilingue du collage.

<sup>531</sup> Il est traduit en allemand par Elmar Schmeda aux Éditions Nautilus (Unsichbares Komitee, *Der kommende Aufstand*, traduit du français par Elmar Schmeda, Hambourg, Nautilus, 2010.) Autrement,

anticapitaliste et antisystémique qui appelle à l'insurrection. Son ton est enlevant et énergique, et dès sa parution, il rencontre beaucoup de succès.<sup>532</sup> Augmenté de ces extraits, le discours du Docteur impose tout de suite un climat solennel qui tranche avec les moments d'improvisation et de cacophonie verbale qui l'ont précédé. La parole est importante car elle est directe et posée, et ne concerne vraisemblablement plus seulement ce qui se passe sur scène – d'où peut-être le soudain silence dans la salle. Stern se permet des « quand même » (« doch »), « donc » (« also ») et « ouais » (« ja ») dans son texte pour le rendre plus naturel, ainsi que quelques hésitations. Autrement, c'est un des rares moments dans la mise en scène où on *entend* le texte derrière la parole du comédien. En effet, le style péremptoire du manifeste est artificiel et détonne avec le rythme naturel des répliques. Les échanges quotidiens, pourtant recherchés dans le reste du travail d'adaptation, laissent désormais place à une prise de parole préparée avec soin par la mise en place d'ouverture (peinture, *beat box*, etc.) Ce nouveau cadre d'énonciation permet des images et des métaphores littéraires, dont le texte du Comité invisible ne manque pas : « Ce qu'il y a, c'est une civilisation en état de mort clinique, sur laquelle on déploie tout un appareillage de survie artificielle, et qui répand dans l'atmosphère planétaire une pestilence caractéristique. »<sup>533</sup> Ainsi commence le discours du Dr Stockmann.

Une fois le discours terminé<sup>534</sup>, Ostermeier ouvre le débat au public, et c'est Aslaksen (David Ruland) qui modère la discussion. Ostermeier coupe ainsi toutes les répliques de la foule, son rôle étant réattribué à la salle. Le ton est alors celui d'un *town hall*, et l'esprit de répartie et la rhétorique habile de Ruland tournent en dérision chaque argument du public. À une dame qui se plaint que l'on cache tout ce qui détruit la planète, sous prétexte qu'on préfère vivre dans un déni confortable, Ruland répond au quart de tour : « Personne n'a l'intention de cacher quoi que

---

une traduction allemande, faite par *nous* (l'anonymat est revendiqué dans la traduction, dans l'esprit du Comité Invisible), est libre d'accès en ligne.

<sup>532</sup> Le texte a fait l'objet d'un spectacle en Allemagne, *Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller* par le collectif germano-flamand Andcompany & co, en 2012 – l'année de la mise en scène de *Ein Volksfeind* par Ostermeier. Au Québec, Mathieu Campagna et Catherine Dorion ont puisé dans *L'insurrection qui vient* pour la création de *Fuck toute !* (2016). Voir la bibliographie pour les crédits complets.

<sup>533</sup> Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, p. 77.

<sup>534</sup> Je traiterai en détails de ce discours dans la section 3.4.2. *Discours comparés du Dr Stockmann*.

ce soit ! Je ne sais pas où vous étiez dans la dernière heure et demie. »<sup>535</sup>, ce qui provoque l'hilarité générale. Ruland n'hésite pas à provoquer les membres du public avec humour, et il réussit à négocier quelques compromis, notamment celui de détailler les niveaux de toxicité de l'eau avant de prendre une décision sur l'avenir des bains. Peter (Ingo Hülsmann) n'est pas ouvert à la discussion, et presse plutôt le public à voter rapidement *pour* ou *contre* la fermeture des bains, en posant dans la balance l'éventuelle fermeture d'une école primaire. Bien que leur interprétation dépasse de loin la partition prévue par Ibsen, à aucun moment lors de cette improvisation les interprètes ne se distancient de leur personnage. Pas de sourire, de haussement de sourcil ou d'épaule qui permette de croire qu'il faille prendre au second degré leur parole. Hülsmann affiche sans retenue le dégoût que lui inspire la foule lorsque celle-ci prend le parti de son frère : il hoche la tête et passe des commentaires silencieux, vraisemblablement réprobateurs, à Hovstad (Christoph Gawenda). La mise en scène exige des interprètes que leur performance inclue le maintien de leur position politique, peu importe ce qu'il advient durant le débat.

### 3.4.2. Discours comparés du Dr Stockmann

Dans son discours, le Stockmann de Ibsen pointe du doigt les notables, mais précise que ces gens ne sont pas les pires, car le *pire* ennemi du peuple, selon lui, c'est la « majorité compacte », composée généralement d'imbéciles.<sup>536</sup> Cette majorité, pense-t-il, si elle a tous les droits – et le pouvoir – n'a pas la raison de son côté. Celle-ci serait détenue par une minorité d'hommes<sup>537</sup> intelligents et avant-gardistes – dont il fait partie –, capables d'entrevoir la

---

<sup>535</sup> « Es hat niemand die Absicht irgendwas zu vertuschen ! Ich weiß nicht, wo Sie die letzten anderthalb Stunden waren. » (*Ein Volksfeind* (1882), de Henrik Ibsen, adaptation de Florian Borchmeyer, mise en scène de Thomas Ostermeier, [DVD], *op. cit.*, 1:49:42. Je traduis.)

<sup>536</sup> « Le pire ennemi de la vérité et de la liberté, c'est la majorité compacte. La maudite majorité compacte et libérale, – c'est elle. [...] Je pense que nous sommes tous d'accord pour dire qu'il y a une majorité absolument écrasante d'imbéciles sur cette terre. » (Henrik Ibsen, *Les douze dernières pièces. Un ennemi du peuple, Le Canard sauvage, Rosmersholm*, traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale, 1990-1994, vol. II, coll. « Le Spectateur français », p. 100-101. Pour faciliter la lecture, j'aurai recours à cette version française de la pièce, en principe fidèle au texte original norvégien.)

<sup>537</sup> Dans la mesure où le Dr Stockmann chez Ibsen ne considère que les hommes dans ses réflexions, j'utiliserai le genre masculin pour décrire sa pensée.

situation avec suffisamment d'acuité pour savoir quelle direction choisir : « Je parle des hommes isolés, des rares hommes parmi nous qui ont assimilé les vérités qui germent. Ces hommes sont l'avant-garde [...] »<sup>538</sup>. La « majorité compacte », quant à elle, serait toujours en retard sur ces hommes de raison, notamment parce qu'une vérité ne durerait pas plus de dix-sept ou dix-huit ans ; le temps que la majorité accepte la nouvelle vérité, celle-ci est déjà datée. En somme, la vérité change constamment, mais la masse est trop lente pour changer avec elle. Afin d'illustrer son propos, Stockmann donne en exemple une première vérité dépassée qui serait, selon lui, la thèse selon laquelle le peuple détient le même droit à gouverner que la minorité savante :

– la doctrine selon laquelle les masses, la foule, la plèbe, constituent le noyau du peuple, – qu'elles sont le peuple, – que l'homme ordinaire, l'homme ignorant et sans culture, a le même droit de juger et d'approuver, de gouverner et de décider, que les rares personnalités de vraie noblesse spirituelle.<sup>539</sup>

Stockmann attaque directement la démocratie et pour démontrer son point, il fait une analogie avec les chiens, dont certaines races sont plus intelligentes que d'autres. Un chien errant (« un vulgaire chien plébéien »)<sup>540</sup> ne peut pas jouir de la même élévation d'esprit qu'un caniche « descendant d'une belle lignée, élevé dans une noble maison où il a été bien nourri et où il a eu l'occasion d'entendre des voix et des musiques harmonieuses »<sup>541</sup>. Il est donc naturel, selon le Docteur, que certains hommes, mieux éduqués et plus raffinés, aient davantage le droit de diriger la société. Dans cette perspective, Stockmann adopte une dimension essentialiste appuyée par un élitisme de classe. La distinction qu'il fait, si elle repose sur un exemple qui renvoie à la race, concerne des classes d'esprit : un « plébéien d'esprit »<sup>542</sup> serait pour lui celui qui « pense comme ses supérieurs et [qui] fait sienne les opinions de ses supérieurs. »<sup>543</sup> Il s'agirait d'un homme incapable de penser par lui-même, qui reconduit les opinions des hommes au pouvoir, un type vraisemblablement inapte à prendre une décision pour la collectivité. Derrière ce discours, qui oscille entre l'aristocratie et la révolution, ainsi que l'ironise Hovstad avec justesse<sup>544</sup>,

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>541</sup> *Idem.*

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>543</sup> *Idem.*

<sup>544</sup> « C'est que le docteur est devenu révolutionnaire, alors ! » (*Ibid.*, p. 102.)

Stockmann en appelle à la libre pensée. Il y a fort à parier, cependant, que son argumentaire animalier ne passerait plus aujourd'hui.

Une deuxième vérité dépassée, selon Stockmann, mais qui continue de faire consensus, c'est l'idée selon laquelle la liberté d'esprit et la morale sont la même chose. Cette confusion renvoie à la croyance selon laquelle le peuple serait naturellement pur, de par son authenticité et son humilité, et que c'est la culture qui le corromprait. Stockmann s'oppose à cette fausse vérité en attaquant son adversaire dans la pièce, *Le Message du peuple*, dont la rédaction a refusé de publier son article. Selon lui, le journal prétend élever le peuple mais ne réussit au fond qu'à le corrompre :

Mais, nom d'un chien, – si ce que dit *Le Messger du peuple* est vrai, élever les masses reviendrait à les précipiter tout droit dans la dépravation ! Heureusement, ce n'est qu'un vieux mensonge populaire, que la culture détruirait la morale. Non, c'est l'abêtissement, la pauvreté, les mauvaises conditions de vie, qui accomplissent cette œuvre du Diable !<sup>545</sup>

Si le *Message* contribuait réellement à l'éducation populaire, il émanciperait le peuple par le fait et la réflexion, sans renfort de morale. La fausse vérité à laquelle Stockmann s'attaque ici est celle du populisme, dont l'anti-intellectualisme vise à garder les masses dans l'ignorance dans l'unique but d'entretenir leur crédulité.

La fin du discours de Stockmann glisse dans la radicalisation. Il en appelle à l'extermination du peuple puisque celui-ci est composé d'une majorité d'ignares qui contamine le pays.

Il est de la plus haute importance de détruire une société bâtie sur le mensonge ! Il faut la raser, vous dis-je ! Il faut les exterminer comme des nuisibles, tous ceux qui vivent dans le mensonge ! Vous finirez pas contaminer le pays entier ; par votre faute, le pays entier aura mérité sa ruine. Et quand nous en serons arrivés là, je vous le dirai de tout mon coeur : que l'on rase ce pays ; que l'on extermine ce peuple !<sup>546</sup>

La révolution du Docteur se solde finalement par une volonté de purification de classe – un argument dont le vocabulaire ne serait pas admis en Allemagne aujourd'hui. La violence de la fin du discours est si intense qu'elle décrédibilise son orateur : si on extermine la majorité du

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 109.



peuple, il ne restera plus personne pour le constituer. Conséquemment, Stockmann est désigné par vote, à l'unanimité moins une voix – l'ivrogne du village – « ennemi du *peuple* ». La scène se termine alors que Stockmann demande au capitaine Horster s'il lui reste une place pour son prochain départ vers le Nouveau Monde.

Chez Ostermeier, le premier constat du Dr Stockmann résume le fil conducteur du manifeste du Comité invisible : la société actuelle est arrivée à son terme et nous assistons à l'« extinction d'une civilisation »<sup>547</sup>. Malheureusement, la civilisation en question n'est pas définie. Par conséquent, si ce constat catastrophiste peut motiver la mise en place de changements, elle peut aussi justifier la défense de cette civilisation (par la fermeture des frontières, comme le dénonce *Fear* de Richter<sup>548</sup>, ou le réarmement). Il s'agit d'une assertion-choc, mais qui semble facilement récupérable par l'extrême gauche comme par l'extrême droite. La formule en soi pourrait aussi renvoyer à Oswald Spengler (1880-1936) dont l'essai historique *Der Untergang des Abendlandes*<sup>549</sup> (1918) prévoyait le déclin de la culture occidentale. Spengler compare dans son essai les cultures et les civilisations à des organismes vivants, selon la méthode morphologique goethéenne, un procédé que l'on retrouve également dans le style du Comité invisible. *L'insurrection qui vient* dénonce le déclin par l'individualisation croissante à la base du système capitaliste, à l'aide d'images poétiques dont la sensualité suggère un rapport intime entre l'individu et sa culture ambiante :

Schizophrénie diffuse. Dépression rampante. Atomisation en fines particules paranoïaques. Hystérisation du contact. Plus je veux être Moi, plus j'ai le sentiment d'un vide. Plus je m'exprime, plus je me taris. Plus je me cours après, plus je suis fatiguée. Je tiens, tu tiens, nous tenons notre Moi comme un guichet fastidieux.<sup>550</sup>

Selon le Comité invisible, le « moi » serait devenu un générateur de vide dont les besoins toujours croissants encouragent la consommation. La société ne serait plus qu'une structure

---

<sup>547</sup> Comité invisible, *op. cit.*, p. 79. Pour faciliter la lecture, je référerai au texte original français du Comité invisible.

<sup>548</sup> Voir le sous-chapitre 2.1. *Fear, tribune ouverte contre l'extrême droite*.

<sup>549</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, postface de Anton Mirko Koktanek, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, coll. « DTV », n° 838-839, 1972 [1923], 2 vol. Le renvoi est possible car dans la version allemande du manifeste du Comité invisible – donc celle utilisée par Ostermeier dans sa mise en scène – « extinction » est traduite par « Untergang ».

<sup>550</sup> Comité invisible, *op. cit.*, p. 13.



artificielle qui garde volontairement malade ce « moi » afin que ne se combent jamais ses besoins, comme l'exemplifie la publicité qui ne propose plus seulement un produit mais une identité. « I Am What I Am »<sup>551</sup>, ce slogan qui marque le discours de l'acte IV mais qui se retrouve également projeté au début du spectacle sur un rideau semi-transparent, résume la pensée du Stockmann ostermeierien. Il s'agit du slogan de la compagnie de vêtements sportifs Reebok que le manifeste propose de prendre au pied de la lettre. « I Am What I Am » renvoie alors à sa définition première, telle qu'elle apparaît dans la version musicale de *La Cage aux Folles*<sup>552</sup>, sous la forme d'une chanson devenue aux États-Unis iconique de la reconnaissance de l'identité homosexuelle : revendiquer sa différence – célébrer la diversité – entendue comme agent de vérité (la sienne propre).

Parmi ce qui chute avec cette civilisation, outre le « moi », on retrouve le couple et la famille, des institutions qui inspirent, dans leur forme traditionnelle, une nostalgie conservatrice. Dans ce qui les maintient encore, ou dans leur soi-disant retour, ne résiderait que le symptôme encore plus vif de leur anachronisme : « Son retour [du couple et de la famille] n'est qu'un approfondissement de la séparation régnante, qu'elle sert à tromper, devenant elle-même par là tromperie. »<sup>553</sup> L'économie serait également en chute. En fait, précise Stockmann, « [...] ce n'est pas l'économie qui est en crise, c'est l'économie qui *est* la crise »<sup>554</sup>. C'est donc tout le système qui serait à revoir, car la croissance et le progrès sont à la base du problème. La seule alternative résiderait dans la décroissance et le ralentissement, or ceux-ci sont récupérés par le marché du bien-être et de la simplicité volontaire.<sup>555</sup> Tout en proclamant le changement, ces nouveaux modes de vie proposent, dans le manifeste original, un retour au capitalisme des années 1950, c'est-à-dire avant la période de la mondialisation. Cette précision dans les dates

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 45. Le slogan est en anglais dans le texte allemand ainsi que dans le texte original français.

<sup>552</sup> « I am what I am / And what I am needs no excuses / I deal my own deck / Sometimes the aces sometimes the deuces / It's one life and there's no return and no deposit / One life so it's time to open up your closet / Life's not worth a damn till you can shout out / I am what I am [...] » (*La Cage aux Folles* (1973) de Jean Poiret, comédie musicale et livret de Harvey Fierstein, paroles et musique de Jerry Herman, créée le 21 août 1983, au Palace Theatre, Broadway.)

<sup>553</sup> Comité invisible, *op. cit.*, p. 24.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 49. Je souligne.

<sup>555</sup> « Manger bio, aller à bicyclette, arrêter de fumer et surveiller sévèrement les produits qu'on achète. » (*Ibid.*, p. 54-55.)

est toutefois coupée par Ostermeier, sans doute pour éviter de trop situer son discours, ce qui laisse l'argumentation en suspens.



Figure 16. *Le Docteur Stockmann bombardé de peinture jaune après son discours. Sur la photo : Stefan Stern. © Arno Declair/Schaubühne Berlin. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.*

Chez Ostermeier, le discours du Docteur se termine sur un appel à l'action, même si le collage de la production ne jouxte pas les extraits suivants du manifeste<sup>556</sup>, qui appellent justement à l'insurrection. La parole s'ouvre à l'assemblée et met donc en acte, à la charge du public, la décision à prendre sur les bains. Après la discussion, qu'on imagine bien différente en fonction de la ville où se joue la pièce<sup>557</sup>, Stefan Stern est bombardé de peinture jaune, couleur de la trahison. Puis, la scène se clôt. Le Docteur ne songe pas à quitter le pays, comme chez Ibsen. Il tourne simplement sa tribune qui se transforme en réfrigérateur, en sort une bière, et la mise en scène replonge dans le réalisme. Le personnage du capitaine Horster est effacé de

---

<sup>556</sup> « EN ROUTE! », p. 81, « SE TROUVER », p. 85, « S'ORGANISER », p. 92, et « INSURRECTION », p. 107. (Comité invisible, *op. cit.*, p. 5.

<sup>557</sup> Voir la série de courts reportages sur la tournée du spectacle (« "Ein Volksfeind" : Tourdokumentation », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 8 septembre 2017. URL : [http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315.](http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315))

l'adaptation alors qu'il était le seul soutien de Stockmann chez Ibsen. Chez Ostermeier, le Docteur se retrouve véritablement seul, compte tenu du fait que sa femme, si elle le soutient publiquement, le trompe avec Hovstad dans la sphère privée.

### 3.4.3. Un ennemi ou un ami du peuple ?

Tandis qu'Ibsen s'attaquait à la manipulation des masses maintenues dans l'abrutissement, ce qui correspond à la première phase du capitalisme, Ostermeier s'attaque à la manipulation des masses via l'individualisme, caractéristique principale de sa phase actuelle. Dans les deux cas, la cible est un système qui profite à des notables qui ne manifestent aucun intérêt pour le bien collectif. Entre la posture de Ibsen et celle de Ostermeier existe une consonance, car contre cette manipulation pernicieuse, ils en appellent tous les deux à la libre pensée. Chez Ibsen, la résistance se situe dans la capacité d'un homme à se distinguer des opinions de ses supérieurs, qui asservissent le peuple dans un rapport maître-chien, ainsi que dans celle à se détacher de la morale qui garantit une soi-disant pureté au peuple. Chez Ostermeier, la libre pensée se manifeste dans la capacité d'une personne à s'émanciper des structures sociales normatives (couple, famille, etc.), dont la pression de la croissance économique est le pire agent. Il revendique aussi la capacité individuelle de chaque individu à s'affirmer dans un « moi » qui ne serait ni nostalgique, ni formaté par la publicité, ni versé dans ce nouveau marché de la simplicité volontaire.

Stockmann, chez Ibsen comme chez Ostermeier, rejette le conservatisme : les temps en sont au changement, car les vérités et les systèmes d'hier ne conviennent plus au monde actuel. Mais *comment* oser un changement et, surtout, *lequel* ? C'est là qu'Ostermeier, contrairement à Ibsen qui dépeint le peuple dans un abrutissement et un immobilisme borné, offre au public l'occasion de se (re)présenter lui-même et de choisir son changement. Cependant, en ouvrant la scène à l'assistance et en substituant le discours initial du Docteur par des extraits de *L'Insurrection qui vient* – et bien qu'il y ait des similitudes entre les deux prises de parole – il renverse la proposition ibsénienne et fait de Stockmann un héros populaire. Si Ostermeier transforme l'acte IV en acte performatif, il annule le conflit de base entre les voix de l'assemblée et celle du Docteur, c'est-à-dire tout ce qui faisait de lui un véritable ennemi du peuple chez Ibsen. Chez Ostermeier, le Dr Stockmann est l'ami du peuple, car il *est* également ce peuple.

Dans la pièce originale, Ibsen ne compose pas de figure héroïque et exacerbe plutôt les traits de toutes les parties. Stockmann est doté d'un caractère intransigeant et égocentrique : c'est un bourgeois nouveau riche, condescendant envers sa bonne, dont il oublie sans cesse le prénom – et qu'il surnomme « Nez-de-charbon »<sup>558</sup>. Par ailleurs, il affiche un franc machisme. Lorsque sa femme se désole que son mari ne soit soutenu que par la majorité compacte des propriétaires plus modestes, il lui répond avec suffisance : « Bêtises, Katrine, – rentre chez toi, occupe-toi de ta maison et laisse-moi m'occuper de la société. »<sup>559</sup> Cette attitude, si elle n'avait pas été modifiée par Ostermeier, aurait probablement terni la crédibilité d'un personnage qui prône les valeurs de justice et d'égalité, aux yeux d'un public autrement conscient de la pensée féministe et des enjeux d'équité entre les genres. Chez Ibsen, Stockmann tangué sur une mince ligne entre courage et extrémisme, celle-là même que Hovstad, Aslaksen et Billing ne franchiront pas. Au départ, ces derniers sont grisés par le défi, mais ils craignent de se mettre en danger – et sont facilement appâtés par le gain, comme le confirme l'acte V – tandis que le Docteur s'acharne à en devenir excessif. À la fin de la pièce, il veut partir pour l'Amérique, puis change subitement d'idée et désire s'acheter une île sous prétexte que les gens sont indignes de sa fréquentation.<sup>560</sup> Son extrémisme frôle la folie à la fin de l'acte V, lorsqu'il pense ouvrir une école pour former des esprits libres à partir de « quelques gredins, – de vrais voyous », des copains d'école de ses fils, Eilif et Morten, avançant vouloir « expérimenter avec les corniauds, pour une fois »<sup>561</sup>. Rien n'est à sa démesure, car il est le plus fort, et que « l'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul. »<sup>562</sup> La pièce se termine sur ces paroles d'une opiniâtreté sans vergogne.

Chez Ostermeier, Stockmann peut sembler naïf, mais il ne frôle pas la démence. Il est impulsif et maladroit – il se prend des cadres de porte dans la figure – mais il est surtout très idéaliste, ce qui contribue à son charme. En outre, comme Ostermeier propose une conception musicale qui appelle à la nostalgie, marquée par *Changes* (1971) de David Bowie et *The Guns*

---

<sup>558</sup> Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple*, op. cit., p 134.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>560</sup> « (...) la moitié de la population est folle à lier ; et si l'autre moitié n'a pas encore perdu la tête, c'est que ce sont des ânes, et qu'ils n'ont pas de tête à perdre. » (*Ibid.*, p. 116-117.)

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 139.

*of Brixton* (1979) de The Clash, des chansons qui auréolent d'émotions l'âge de la contestation, l'ambiance du spectacle contribue à créer de la sympathie à l'égard de Stockmann. Elle inscrit son combat dans une série d'événements où le bon côté, celui des héros et des héroïnes, était celui de la résistance. La lutte du Docteur est d'autant plus compréhensible qu'elle est modérée. Il ne prétend pas, comme chez Ibsen, louer un tambour pour hurler sa découverte à chaque coin de rue : il veut simplement organiser une assemblée. Il ne s'engage pas non plus dans les projets loufoques de l'acte V qui remettent en cause sa santé mentale. Par ailleurs, chez Ostermeier, Stockmann vit un drame personnel susceptible d'attirer la compassion : le nouveau bébé et sa relation houleuse avec Katharina l'empêchent de se concentrer pendant la répétition avec le *band*, ses amis le délaissent et, ultime trahison, sa femme développe une liaison avec son meilleur ami, autant d'éléments absents de la version originale. Ostermeier, comme Ibsen, montre certes la manière dont émerge l'impulsion même de la contestation politique, et combien celle-ci exige en force pour se maintenir contre le système. Or, contrairement au texte original, les transformations qu'il opère dans sa mise en scène orientent une réception compassionnelle à l'endroit du protagoniste et de sa cause.

L'acte IV constitue le point focal de la représentation sympathisante que fait Ostermeier du Dr Stockmann, d'abord parce que tout ce qui nuisait à sa prise de parole dans la scène originale est évacué. Les interventions de Hovstad sont complètement supprimées quand, chez Ibsen, elles complexifiaient la situation et évitaient de polariser le conflit entre les deux frères. Hovstad ramenait par exemple au premier plan la question du droit à l'information en suggérant que l'étude de Stockmann était fautive. Au début, il avoue avoir soutenu le Docteur :

Hovstad. [...] Mais nous nous sommes aperçus qu'on nous avait trompés par une présentation fautive –

Stockmann. Fautive !

Hovstad. Par une présentation tendancieuse des faits, si vous préférez.<sup>563</sup>

Chez Ostermeier, comme cet élément n'apparaît plus, la véracité de l'étude n'est jamais remise en question (sauf à l'acte V, via Morten Kill, et de façon ouvertement mal intentionnée). Dans

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 95.

l'adaptation contemporaine, peu de contrarguments ne minent le discours du Docteur, ce qui écarte la manipulation dont la foule se sentait l'objet, chez Ibsen.

Ensuite, la forme démocratique de l'assemblée chez Ibsen permettait au préfet de convaincre la foule qu'elle ne voulait pas, par vote, entendre Stockmann ; la censure devenait légitime. Chez Ostermeier, c'est le Docteur qui décide lui-même de ne pas parler des bains : il préfère dénoncer le système. C'est donc un choix qui relève de l'initiative personnelle et non de la contrainte. Le discours de Stockmann, chez Ibsen, pouvait bien être antidémocratique puisque c'est la démocratie elle-même qui avait empêché l'occasion qu'avait le peuple de s'instruire. Chez Ostermeier, comme la foule est désormais constituée des membres du public, ceux-ci ne voteront pas pour censurer le spectacle qu'ils sont venus voir. En outre, la salle a la liberté de rester indifférente à la fermeture des bains, car elle ne payera vraisemblablement pas pour des travaux qui relèvent de la fiction. Or, c'est justement le point qui avait fait reculer Aslaksen, Hovstad et Billig – donc, un des enjeux du dilemme que présente la pièce. La foule, si elle participe dans le réel à l'assemblée, n'est impliquée que de façon fictive dans ses enjeux dramatiques. Ainsi, elle veut entendre le discours de Stockmann, et il n'y a pas de raison pour le Docteur de s'opposer à elle, ni à la démocratie, précisément ce qui faisait de lui un ennemi chez Ibsen.

Chez Ostermeier, Stockmann devient un des « nôtres », car il y a soudain – et c'est le point qui le fait tanguer du côté de la salle – un « nous » dans son discours. S'il nous ramène à notre animalité (« nous sommes créatures parmi les créatures »<sup>564</sup>) – dans un joyeux clin d'œil à l'argumentaire animalier de Ibsen, qu'il esquive toutefois – c'est surtout pour parler de ce qui nous est commun : la dépression, d'abord, qui peut aussi être un moteur de changement, « un passage, un au revoir, un pas de côté vers une désaffiliation *politique*. »<sup>565</sup>. Ensuite, le couple et la famille, qui sont sources de solitude : « Chacun peut témoigner des doses de tristesse que condensent d'année en année les fêtes de famille, ces sourires laborieux, [...] ce sentiment qu'il y a un cadavre posé là, sur la table, et que tout le monde fait comme si de rien n'était. »<sup>566</sup> Cette assertion, qui renvoie directement à l'affect, est susceptible de développer un rapport particulier chez la personne spectatrice, attendu qu'il s'agit d'un sentiment somme toute assez répandu. Il

---

<sup>564</sup> Comité invisible, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 24.

apparaît logique, après l'affirmation d'un tel lieu commun, de rejeter aussi l'économie et tout le système. Chez Ostermeier, le discours de Stockmann est rassembleur car c'est un discours solidaire. Ce « nous », auquel tout un chacun, peu importe son affiliation politique, peut s'identifier, a un effet cathartique qui *nous* rallie à sa posture. Le romantisme de son geste révèle soudain toute sa force : *nous* avons envie d'être un héros ou une héroïne, comme le Docteur, et de lutter contre un système qui *nous* met dans un état malheureux. Après cette identification émotive, il devient plus facile d'excuser au Docteur le mot « extermination » qui lui échappe sous l'effet de la colère. « J'aimerais pouvoir *vous* exterminer comme n'importe quelle vermine. »<sup>567</sup>, lance-t-il à l'égard de son frère et des amis qui l'ont trahi, et non pas à l'adresse du peuple, ou du public. Au point d'affliction où Stockmann s'est rendu, cette phrase violente devient un cri de détresse dont l'extrémisme est alors compréhensible.

#### 3.4.4. Réflexions critiques et réceptions comparées

Malgré la facture réaliste de l'ensemble et le parti pris de Ostermeier, on pourrait objecter qu'une certaine distance est maintenue dans l'adaptation, dont l'effet permettrait de mieux comprendre certains enjeux. Comme le note Jitka Pelechová, quelques incongruités avec le monde moderne sont conservées.

Ces anachronismes sont toutefois revendiqués par l'équipe et jugés même importants pour la représentation [...] Ces soi-disant « fausses notes » permettraient de créer un effet d'éloignement très utile (brechtien, pourrions-nous dire), qui réveillerait le spectateur et pourrait l'amener à porter, à distance, un jugement sur l'action ainsi théâtralisée.<sup>568</sup>

Or, le seul anachronisme volontaire réside vraisemblablement dans le fait que l'article de Stockmann n'est pas dépendant du journal pour être diffusé, maintenant que l'information circule massivement sur Internet – et tous les personnages ont des ordinateurs portables sur scène. Cette « fausse note » permettrait d'attirer la réflexion sur la liberté d'expression dans le contexte actuel, et de questionner le contrôle des pouvoirs locaux sur les canaux d'accès à l'information. On peut douter de l'efficacité critique d'un tel procédé, et surtout, nuancer le

---

<sup>567</sup> « Ich wünschte, ich könnte *euch* ausrotten wie andere Schädlinge. » (Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind*, Bearbeitung von Florian Borchmeyer, *op. cit.*, p. 48-47. Je traduis et je souligne.)

<sup>568</sup> Jitka Pelechová, *op. cit.*, p. 161.

terme « brechtien » dont Pelechová le qualifie. Si on se réfère à Brecht, la distanciation critique vise à rendre étranger à la compréhension contemporaine non pas seulement un élément sur scène, mais tout l'enjeu du drame dont il est question. Il ne suffit donc pas de glisser un anachronisme, ni de briser le quatrième mur : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. »<sup>569</sup>, précise Brecht dans le *Petit organon pour le théâtre* (1949). De cette manière, la pièce perd de son caractère éternel, et le théâtre évite de représenter la vie et la société humaines comme des données immuables. Cette prise de conscience de la qualité transitoire de l'Histoire permet alors de souligner la même qualité transitoire du temps présent. Ainsi, elle ouvre à la possibilité d'un changement, par la prise d'action. Ironiquement, c'est là un des thèmes centraux d'*Un ennemi du peuple*, mais Ostermeier n'œuvre pas dans cette direction.

Néanmoins, la posture de Ostermeier n'est pas unilatérale. Si Stockmann ne se rend pas à la *happy end* extravagante de Ibsen, il fait pire. le Docteur considère longuement, avec Katharina, de reprendre les actions des bains rachetées par Morten Kiil, son beau-père, et un noir soudain laisse leur décision en suspens. Cette équivoque permet à Ostermeier d'affirmer traiter les personnages avec ironie, car, dit-il, si le milieu des activistes est un lieu où « la colère y est forte et la pensée particulièrement puissante<sup>570</sup> », c'est également celui d'une « génération qui a le cœur à gauche mais le portefeuille à droite, qui veut changer le monde sans avoir les mains sales, sans se confronter au pouvoir<sup>571</sup> ». Cette critique, Ostermeier la retourne vers lui et les gens qui l'entourent :

C'est de moi qu'il est question. Il ne s'agit pas de critiquer un certain milieu. Je ne critique pas les autres. C'est moi qui suis sur scène. Si la représentation est une critique de la bourgeoisie, c'est que j'appartiens moi-même à cette classe sociale. Quand on travaille dans le milieu culturel institutionnel, il faut reconnaître

---

<sup>569</sup> Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>570</sup> Thomas Ostermeier in Nicolas Truong, « Le théâtre, l'endroit où poser des questions », *Le Monde*, 19 juillet 2012.

<sup>571</sup> *Ibid.*



qu'on est soi-même bourgeois et qu'on est payé par les bourgeois pour les amuser.<sup>572</sup>

Le metteur en scène cherche donc à nuancer la simple dualité entre le bon Stockmann, d'un côté, et de l'autre, le groupe « ennemi », représenté par les technocrates comme Peter. Il cherche à démontrer que ces deux parties peuvent habiter la complexe constitution d'un même individu et ainsi prouver, dans une approche humaniste, que derrière chaque « ennemi » se trouve une personne aux prises avec sa subjectivité et ses contradictions, une personne qui pourrait être chacun de *nous*.

L'autocritique est un procédé courant dans le théâtre contemporain. Ainsi le croit aussi – paradoxalement peut-être – le théoricien du postdramatique, Hans-Thies Lehmann :

*Le politique émerge de cette conscience toujours plus aigüe qu'ont les artistes de théâtre de leur propre processus de production. On pourrait le formuler ainsi : il s'agit de faire du théâtre politiquement (d'une façon politique).  
(...) les metteurs en scène théâtre thématisent la manière dont ils font eux-mêmes partie de cette société qu'ils critiquent.*<sup>573</sup>

Ostermeier admet qu'il joue un rôle dans l'inévitable dynamique marchande du théâtre contemporain. Par l'entremise de ces personnages *hipsters*, il se représenterait lui-même – ainsi que les gens qui l'entourent – comme un contestataire, pris dans une situation paradoxale du fait de son rôle d'artiste bourgeois, acteur de ce même système qu'il dénonce. Toutefois, l'adaptation comme telle, si elle prend en compte la dimension autocritique du discours de Ostermeier, ne l'affiche pas avec évidence sur la scène, car le travail sur la langue, l'adaptation réaliste ainsi que les inserts de *L'Insurrection qui vient* participent tous à un fort processus d'identification.

---

<sup>572</sup> Propos recueillis par Christian Saint-Pierre in Christian Saint-Pierre, « Tous coupables, tous corrompus », *Le Devoir*, mis en ligne le 18 mai 2013. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/378412/tous-coupables-tous-corrompus>.

<sup>573</sup> « Es gibt das Politische zunächst einmal in dem viel geschärfteren Bewusstsein der Theatermacher über ihre eigenen Produktionsverhältnisse. Die Formel könnte lauten : es geht darum, Theater politisch (in politischer Weise) zu machen. [...] die Theatermacher thematisieren, dass und wie sie selbst Teil der Gesellschaft sind, die sie auch kritisieren ». (« Mann kann von einem Hunger nach Realität sprechen », entretien avec Hans-Thies Lehmann mené par Christian Klein in Christian Klein, *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 228. Je traduis.)

Une brève étude de la réception dans la presse québécoise révèle que cette dimension autoréflexive n'a pas été perçue par la critique. Au Carrefour international de Québec (2013), la production est reçue avec enthousiasme, et la scène de l'assemblée laisse des souvenirs marquants : « Et les spectateurs de lever la main pour appuyer telle position, et les éclats de fuser de la salle alors que les personnages provoquent ou haranguent la foule »<sup>574</sup>, écrit Louise Vigeant dans une critique dont le titre – « FTA 2013 et Carrefour 2013 // Un ennemi du peuple : vraiment ? » – révèle bien l'impact positif de la scène de l'assemblée et le parti pris de l'autrice pour le personnage principal. Même son de cloche chez Luc Boulanger dans *La Presse*<sup>575</sup>, qui se réjouit de voir le théâtre questionner enfin la conscience des élites. Il appert pertinent de se demander si la critique aurait de toute façon osé se prononcer de façon négative – et justement « critique » – compte tenu de l'énorme pression qui retombe sur le spectacle : Ostermeier est l'invité principal du FTA, et le public entretient à cet égard plusieurs attentes.<sup>576</sup> Or, aucune des critiques québécoises ne mentionne les insertions du manifeste du Comité invisible dans le discours de l'acte IV.

Lors de sa représentation à Berlin, *Ein Volksfeind* ne rencontre pas le même succès. La plupart des critiques en Allemagne rejette l'adaptation de Ostermeier, sauf celles et ceux qui ont vu la pièce à Avignon, lors de sa création, comme si l'engouement du public français en avait amélioré la réception. Ces critiques reprochent surtout à Ostermeier l'aspect consensuel de l'acte IV qui trahit la bien-pensance de la gauche bourgeoise-bohème. Andreas Schäfer, dans le *Tagesspiegel*, déplore la superficialité de la mise en scène, notamment le choix de camper les personnages en *hipsters*. Selon lui, la posture de Ostermeier sur ce type de milieu n'est pas claire : « La résistance comme vengeance, motivée par une blessure d'orgueil. Tout cela est petit et pathétique. Ou peut-être Ostermeier ne se moque-t-il pas du tout, et célèbre-t-il en réalité cette attitude qu'il prétend vouloir ridiculiser ? »<sup>577</sup>

---

<sup>574</sup> Louise Vigeant, « FTA 2013 et Carrefour 2013 // Un ennemi du peuple : vraiment ? », *Jeu*, 23 mai 2013.

<sup>575</sup> Luc Boulanger, « *Un ennemi du peuple* : eaux troubles », *Lapresse.ca*, 23 mai 2013.

<sup>576</sup> C'est du moins ce que laisse entendre Louise Vigeant : « On ne s'attendait pas à moins de la plus importante compagnie de théâtre allemande : mise en scène, jeu, décor, tout concourt à faire de ce spectacle un moment de théâtre fort, percutant, et on ne peut plus d'actualité ! » (Louise Vigeant, *op. cit.*)

<sup>577</sup> « Widerstand als Revanche, aus dem Impuls einer Kränkung heraus. Das ist alles klein und kläglich. Oder macht sich Ostermeier gar nicht lustig, sondern zelebriert das Lebensgefühl, das er angeblich

Le critique se désole qu'Ostermeier soit le metteur en scène berlinois le plus connu à l'étranger, craignant qu'il ne donne de la capitale la réputation d'une ville qui ne réfléchit pas. Il ajoute :

À la fin, la mise en scène tire sa carte maîtresse. Durant le discours furieux que Stockmann tient devant la communauté, la dramaturgie a incorporé le manifeste "L'insurrection qui vient" du Comité invisible. Stockmann parle directement au public, suite à quoi celui-ci doit discuter des "possibilités de changement dans la démocratie" (alors qu'il n'en a aucune envie). Un pot pourri hippie, boulevardesque, exubérant sommé à du théâtre participatoire mélodramatique. Non seulement ça ne va pas bien ensemble, mais ce n'est pas non plus fait pour Berlin.<sup>578</sup>

Katrin Bettina Müller, du *Taz*<sup>579</sup>, abonde dans le même sens. Selon elle, les ajouts du texte du manifeste ne font que réduire le discours du Docteur à son pathos, tandis que Christian Rakow, de *nachtkritik.de*, précise qu'un tel procédé est carrément facile et « *cheap* »<sup>580</sup>. Eberhard Spreng, qui écrit pour « Kultur heute » du *Deutschlandfunk*, constate que l'élan que le débat de l'acte IV avait suscité à Avignon ne s'est pas reproduit à Berlin : « [...] à Berlin le public de la première a gardé le silence, public qui n'a qu'un souvenir fatigué et abstrait du théâtre comme d'une institution politique. »<sup>581</sup> Le critique, qui a vu la première à Avignon et à Berlin, constate que le débat qui soulevait les publics français – et québécois – laisse froid le public allemand.

---

vorführen will, in Wirklichkeit selbst? » (Andreas Schäfer, « Das ist die Berliner Luft », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 10 septembre 2012. URL : <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ibsen-volksfeind-an-der-schaubuehne-das-ist-die-berliner-luft/7113034.html>. Je traduis. »

<sup>578</sup> « Am Ende zieht die Inszenierung ihren pathetischen Trumpf. In Stockmanns Wutrede an die Gemeinde hat die Dramaturgie das furiose Manifest "Der kommende Aufstand" des "Unsichtbares Komitees" eingebaut. Stockmann spricht direkt ins Publikum, das dann tatsächlich mit ihm und der Gegenseite über "Veränderungsmöglichkeiten in der Demokratie" diskutieren soll (wozu es aber keine Lust hat). Hipness, boulevardeske Überzeichnung und hochdramatisches Mitmachtheater. Das passt nicht zusammen, ist aber auch nicht für Berlin gemacht. » (*Ibid.* Je traduis.)

<sup>579</sup> Katrin Bettina Müller, « Vergiftete Quellen », *Taz*, mis en ligne le 9 octobre 2012. URL : <http://www.taz.de/15084441/>.

<sup>580</sup> Christian Rakow, « Gut gegoogelt », *nachtkritik.de*, mis en ligne le 8 septembre 2012. URL : [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7215:ein-volksfeind-thomas-ostermeier-inszeniert-henrik-ibsen-demokratiebefragung&catid=34&Itemid=100190](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7215:ein-volksfeind-thomas-ostermeier-inszeniert-henrik-ibsen-demokratiebefragung&catid=34&Itemid=100190).

<sup>581</sup> « [...] in Berlin schwieg das urbane Premierenpublikum, das sich nur noch müde und abstrakt an das Theater als politischer Anstalt erinnern kann. » (Eberhard Spreng, « Transfer eines Demokratie-Experiments », *Deutschlandfunk*, mis en ligne le 9 septembre 2012. URL : [http://www.deutschlandfunk.de/transfer-eines-demokratie-experiments.691.de.html?dram:article\\_id=220572](http://www.deutschlandfunk.de/transfer-eines-demokratie-experiments.691.de.html?dram:article_id=220572). Je traduis. »

À la fin de son discours, lorsque Stockmann en appelle à l'« extermination » des personnes qui s'opposent à lui, rires et applaudissements fusent de la salle. Que s'est-t-il passé en deux heures de représentation pour que cette affirmation suscite une telle réaction ? Le processus qui mène à l'engagement acharné du Dr Stockmann est au cœur des enjeux dramaturgiques de la pièce. Or, dans sa mise en scène, Ostermeier s'applique à le romancer via un réalisme qui engage crédibilité et sympathie. Ainsi, la posture de Stockmann devient la plus juste, un choix qui, s'il était pressenti chez Ibsen, comprenait davantage d'ambiguïtés. La dimension critique que défend Ostermeier dans sa mise en scène n'est pas évidente à quiconque ne consulte pas la métalittérature de la production. Le travail sur la langue, quotidienne, naturelle et propice à l'improvisation, accroît l'effet d'immédiateté du drame et invite à l'identification. En outre, l'adaptation contemporaine, notamment dans le traitement des personnages – *hipsters*, jeunes et *underground* –, crée plusieurs vecteurs de proximité avec le public, en nette opposition avec les principes de distanciation brechtienne. Chez Ostermeier, tout donne l'impression que rien n'a changé depuis la pièce originale, en 1882.

Le parti pris de Ostermeier est flagrant à l'acte IV, alors qu'il ceint d'émotions le discours du Docteur. Si Stockmann, chez Ibsen, proférait des idées élitistes et problématiques, le texte de *L'insurrection qui vient* convoque l'affect autour de lieux communs dans lesquels tout le monde peut se reconnaître. En s'adressant à la salle à l'aide d'un « nous » rassembleur, Stockmann devient l'ami du peuple, s'écartant définitivement de la corde raide sur laquelle Ibsen l'avait placé. Chez Ostermeier, le courage du Docteur est exacerbé, faisant du personnage l'incarnation héroïque de l'engagement politique. Le discours du Docteur est la pierre angulaire de cette figure : le ton pamphlétaire de *L'Insurrection qui vient*, la démonstration de courage que représente son geste, la proximité que son jeu provoque et la spontanéité – lire sincérité – de son plaidoyer participent de cette opération. Dans la scène de l'assemblée telle qu'Ostermeier la présente, l'individu qui prend parole est au centre de l'événement, à un point tel que c'est cette prise de parole même qui est valorisée, au détriment de son contenu. Le ton de *L'insurrection qui vient* et la verve qui accompagne sa livraison expriment le romantisme de l'indignation politique, mais sans jamais dépasser son effet, car aucune mobilisation ne résulte du discours. Aussi la posture de Stockmann est-elle spectacularisée – devant une foule qui, en outre, ne lui présente aucune opposition – pour augmenter son potentiel persuasif. Afin de rapprocher *Ein Volksfeind* du public, Ostermeier en gomme les aspérités et fait d'une occasion

censée provoquer le débat, un objet consensuel. Ironiquement, l'économie de la manipulation de l'opinion publique que dénonce la pièce se retrouve dans la rhétorique avec laquelle Ostermeier adapte le texte.

## ***Chapitre 4. Tourner en dérision : la posture « critique »***

S'opposer au capitalisme représente un des combats majeurs du théâtre politique étudié jusqu'ici. Déjà à l'époque, Brecht et Piscator y opposaient le modèle marxiste. Presque un siècle plus tard, Ostermeier poursuit la lutte à sa manière en magnifiant, dans *Ein Volksfeind*, un personnage qui s'engage à combattre son hypocrisie ; au cœur de sa production le manifeste du Comité invisible pointe clairement l'ennemi (contemporain) du peuple. Les stratégies diffèrent, mais la cible reste la même : ce système du pouvoir qui aliène les individus. Or, souvent, les artistes de théâtre sont pris à leur propre piège, notamment à cause du marché dans lequel s'inscrit forcément leur production. Parfois, c'est aussi l'approche représentationnelle elle-même qui reconduit, involontairement, la rhétorique qu'elle s'applique à dénoncer. Une posture loin des effets de réel ou de proximité observés jusqu'ici permet toutefois de réduire les pièges de la contradiction tout en affirmant une pensée critique avec raffinement, c'est l'ironie. Moins connue du public québécois, elle ouvre la possibilité de dénoncer ouvertement, notamment par la caricature, et s'accorde à plusieurs esthétiques.

Dans ce chapitre, je reviendrai sur la production québécoise de *Dans la République du bonheur* (2012) de l'auteur britannique Martin Crimp (1956-) montée par Christian Lapointe en 2015 – et dont je signalais à l'époque la dramaturgie. Grâce aux quelques années de travail académique qui me séparent de cette première expérience, je peux aujourd'hui poser un regard plus rigoureux sur le texte, puis faire une analyse critique de la mise en scène – dont j'étais trop proche à l'époque. Si ma tâche se restreignait alors à une lecture sémiologique somme toute assez superficielle de la représentation, la thèse m'offre l'espace pour remettre en question ma propre appréciation de l'œuvre ainsi que le travail collectif accompli sur la scène. Cet exercice me révèle, a posteriori, l'intérêt d'un accompagnement dramaturgique enrichi d'une réflexion critique qui s'inscrirait dans la pratique et interrogerait les angles morts de celle-ci.

Je m'attarderai d'abord à d'écrire cette pièce qui surprend par sa forme autant que par le ton inclassable et pourtant caractéristique de son auteur. *Dans la République du bonheur* me permettra d'aborder par l'imaginaire de Crimp quelques notions clés du néolibéralisme que condamnait le Dr Stockmann dans son allocution. Dans une analyse resserrée du fonctionnement

dramaturgique de l'œuvre, j'observerai à quelle économie Crimp soumet ces notions dans la pièce. Malgré sa dramaturgie critique complexe, je m'exercerai à relever les angles morts de cette production – qui m'échappaient en 2015. Finalement, je me pencherai sur la place de l'ironie dans le spectacle mais aussi dans le contexte particulier du théâtre québécois, et je m'attarderai sur l'approche sémiologique du jeu d'acteur, particulière à Lapointe.

## 4.1. Dans la République du bonheur de Martin Crimp

Dans la *République du bonheur* (*In the Republic of Happiness*, 2012), de Martin Crimp, est une comédie musicale satirique en trois actes. L'acte I, intitulé « La destruction de la famille », met en scène une famille moyenne pendant le repas de Noël. L'acte II, « Les cinq libertés essentielles à l'individu », se décline en cinq tableaux : 1) *La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie*, 2) *La liberté d'écartier les jambes (ça n'a rien de politique)*, 3) *La liberté de faire l'expérience d'un horrible traumatisme*, 4) *La liberté de laisser tout derrière soi et d'enchaîner*, et 5) *La liberté d'avoir l'air bien et de vivre pour toujours*. Ce second acte, sans situation narrative définie, se distingue des deux autres par son éclatement et sa facture abstraite ; les cinq tableaux, écrits sous forme de listes, ne sont attribués ni à des personnages, ni à des acteurs ou actrices au profil particulier. Finalement, l'acte III réintroduit le conflit dramatique dans une scène absurde où oncle Bob se soumet à l'emprise pernicieuse de sa femme, Madeleine.

Crimp expose dans la *République du bonheur* la prison mentale que provoque le régime du système capitaliste et démontre au moyen de figures éprouvées les conséquences psychiques de ce système. Les huit membres de cette famille dysfonctionnelle, après une fête de Noël passablement gâchée par les insultes, sombrent dans un flot d'affirmations et de confessions ironiques. Tous les personnages, chez Crimp, souffrent des contraintes d'un imaginaire néolibéral, injecté de ce qu'ils appellent *liberté* et d'un désir compulsif d'accumulation matérielle. Au sein de cet univers aliénant, les deux institutions privées à la base de la structure sociale, la famille et le couple, se révèlent à la fois vectrices et gardiennes de dispositifs de domination.

Dans sa mise en scène présentée au Théâtre du Trident, à Québec, en 2015, puis à Montréal, à la Cinquième Salle de la Place des Arts, le québécois Christian Lapointe (1978-) prolonge le geste de Crimp, un de ses auteurs de prédilection.<sup>582</sup> Il *tradapte* d'abord la pièce en français québécois, et transpose la famille traditionnelle anglaise en une famille québécoise de la classe

---

<sup>582</sup> Lapointe monte *Atteintes à sa vie* (*Attempts on her Life*, 1997) en 2010, avec la cohorte finissante de l'ÉST l'UQAM, et *Le Traitement* (*The Treatment*, 1993), en 2012, avec la cohorte finissante de l'ÉNT. Après *Dans la République du bonheur*, en 2015, il présente *Le reste vous le connaissez par le cinéma* (*The rest will be familiar to you from cinema*, 2013), en 2018, à l'Espace Go (Montréal).



moyenne, en Floride pour les vacances de Noël. Il crée ensuite une distorsion dans la représentation, au moyen de mécanismes de démultiplication analogique et métaphorique.<sup>583</sup> De cette façon, il superpose à la trame déjà existante des couches « palimpsestueuses »<sup>584</sup>, pour reprendre les mots d'Élisabeth Angel-Perez, qui visent à faire coexister l'objet dramatique et ses couches de lectures critiques. Dans le cas de *la République du bonheur*, le texte initial étant déjà constitué d'une superposition de trames, le choix de Lapointe provoque plutôt une pléthore d'informations qui sature la réception.

#### 4.1.1. Situer Crimp : courant artistique et posture critique

Martin Crimp est un auteur contemporain britannique abondamment traduit et joué – en Europe continentale davantage que chez lui, ce dont s'étonne le critique Aleks Sierz qui lui a consacré un livre<sup>585</sup> ; il figure dans l'ouvrage de Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*<sup>586</sup>, parue en 2007. Certaines personnes attribueraient son succès au fait que ses pièces ne sont habituellement pas situées, comme le remarque Rachel Clements dans un article paru en 2016 : « their [the plays] non-location has sometimes been suggested as one of the “translatable” qualities of his work ; a reason why his plays might travel well. »<sup>587</sup> On pourrait aussi expliquer l'engouement pour ses pièces par le fait que celles-ci refusent le classement. En effet, s'il écrit dans le contexte des années Thatcher et de la montée du néolibéralisme en Angleterre, ainsi que dans la « cool Britannia »<sup>588</sup> dont Londres est le point

---

<sup>583</sup> Je traiterai de ces mécanismes, spécifiques à l'acte II, dans le sous-chapitre 4.3. *Économie « palimpsestueuse » de retours et d'objectivation.*

<sup>584</sup> Élisabeth Angel-Perez « *Le Traitement et Atteintes à sa vie de Martin Crimp. Tricotage du texte et auto-engendrement* » in *Écritures contemporaines 5. Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Lanteri, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, *La Revue des Lettres modernes*, 2002, p. 108.

<sup>585</sup> Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, Londres, Methuen Drama, 2006, p. 1.

<sup>586</sup> Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, éditions THÉÂTRALES, 2007.

<sup>587</sup> Rachel Clements, « Martin Crimp's pulverized cities : Dislocation, places and theatre spaces », *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 9, n° 1, mai 2016, p. 14.

<sup>588</sup> « In 1996, the media – led by *Newsweek*, *Le Monde* and London's *Evening Standard* – rebranded London as the capital of “cool”. Within a couple of years, even Tony Blair was talking about Cool Britannia, the name given to this putative cultural renaissance. » (Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 48.)

saillant, Crimp oscillerait entre les courants modernes, de par ses influences<sup>589</sup>, et postmoderne.

À cet égard, Sierz pose la question suivante :

The typical modernist artist is a fierce ascetic who practices high art. The typical postmodernist rejects the distinction between high art and pop culture. [...] So one question worth grappling with is whether Crimp really is a stern modernist – or just a postmodern prankster ?<sup>590</sup>

Le théâtre de Crimp échapperait toutefois à l'étiquette consacrée – et controversée – du postdramatique, car, poursuit Sierz, « Crimp's language remains based on the spoken word and is not an artificial literary language drawn from writerly fantasy. The words remain rooted in everyday speech. »<sup>591</sup> Crimp lui-même rejette l'idée selon laquelle ses pièces traiteraient de l'échec de la communication, une des caractéristiques attribuées au postdramatique. Au contraire, explique-t-il, « they are all about communicating. »<sup>592</sup> Heiner Zimmermann, quant à lui, estime que Crimp est un auteur traditionnel – par opposition à postdramatique – parce qu'il se concentrerait sur le texte dramatique.<sup>593</sup>

Loin de ces débats, la spécialiste de théâtre anglais contemporain Angel-Perez associe Crimp à une « nouvelle génération de dramaturges de la dérision qui revisitent la “comédie de menace” »<sup>594</sup> initiée par Pinter. Corvin place lui aussi Crimp dans l'héritage pinterien à cause de son « laconisme [...], habité par les excès du siècle, obsédé par l'éternel retour d'un passé qui fige le présent, hanté par l'Histoire sous un masque de politique-fiction. »<sup>595</sup> Il décrit un style violent, comparable à celui de Sarah Kane (1971-1999). Chez Crimp, en outre, « [...] l'objet du débat [...] est inscrit dans la structure même de l'œuvre »<sup>596</sup>, un constat que corrobore Angel-Perez selon qui, le théâtre, chez Crimp, serait même souvent le sujet de la pièce. Dans *Le Traitement* (*The Treatment*, 1993) et son grand succès, *Atteintes à sa vie* (*Attempts on her Life*,

---

<sup>589</sup> Entre autres Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1994) et Harold Pinter (1930-2008).

<sup>590</sup> Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 10.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>592</sup> Martin Crimp, *Ibid.*, p. 105.

<sup>593</sup> Heiner Zimmermann, « Images of women in Martin Crimp's *Attempts on her Life* », *European Journal of English Studies*, vol. 7, n° 1, 2003, p. 70. Or, à ce titre, l'existence même d'un auteur postdramatique serait peu probable.

<sup>594</sup> Elisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 99.

<sup>595</sup> Michel Corvin, *op. cit.*, p. 68.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 415.

1997), Crimp ne produirait pas seulement un métalangage, mais également une métacritique de la représentation ; et l'action serait celle de la « parole performative, l'art de raconter »<sup>597</sup>.

Selon Mary Luckhurst, Crimp s'attaquerait dans cette autoréflexivité au cliché selon lequel l'art postmoderne est « apolitical, morally relative, and made meaningful only through its self referentiality. »<sup>598</sup> Son théâtre échapperait ainsi à une impossible neutralité, mais sans adopter de posture politique particulière. Aussi, selon Sierz, Crimp ne serait heureusement pas l'esclave d'une idéologie : « Crimp's politics are the politics of discomfort, criticising assumptions and questioning norms. »<sup>599</sup> Or, la posture critique, si elle admet échouer au test de l'objectivité, n'échappe pas pour autant à un régime de pensée. À défaut d'être l'esclave d'une idéologie, elle peut s'y inscrire par affinités, ou à son insu, par osmose, tout en prêchant son refus. À ce sujet, Sylvain Diaz remet en doute ce « "théâtre de la question et de l'ambiguïté" [qui] est inévitablement – peut-être inconsciemment, contre son gré – au service d'une idéologie, ne serait-ce que celle de la "fin des idéologies" »<sup>600</sup>, une proposition qui réaffirme l'ancrage crimpien dans la postmodernité. Crimp estime d'ailleurs que ses pièces « emit criticism, in the same way that uranium emits radioactivity »<sup>601</sup>, une analogie qui, selon Jullien Alliot, « laisse entrevoir une critique diffuse, où aucun message clair n'est affirmé, où le théâtre ne se résume pas à un acte militant »<sup>602</sup>, mais vraisemblablement, à un acte potentiellement dangereux. Le criticisme crimpien ne fait donc pas consensus. Entre fausse neutralité et prise de position *contre*, l'ironie et l'autoréférentialité dont l'auteur fait usage compliquent la tâche aux personnes qui tentent de le définir.

Qu'est-ce que *In the Republic of Happiness* apporte de plus que ses autres pièces, si ce n'est la confirmation que Crimp maîtrise ce type de forme dite expérimentale – qui ne l'est donc plus,

---

<sup>597</sup> Élisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 101 et 103.

<sup>598</sup> Mary Luckhurst, « Political Point-Scoring : Martin Crimp's *Attempts on her Life* », *Contemporary Theatre Review*, 2003, vol. 13, n° 1, p. 47.

<sup>599</sup> Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 142.

<sup>600</sup> Sylvain Diaz, *Dramaturgies de la crise (XX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 260. Diaz cite Olivier Neveux, *Théâtre en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 262.

<sup>601</sup> Martin Crimp cité in Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 142.

<sup>602</sup> Julien Alliot, « Party politics *In the Republic of Happiness* : s'engager dans l'Autre », *Études britanniques contemporaines*, 50 | 2016, p. 4.

dès lors qu'elle est maîtrisée, comme le fait remarquer Aloysia Rousseau<sup>603</sup> ? Parce qu'elle marie des éléments réalistes avec d'autres très insolites, Rousseau rapproche cette pièce de *The City* (2008), mais *In the Republic of Happiness* se distingue surtout par son usage ironique de la chanson. Crimp tente d'y réinventer la comédie musicale, un « entertainment » comme il le qualifie lui-même ironiquement en sous-titre de sa pièce, et donc un genre généralement commercial. Or, l'auteur déplace son cadre habituel de représentation – du théâtre *Broadway* à la scène nationale – et l'investit d'un propos satirique. Aussi, la musique, dans la mise en scène originale au Royal Court Theatre à Londres, est ironique et non-empathique (*anempathetic*), c'est-à-dire qu'elle exhibe une totale indifférence à l'action sur scène, ce qui crée une profonde impression de tragique.<sup>604</sup> Ce procédé vise à briser l'identification dans la confrontation entre émotion et contrepoint didactique, et impliquerait, par défaut, une prise de position intellectuelle. C'est ce qui permet à Rousseau d'affirmer que « *In the Republic of Happiness*, contrary to Crimp's previous plays, relies on didactic counterpoint rather than anempathetic music, and as such, fails to arouse emotion, this being attributable to both text and production. »<sup>605</sup> L'effet de distanciation induit par ce procédé non-empathique repose sur une tradition de l'ironie, chère à la scène anglaise, mais que le public québécois ne perçoit peut-être pas du même œil.<sup>606</sup>

---

<sup>603</sup> Aloysia Rousseau, « Martin Crimp *In the Republic of Happiness* : Reinventing the Musical ? », *Études britanniques contemporaines*, n° 45, 2013, mis en ligne le 20 octobre 2013, consulté le 2 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/877>; DOI:10.4000/ebc.877.

<sup>604</sup> N'ayant pas vu la représentation à Londres, je paraphrase Aloysia Rousseau qui réfère ici à Michel Chion, *Audio-Vision : Sound on Screen*, Columbia University Press, 1994, p. 221. (Aloysia Rousseau, *op. cit.*, p. 3.)

<sup>605</sup> Aloysia Rousseau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>606</sup> Je reviendrai sur l'ironie et sa pratique au Québec dans la sous-section 4.4.1. *Ironie et posture critique au Québec : le frein de l'autoaffirmation*.

#### 4.1.2. Acte I : la destruction de la famille

Le premier acte de *In the Republic of Happiness*<sup>607</sup> met en scène un repas de Noël auquel prennent part Granddad et Granny – qui se fait aussi appeler « Margaret »<sup>608</sup> – Mum et Dad, ainsi que leurs deux jeunes filles, Debbie et Hazel<sup>609</sup>. La situation dégénère rapidement, alors que Debbie évoque sa grossesse non-planifiée. Dad est outré que sa fille soit incapable d'identifier le père, Hazel est jalouse de l'attention dont sa sœur est l'objet, et Granny méprise ouvertement la naïveté de sa petite-fille. Les reproches fusent, dans un style cru. À juste titre, ce premier acte, qui réintroduit ironiquement le mystère de la nativité, s'intitule « Destruction of the Family ». La situation angoissante que décriait le Dr Stockmann dans les extraits de *L'Insurrection qui vient*, semble ici se réifier (« Chacun peut témoigner des doses de tristesse que condensent d'année en année les fêtes de famille, ces sourires laborieux, [...] ce sentiment qu'il y a un cadavre posé là, sur la table, et que tout le monde fait comme si de rien n'était. »<sup>610</sup>) À l'exception près que, chez Crimp, le cadavre se met à parler par l'intermédiaire de Uncle Bob.

Malgré les révélations de l'oncle, la famille persiste dans son déni aveugle. « What's happened to all the light bulbs ?, demande Granny inquiète [...] What happens when it get too dark to see ? »<sup>611</sup> Ce n'est pourtant pas la nuit qui plonge la famille dans la cécité – ni l'obsession de Dad d'économiser les ampoules – mais le non-dit phagocytant de la peur, de l'inertie et de l'égoïsme. L'arrivée messianique de Bob (« I thought I would just suddenly appear, so I did. I suddenly appeared. »<sup>612</sup>) menace cet équilibre précaire ; il est venu leur dire à quel point Madeleine, sa femme, les déteste. Bob se fait le porte-voix du mépris de sa femme et révèle ce qui dort derrière leur bonheur de façade : le prix que coûtent à la société les personnes âgées,

---

<sup>607</sup> Je me référerai au texte original anglais lorsque je me pencherai sur le texte seulement. Lorsque je traiterai de la mise en scène de Christian Lapointe, je me référerai à sa *tradaptation* en français québécois. Par souci de simplicité, j'utiliserai les titres abrégés *In the Republic* et *(Dans) la République* pour renvoyer à la pièce.

<sup>608</sup> Julien Alliot fait remarquer que le prénom de Mamie, « Margaret », renvoie à Margaret Thatcher. (Julien Alliot, *op. cit.*, p. 3.)

<sup>609</sup> Pour mener mon analyse, je me référerai – sauf indication contraire – à la traduction inédite en français québécois de Christian Lapointe, à l'intention des acteur-trices de la production. (Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, traduit en français québécois par Christian Lapointe, [inédit], 2015.)

<sup>610</sup> Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>611</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3. Cruel and Tender, Fewer Emergencies, The City, Definitely the Bahamas, Play House, In the Republic of Happiness*, Londres, faber & faber, coll. « Contemporary Classics », 2015, p. 381.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 394.

comme Granddad et Granny, la vacuité du mariage de Dad et Mum, ainsi que l'inutilité des deux filles, Hazel et Debbie. Madeleine fait alors son entrée, poursuivant le travail de vérité entamé par son mari. Elle annonce qu'elle et Bob partent vivre une vie meilleure, pure « as a pane of glass. [...] And if any one of you so much as touches it, you'll be cut right through – right through to the bone. »<sup>613</sup> Madeleine veut s'élever de la classe moyenne qu'incarne la famille, mais avec les mêmes rêves de richesse, de croissance et de liberté, augmentés d'un élitisme qui frôle le fascisme. Elle ne spécifie pas où lui et elle se rendront, et c'est sur cet énigmatique départ, ponctué par une chanson de Madeleine, que se termine l'acte I.

La mise en scène de Lapointe ouvre sur une parodie de pièce de théâtre. Douze coups rapides sont martelés, suivis de trois plus lents, rappelant ceux du théâtre classique français. S'ensuit une ouverture de rideau, dont l'utilisation, rare sur les scènes contemporaines, renvoie à un théâtre conventionnel. Sur scène, les personnages, très stéréotypés, s'adonnent à des activités désinvoltes (jouer au fer, flatter un chat mécanique, pédaler sur un vélo stationnaire, etc.) La scénographie estivale – piscine gonflable, costumes légers, palmier en plastique – contraste avec l'ambiance de Noël, reconnaissable au *Vive le vent* de Tino Rossi, et aux nombreux cadeaux, distribués et déballés en guise de prologue. Lapointe n'adapte pas seulement les personnages de Crimp en Québécois. Il en fait des *snowbirds*<sup>614</sup>, ciblant ainsi une frange de la société friande de luxe facile et de culture américaine. L'effet recherché n'est pas, comme chez Ostermeier, celui du réalisme social, mais plutôt celui de la caricature. Ce choix exacerbe le caractère *kétaine* de la famille, au moyen d'une esthétique marquée par les matières plastiques (piscine gonflable et faux gazon), d'éléments de décor *cheap* (toilette chimique décorée de lumières, aquarium encastré dans le bar, etc.), ainsi que de couleurs fluo. On retrouve aussi, comme dans plusieurs mises en scène de Lapointe, un micro sur pied, placé sur le proscenium, dans lequel les acteur-trices s'exprimeront alternativement. Dans le même esprit, la conception des costumes, perruques et maquillages rappelle la garde-robe de Barbie : Debbie et Hazel sont en meneuses de claque, Pop porte une chemise hawaïenne, et tout le monde est maquillé à gros trait (voir *fig.* 17 et 18).

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>614</sup> Le terme *snowbirds* désigne des Québécois et Québécoises de classe moyenne qui passent l'hiver en Floride.



Figure 17. Noémie O'Farrell (Hazel), à l'acte I. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.

L'adaptation en *snowbirds*, doublée de la *tradaptation* du texte – sur laquelle je reviendrai dans la section suivante – accentue les contrastes entre la vulgarité des échanges et l'artifice des personnages. Ce décalage est particulièrement visible lors de la première chanson, interprétée par les deux filles, Debbie (Joanie Lehoux) et Hazel (Noémie O'Farrell). Affublées de pompons de meneuses de claque, les filles reproduisent sans entrain le cliché hypersexualisé des clips de chansons pop, très vulgaires, mais « comme quand on était toutes p'tites »<sup>615</sup>, assure une Hazel faussement candide. La superficialité de la famille transparaît aussi dans l'abondance des objets sur scène, telle la montagne de cadeaux qui déborde côté cour. Lors du déballage, l'ennui est latent chez une partie de la famille, comme chez Hazel qui se lasse de son énorme avion de Barbie, trop préoccupée par son iPhone, tandis que la joie explose chez l'autre, comme chez Papi, ravi de son magazine porno, et chez Mom, enchantée par sa dînette pour poupées.

<sup>615</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur, tradapté* en français québécois par Christian Lapointe, [inédit], 2015, p. 10.



L'insignifiance de Noël, totalement déconnecté de la tradition, s'exprime finalement par une vidéo maison, tournée en direct, et dont les images sont projetées sur une toile géante tendue au-dessus de la piscine gonflable. Sur ces images, on retrouve successivement chacun des membres de la famille, dans un portrait faussement parfait, ainsi que des objets de la scénographie, choisis pour offrir un contre-pied au sens des répliques.



Figure 18. Normand Bissonnette (*Pop*) et Lise Castonguay (*Mom*), à l'acte I. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.

### 4.1.3. La *tradaptation* en français québécois de Christian Lapointe

Contrairement à Ostermeier, Lapointe fait sa *tradaptation* seul, et le texte n'est pas destiné à quitter le local de répétition ; la version inédite témoigne d'ailleurs d'un travail vite fait, encore truffé de fautes d'orthographe. Cela s'explique en partie par le fait que le metteur en scène ne bénéficie, pour son projet, uniquement des droits d'*adaptation* du texte, ceux de traduction étant détenus exclusivement par L'Arche, la maison d'édition française qui a traduit presque toutes les pièces de Crimp – ainsi que la plupart des auteur-trices contemporain-es de



Grande-Bretagne, d'Allemagne et d'Europe de l'Est. Cette situation, à laquelle se heurtent la plupart des traducteurs et traductrices du Québec qui souhaiteraient rapprocher les textes dramatiques européens d'un public qui ne s'identifie pas au français de France, est un problème de centralisation culturelle qui touche par ailleurs toute la francophonie. Ce monopole de la francisation du théâtre freine un travail d'appropriation qui se superpose à la tâche déjà complexe du [de la] traducteur-trice du Québec.<sup>616</sup> On peut supposer que Lapointe a légèrement dépassé les termes de son entente avec L'Arche pour (*trad*)*adapter In the Republic*, sachant que le contrôle des ayants droits est assez restreint outre-Atlantique.

Le travail de Lapointe repose sur un français québécois très direct qui contraste brutalement avec l'univers de poupées que créent le décor et les costumes de Barbie. Orale et très hachurée, la langue offre, comme chez Ostermeier, un élément d'identification efficace pour un public québécois. Or, contrairement à l'adaptation qu'Ostermeier faisait du texte de Ibsen, l'oralité privilégiée par Lapointe est déjà présente dans la langue crimpienne, franche et rythmée. Son approche cherche vraisemblablement à éviter le nivellement par le haut auquel forçait la traduction française, effectuée par Philippe Djian, en 2013 :

**Tableau 3. Comparaison entre la version originale anglaise de Martin Crimp (2015), la *tradaptation* de Christian Lapointe (2015) et la traduction de Philippe Djian (2013)**

Texte original anglais de Martin Crimp (2015)	<i>Tradaptation</i> en français québécois par Christian Lapointe (2015)	Traduction en français « de France » par Philippe Djian (2013)
DEBBIE – I wasn't trying to upset people, Dad. I love you. And I love Mum. Plus I love Granny and Grandad – and of course I love Hazel too. I do, Hazel – whatever you think. But the fact is, is I know that I'll love my baby more. And that's how it should be, Dad – however much I love you, I know that I'll love	DEBBIE – J'essayais pas d'faire chier qui qu'ce soit, Pop. J't'aime. Pis j'aime Mom. Pis Mamie pis Papi – pis évidemment qu'j'aime Hazel aussi. Pour vrai Hazel – peu importe c'que tu penses. Mais le fait est, est que j'sais que j'va aimer plus encore mon bébé. Pis c'est comme ça qu'ça devrait	DEBBIE – Je ne cherche à vexer personne, Papa. Je t'aime. Et j'aime Maman. J'aime Grand-mère et Grand-père – et bien sûr j'aime aussi Hazel. Vraiment, Hazel – quoi que tu puisses penser. Mais le fait est que, je sais que j'aimerai mon bébé plus encore. Et c'est comme ça que ça doit être, Papa – malgré tout

<sup>616</sup> Voir la section 3.1.4. *Traduire du théâtre au Québec*.

my baby more. Which is I'm afraid. Wouldn't you be afraid? When you look at the world? – when you imagine the future? <sup>617</sup>	être Pop – peu importe comment j't'aime, je sais que j'va aimer plus mon bébé. Pis c'est pour ça qu'j'ai peur. T'aurais pas peur toi? Quand tu r'gardes le monde? – quand t'imagines le futur? <sup>618</sup>	l'amour que je te porte, je sais que j'aimerai mon bébé plus encore. C'est bien ça qui me fait peur. Tu n'aurais pas peur, toi? Quand tu poses ton regard sur le monde? – quand tu imagines le futur? <sup>619</sup>
--	---	--

Les mots, systématiquement élidés, renvoient à une langue non seulement quotidienne, mais aussi très populaire. Le choix des noms des parents, par exemple (« Pop » pour « Dad » et « Mom » pour « Mum » en lieu et place de « Papa » et « Maman ») indique que la classe des personnages chez Lapointe n'est ni bourgeoise, ni très éduquée. Cette langue offre en outre des tremplins de jeu pour les acteur-trices, notamment parce que le niveau choisi n'est pas réaliste. Le français québécois de la traduction donne dans la vulgarité et contraste avec le cadre formel de la scène d'un théâtre national, comme celui du Trident, ce qui peut certes choquer mais surtout provoquer un effet comique. Car la partition que produit cette *tradaptation* permet aux acteur-trices, à l'intérieur d'un texte qui singe volontairement un théâtre de facture classique, d'osciller entre différents registres du répertoire québécois. Les acteur-trices peuvent ainsi s'inspirer de personnages qui rappellent l'univers de Tremblay, dans l'utilisation stylisée du joual, lors des confidences faites au micro par exemple, ou se rapprocher de figures comiques du petit écran, comme celles des Bougons, lors d'échanges plus rythmés, et ainsi générer un processus de distanciation.

La *tradaptation* de Lapointe permet également de profiter de jeux de mots qui ont pu échapper à la traduction en français « de France » de Djian, mais que le français québécois, fortement anglicisé, admet :

**Tableau 4. Jeu de mots comparé chez Martin Crimp, dans sa *tradaptation* par Christian Lapointe (2015) et dans la traduction de Philippe Djian (2013)**

<sup>617</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 378.

<sup>618</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, traduit en français québécois par Christian Lapointe, *op. cit.*, p. 2.

<sup>619</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, traduit en français par Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2013, p. 9.

Texte original anglais de Martin Crimp (2015)	Traduction en français québécois par Christian Lapointe (2015)	Traduction en français par Philippe Djian (2013)
MUM – Don't bang on the table like that. DAD – I'll bang how the fuck I like. <sup>620</sup>	MOM – Tape pas sur la table comme ça. POP – J'me taperai bin <i>what the fuck</i> que j'ai envie. <sup>621</sup>	MAMAN – Ne tape pas sur la table comme ça. PAPA – Je taperai sur cette putain the table comme je veux. <sup>622</sup>

Cet exemple démontre comment la proximité du français québécois et de l'anglais permet au premier d'intégrer le second dans une traduction qui inclut les sous-entendus de l'auteur. Ici, la réponse de Dad, furieux que sa fille soit incapable de nommer le père, n'exprime pas sa colère qu'en tapant sur la table. La formulation originale ambiguë laisse également planer le spectre de l'inceste. L'allusion à des rapports sexuels à l'intérieur de la famille n'est d'ailleurs pas exceptionnelle, puisque Madeleine laisse entendre que son mari, l'oncle des jeunes filles, a probablement déjà eu des relations sexuelles avec chacune d'elles, et qu'il pourrait bien être le père de l'enfant que porte Debbie.<sup>623</sup>

#### 4.1.4. Acte II : les cinq libertés essentielles à l'individu

Les cinq tableaux du deuxième acte fonctionnent selon le même procédé : une succession de répliques sous forme de liste, non-attribuées, et suivies d'une chanson.<sup>624</sup> Conséquemment, la distribution est à la discrétion du metteur en scène ou de la metteuse en scène. Toutefois, et selon les indications de l'auteur, les acteur-trices en scène demeurent les mêmes, continuant d'évoquer, pour le public, les personnages de la famille de l'acte I. Si les cinq tableaux de ce deuxième acte se ressemblent dans la forme, ils se distinguent par l'angle à

<sup>620</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>621</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, traduit en français québécois par Christian Lapointe, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

<sup>622</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, traduit en français par Philippe Djian, *op. cit.*, p. 12.

<sup>623</sup> « I'll bet he's had this one already [...] I can see it in her eyes – was it her first time, Robbie ? [...] (*Approaching Debbie.*) And oh – oh – oh – oh – this must be the one who got pregnant – that's so sad – that is so pitiful and sad [...] » (Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 414.)

<sup>624</sup> Crimp insère les paroles des chansons sans partition, et toujours sans attribution ni indication scénique. Dans la mise en scène de Lapointe, l'accompagnement est tantôt préenregistré, tantôt assuré en direct au moyen du clavier ou à la guitare (David Giguère).

partir duquel ils abordent les différents aspects d'une souffrance subie par « je », victime d'un imaginaire crimpien, néolibéral et coercitif. Le premier tableau, 1) *La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie* (*The Freedom to Write the Script of My Own life*), met l'accent sur un affranchissement personnel total qui passe par l'effacement des figures parentales. La *destruction de la famille*, annoncée à l'acte I, survient comme telle dans ce tableau, non seulement dans l'éclatement des répliques, mais aussi par la destruction littérale de ses figures d'autorité : « No way is it Mum or Dad making me what I am. [...] I am the one who destroys Mum's wardrobe. I am the one who destroys Dad's wardrobe now he's dead [...] »<sup>625</sup>, exulte un « je » assumé par O'Farrell (Hazel).<sup>626</sup> Dans cet affranchissement ultime, « je » rompt également avec la tradition théâtrale, pulvérisant pour la première fois la narrativité dramatique des dialogues et des structures établies à l'acte I. « Je » défend violemment son libre-arbitre (« Fuck off if you don't like my heels or my short skirt. »<sup>627</sup>), puis se galvanise à l'idée de voyager dans l'espace. Son fantasme est assumé par la chanson qui clôt le tableau, dans laquelle « je » construit une fusée personnelle pour rejoindre les étoiles.

Le deuxième tableau, 2) *La liberté d'écarter les jambes (ça n'a rien de politique)* (*The Freedom to Separate My Legs (It's Nothing Political)*), témoigne de l'adhésion complète de « je » aux mécanismes de surveillance et de contrôle que les instances de sécurité exercent sur son corps, particulièrement lors du passage aux douanes. « Je » affirme son admiration pour l'État, et se défend d'appartenir à quelque groupe que ce soit. De plus, « je » se réjouit de la médication de son enfant et se défend d'être snob, établissant malgré tout une distinction bourdieusienne entre « one kind of high-brow text-based entertainment for me and my own small gifted and intelligent child and some other kind of entertainment – some kind of – well let me see – hmm – what ? – some kind of screen-based proletarian trash ? »<sup>628</sup> Le tableau se conclut par une chanson où le refrain ironique « there's nothing political » revient sept fois. Ensuite, le tableau 3) *La liberté de faire l'expérience d'un horrible traumatisme* (*The Freedom to Experience Horrid Trauma*) énumère les souffrances revendiquées comme droit d'un « je »,

<sup>625</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, op. cit., p. 422-423.

<sup>626</sup> Afin d'identifier le personnage qui colle à l'acteur-trice à qui les répliques non-distribuées de l'acte II auront été assignées par Lapointe, j'indiquerai entre parenthèse le rôle de cet-te acteur-trice à l'acte I.

<sup>627</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, op. cit., p. 425.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 436.

mitraillé par ses propres complexes. « Je » exige de se faire agresser, puis baiser, successivement, jusqu'à ce que le tableau se termine, sans chanson cette fois.

Le tableau 4) *La liberté de laisser tout derrière soi et d'enchaîner* (*The Freedom to Put It All Behind Me and Move On*) – plus long que les autres – libère, sur le mode de la psychanalyse, la parole d'un « je » harassé par des traumatismes. « Je » évoque des souvenirs d'enfance, un père absent et la scène originelle (« Was it about the strip of light under her parents' bedroom door ? »<sup>629</sup>) « Je » avoue aussi ses difficultés à faire confiance à son [sa] partenaire sexuel-le, admet être incapable de manger, mais vomit puis réingère son propre vomi. Il est intéressant de noter que, contrairement aux autres tableaux, le « je » souffrant du tableau 4) est féminisé dans la traduction de Lapointe et presque exclusivement attribué à O'Farrell (Hazel).<sup>630</sup> Le tableau se solde par une chanson victimisante, hachurée de « PANIC ATTACKS ! » et de « HORRID FLASHBACKS »<sup>631</sup>, au cours de laquelle « je » prend sur ses épaules la responsabilité de toute la souffrance humaine. Le dernier tableau, 5) *La liberté d'avoir l'air bien et de vivre pour toujours* (*The Freedom to Look Good & Live for Ever*) met en scène un « je » fier d'avoir tourné la page, apparemment épanoui et heureux, mais dont les obsessions compulsives parasitent encore le langage. Le cycle de l'éternel retour est marqué par le refrain de la chanson finale qui martèle « and I don't let go / (no I never let go) »<sup>632</sup>. Ce deuxième acte, par la grande liberté qu'offre sa forme, constitue un vaste espace de réécriture pour la mise en scène. Dans la version de Lapointe, le langage scénique, élaboré depuis l'acte I, se retrouve démultiplié, notamment par les objets et la gestuelle, ainsi que par le dédoublement des personnages en poupées Barbie. On retrouve alors plusieurs strates de lecture, dont la grammaire complexe conduit à une saturation des associations de sens.<sup>633</sup>

---

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>630</sup> La langue anglaise ne prenant pas en compte le genre dans l'accord des participes passés, « je » pouvait rester neutre dans le texte original. Or, dans la version québécoise, Lapointe a choisi de genrer « je » à des moments précis. Je reviendrai sur les conséquences de ce choix dans la section 4.3.4. *Problèmes de l'objectivation*.

<sup>631</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, respectivement p. 452-453.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 463-465.

<sup>633</sup> Je reviendrai en détails sur la mise en scène de l'acte II dans le sous-chapitre, 4.3. *Économie « palimpsestueuse » de retours et d'objectivation*.

#### 4.1.5. Acte III : reconstruction dystopique de la fiction

À l'acte III, tout ce qui avait été détruit à l'acte I puis déplié sous forme de listes non-attribuées à l'acte II, sert à construire la fiction finale, celle de la dystopie que forme le couple Uncle Bob-Madeleine dans leur nouvelle vie. Comme le fait remarquer Diaz, la scène finale dans *In the Republic* – un peu comme dans *La Campagne (The Country, 2000)* de Crimp – apparaît moins comme une scène de réconciliation que comme une nouvelle confrontation susceptible de déclencher un nouvel état de crise. Il ajoute que « c'est précisément dans l'attente de la fin, dans l'expérience de la crise que l'on se sent vivant. »<sup>634</sup> L'acte s'ouvre sur une citation directe de la *Divina Commedia* (1555) de Dante Alighieri (1265-1321), en exergue du texte : « Tu non se' in terra, sì come tu credi. *Paradiso*, I, 91. »<sup>635</sup> Celle-ci donne à croire à une réalité extra-terrestre, divine ou post-humaine, celle de cette « république du bonheur » justement, qui titre la pièce ainsi que ce troisième et dernier acte. Dans cette république, le bonheur devient une fin que justifient tous les moyens, même celui de se rendre malheureux. Le couple, cellule sociale la plus réduite, est devenu le lieu ultime à l'intérieur duquel Madeleine exerce sa domination sur Uncle Bob. Si le sexe était omniprésent dans les répliques de l'acte II, comme incarnation du plaisir et de la satisfaction (ou symptôme de la dépression), il intervient à l'acte III comme un enjeu dans le rapport de force entre Uncle Bob et Madeleine. Madeleine est cruelle, prétend Uncle Bob, parce qu'elle ne baise pas, mais aussi parce qu'elle tue. Mais surtout, elle est cruelle parce que, comme à l'acte I, elle commande les gestes de Bob et lui dicte tout ce qu'il doit répéter, le privant de sa liberté de parole. Pire encore, elle se sert de lui comme d'un instrument pour manipuler, au moyen de leur « 100% happy song », l'ensemble de leurs concitoyens et concitoyennes, sur qui, semble-t-il, Uncle Bob opère un pouvoir particulier :

Because when you're standing in front of them and those hundreds of faces are lifted towards you and those hundreds and hundreds of gleaming eyes are locked – and they will be, Robbie – locked on to yours, and those – what ? – what ? – must be billions – must be so many billions of malleable human cells are being moulded, Robbie – yes moulded by me through you inside each skull by the sound of each thrilling syllable of our hundred-per-cent happy

---

<sup>634</sup> Sylvain Diaz, *op. cit.*, p. 237 et 244.

<sup>635</sup> « Tu n'es pas sur terre, comme tu crois. » (Alighieri Dante, *La divine Comédie : le Paradis*, introduction, notes et traduction de l'italien de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1990, p. 25.)

song – then you need to command their respect. I said : then you need to command their respect.<sup>636</sup>

Dans le couple, c'est Madeleine qui commande et pousse son mari à poser des gestes concrets (« So. Are you ready ? (*He nods, and begins to mumble something.*) Into the microphone. »<sup>637</sup>) Un peu comme dans le couple Macbeth-Lady Macbeth<sup>638</sup>, c'est naturellement – et trop facilement – de la femme que provient le mal et la capacité à l'agir.<sup>639</sup> Madeleine harcèle Uncle Bob même la nuit et le contrôle totalement, autant dans la position qu'il semble occuper dans leur collectivité, que dans leur intimité. Elle l'oblige à respecter « my rules, of course »<sup>640</sup> et le force – comme à l'acte I – à répéter ses mots, non sans une certaine infantilisation. Dans ce dispositif autoritaire, Uncle Bob se défend en lançant des insultes et par quelques gestes abusifs<sup>641</sup>, mais l'emprise de Madeleine le plonge dans une dépendance affective (« Don't leave me, Madeleine. »<sup>642</sup>) qui le vulnérabilise et fait avorter toute tentative d'opposition.

---

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 478-479.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>638</sup> Voir la section 3.2.2. *Mise en scène « allemande » d'Angela Konrad.*

<sup>639</sup> Je reviendrai sur la posture ambiguë de Crimp vis-à-vis des personnages féminins dans la section 4.3.4. *Problèmes critiques de l'objectivation.*

<sup>640</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 472.

<sup>641</sup> « [...] he grips her and kisses her much harder. She struggles to get free – a long and intense silent struggle – until he finally gets pushed away. » (*Ibid.*, p. 482.)

<sup>642</sup> *Ibid.*



Figure 19. *Oncle Bob* (David Giguère), à l'acte III. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.

Chez Lapointe, le troisième acte commence tandis que oncle Bob appelle désespérément Madeleine, fouillant la piscine gonflable jonchée des papiers d'emballage de l'acte I. Il est habillé en père Noël et porte des lunettes fumées desquelles s'écoule du sang. Oncle Bob est aveugle, rappelant le chauffeur de taxi

également aveugle d'*Atteintes à sa vie*. Il cumule désormais plusieurs personnages, du père Noël à Œdipe, en passant par Tirésias, récupérant au passage la hache dont Papi, dans un accès de colère, s'empare à l'acte I. Désormais ensanglantée, cette hache remplace la guitare dont Giguère joue à l'acte II, ravivant l'ethos du guitariste qui colle à l'acteur, également auteur-compositeur-interprète populaire au style « cool » et *hipster*. À quatre pattes par terre, la voix étranglée, oncle Bob est complètement assujéti à une Madeleine tranchante. Pourtant, c'est lui qui doit s'adresser à leurs « concitoyens ». Mais Bob semble privé de ses facultés cognitives, tandis que Madeleine se dématérialise progressivement sur et dans un écran sur scène. Il butte sur ses mots, ânonne et hésite, comme si l'acteur avait perdu sa mémoire et sa liberté de parole.



## 4.2. Les contraintes de l'imaginaire néolibéral crimpien

Le texte de Crimp rassemble, dans une forme éclatée, la plupart des points brûlants que montre du doigt le Dr Stockmann dans son allocution de l'acte IV, telle que modifiée par Ostermeier avec les passages de *L'insurrection qui vient* (2007).<sup>643</sup> La chute d'un monde détruit de l'intérieur par l'esprit du capitalisme et des politiques néolibérales est au cœur du triptyque de *In the Republic*. Or, si le manifeste du Comité invisible dénonçait les conséquences de ce système sur la vie quotidienne et invectivait à l'insurrection – dans les passages coupés par Ostermeier, toutefois – la pièce de Crimp dresse un portrait plus complexe de l'imaginaire du néolibéralisme. Il tourne en dérision les désirs et les craintes de ses personnages – particulièrement ce « je » éclaté de l'acte II : une soif de richesses et de succès, une quête infinie de liberté et une obsession pour le bonheur – tous deux considérés comme des avoirs droit – mais aussi une anxiété malade, une hypocondrie paranoïaque, un sentiment constant d'insécurité et un réflexe de soumission à l'autorité. Crimp ironise également sur la manière coercitive dont cet imaginaire aliène les figures de la pièce au moyen d'une scène thérapeutique dans laquelle « je » dévoile son passé traumatique. Pour ce faire, il met en tension les multiples « je » de la pièce avec quelques notions politiques à la base de la société néolibérale actuelle.

### 4.2.1. Les libertés individuelles et la *République du bonheur*

Dans les fragments qu'elle rédige entre 1950 et 1959, publiés sous le titre *Was ist Politik ?*, Hannah Arendt (1906-1975) explique que la liberté était le sens même qu'avait la politique à l'Antiquité. C'est à l'époque moderne que se serait opérée une séparation entre politique et liberté, la première se consacrant désormais à « la satisfaction des besoins vitaux de la société et la productivité du libre développement social »<sup>644</sup>, écrit-elle. La seconde, la liberté moderne, ne se concevrait plus comme une chose partagée par tout le monde, mais – non sans une forte

---

<sup>643</sup> Voir le sous-chapitre 3.4. *Transformation radicale de l'acte IV de Ein Volksfeind*.

<sup>644</sup> Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi et commenté par Ursula Ludz, traduit de l'allemand et préfacé par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1995, p. 49-50.

influence chrétienne – relevant du domaine privé. Par conséquent, le bonheur personnel, fruit et objet de la quête de liberté, s’opposerait aux nécessités de la multitude car, pour se charger du bien commun, l’État pose des lois qui marquent un frein aux libertés individuelles. La responsabilité et l’autorité conjuguées de l’État provoqueraient un rapport conflictuel au sein de la population, comme le suggère Crimp dans ce passage ironique du tableau 2) *The Freedom to Separate My Legs (It’s Nothing Political)*, à l’acte II :

I said I admire the state. And when I say I admire the state it’s not so that people who’ve been educated in a certain way can what ? can smile sideways at their neighbour and think I believe the opposite. No : I admire the state. I admire its mechanisms for protecting my child just as I admire its systems for killing the unborn.<sup>645</sup>

Si l’État restreint les libertés individuelles, sa fonction de pourvoyeur inspire aux figures crimpiennes un étatsisme exacerbé, car il représente à leurs yeux l’organe garant du bonheur et de la sécurité. En se retirant, comme l’affirme Bourdieu dans une de ses nombreuses prises de parole publique contre le néolibéralisme, il condamnerait les individus à un vide profond : « Une des raisons majeures du *désespoir* de tous ces gens tient au fait que l’État s’est retiré, ou est en train de se retirer, d’un certain nombre de secteurs de la vie sociale qui lui incombait et dont il avait la charge. »<sup>646</sup> Par ce retrait, il priverait les individus de la possibilité de contribuer, autrement que par le matériel, au projet collectif. Car depuis l’époque moderne, poursuit Arendt, prendre part à la vie politique serait à nouveau associé à une certaine forme de liberté, par l’exercice démocratique de la citoyenneté, du vote et de la libre expression.

À l’époque antique, la liberté étant intimement reliée à l’activité politique, celui qui prenait part à la vie publique se devait d’être libre. La liberté, précise Arendt, était alors perçue comme la capacité « d’assumer toutes les positions possibles présentes dans le monde réel à partir desquelles on peut observer la même chose »<sup>647</sup>. De par cette omniscience, le citoyen grec pouvait accéder à la plus grande des libertés – en autant qu’il ait été né de parents athéniens et de famille citoyenne, et qu’il n’ait été ni femme, ni métèque, ni esclave. Il ne s’agissait donc pas

---

<sup>645</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>646</sup> Pierre Bourdieu, « La main gauche et la main droite de l’État », entretien avec R.P. Droit et T. Ferenzi, *Le Monde*, 14 janvier 1992 in Pierre Bourdieu, *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l’invasion néo-libérale*, Paris, Liber-Raisons d’agir, 1998, p. 10.

<sup>647</sup> Hannah Arendt, *Qu’est-ce que la politique ?*, « Fragment 3c : Chapitre II, La question de la guerre », *op. cit.*, p. 104. Je souligne.

de liberté au sens des possibilités infinies de l'action, ni même de la *libertas* romaine (et encore moins du *liberum arbitrium* chrétien), mais d'une forme d'organisation humaine où chacun – en autant qu'il soit « libre » – pouvait écouter et parler :

Son [la liberté] origine ne réside jamais dans l'intériorité de l'homme, qu'il s'agisse de sa volonté, de sa pensée ou de ses sentiments, mais dans l'espace intermédiaire qui ne naît que là où plusieurs personnes se retrouvent ensemble et qui ne peut durer qu'aussi longtemps qu'elles restent ensemble.<sup>648</sup>

Or, dans la société de *la République du bonheur*, la liberté de chaque personne trouve sa limite là où commence celle des autres, un aspect qu'éclaire Crimp avec ironie. En effet, chacun des personnages réclame la *liberté* de faire ou de dire, comme s'il s'agissait d'un droit, en prétextant un – faux – besoin, à la base de ses revendications. Par exemple, « je » explique qu'il est libre, au *tableau 2*) de l'acte II, de (sur)médicamenter son enfant, au nom de son droit à la sécurité, avançant qu'il a besoin de se sentir protégé, et laissant sous-entendre que son enfant sert à satisfaire sa propre angoisse de la finitude.

À l'époque de la Grèce antique, l'espace de la liberté correspondait à l'espace de la cité grecque et respectait ses limites, comme ses règles d'inclusion et d'exclusion. À l'intérieur s'y déroulait la politique dans un échange *libre* entre citoyens – ceux-ci étant cependant limités aux critères évoqués plus haut. De cette manière se construirait la *polis* et son idéal politique, la république (du latin *res publica*, « chose publique »). Dans *La République* (ca. 375 av. J.-C.), Platon développe un système basé sur une division en classes qui témoignerait des fonctions essentielles de l'État<sup>649</sup>, et attribue aux philosophes la direction de la cité. Ils seraient les seuls, selon lui, à posséder la connaissance de la forme, et les seuls à se soucier du bien commun sans être intéressés par les honneurs et la richesse. De la même façon que la raison doit diriger l'âme, les philosophes devraient diriger la cité.

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 106-107. Cette définition correspond étonnement à la communauté temporaire formée par l'acte de la représentation théâtrale.

<sup>649</sup> Les paysans (les producteurs), les auxiliaires (les gardiens ou les guerriers) et les philosophes. Par « philosophe », Platon entend bien sûr uniquement les citoyens grecs et masculins. (George Thomas Kurian (dir.), *The Encyclopedia of Political Science*, Washington, CQ Press (SAGE), vol. 4, 2011, p. 1210-1211.)

Cette idée rappelle celle du Dr Stockmann, dans la version originale de *Ein Volksfeind*, lorsqu'il prétend, à l'acte IV, que la raison serait détenue par une minorité d'hommes intelligents, les seuls aptes à évaluer le monde et à choisir pour lui : « Je parle des hommes isolés, des rares hommes parmi nous qui ont assimilé les vérités qui germent. Ces hommes sont l'avant-garde [...] ». <sup>650</sup> S'ensuit l'argumentaire comparatif entre les races de chiens qui rapproche la posture élitiste de Stockmann d'une pensée oligarchique peut-être davantage que purement intellectuelle, comme chez Platon. Or, dans les deux cas, l'argument entre en conflit avec la société pluraliste contemporaine, où chaque citoyen ou citoyenne – en autant qu'il ou elle ait acquis ce statut – est soi-disant sur le même pied que les autres. C'est la conception contemporaine de la république : une forme de gouvernement où la souveraineté de l'État n'est théoriquement pas détenue par la personne à sa tête, mais par l'ensemble de la population, dans la mesure où ce sont ses membres qui élisent la ou les personnes qui les représenteront – par opposition à un pouvoir héréditaire, divin ou autoproclamé. Dans sa définition officielle française, la république est égalitaire, libre et solidaire. C'est la posture que soutient Falk Richter dans *Fear*, à l'exception des partisans et partisanses de l'extrême droite qui devraient retourner « dans la terre » <sup>651</sup>. C'est également la posture de Rimini Protokoll, dans *100% Montréal*, à l'exception de ceux et celles qui ne figurent pas dans le recensement officiel. <sup>652</sup> Or, il faut rappeler que, si la république platonicienne est démocratique ce n'est pas parce qu'elle est égalitaire mais parce qu'elle propose une forme dynamique où débattre. En d'autres termes, la république est démocratique parce qu'elle représente un lieu de dialogue qui situe son point d'ancrage dans le conflit. Arendt rappelle à cet égard que, dans le conflit, il y a déjà échange, et que de cet échange demeure la trace d'un commun. Tout ce qui entre sur le terrain de l'alliance, née du conflit, participerait donc du projet politique.

Selon Arendt, il existerait toutefois un espace hors de la politique, un *désert* où les lois qui régissent démocratiquement les conflits n'ont pas pied ; de cet espace surviendrait la violence. La psychologie moderne serait d'ailleurs responsable d'avoir fait croire à l'individu que le désert

---

<sup>650</sup> Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>651</sup> « zurück in die Erde » (Falk Richter, *Fear*, *op. cit.*, p. 62. Je traduis.) Voir le sous-chapitre 2.1. *Fear*, *tribune ouverte contre l'extrême droite*.

<sup>652</sup> Voir l'utilisation faussement inclusive que fait Rimini Protokoll du recensement dans la section 2.3.3. *La construction du vrai*.

est déjà en lui, et qu'il lui incombe de se transformer pour s'adapter à ses conditions.<sup>653</sup> Or cette adaptation, si elle empêche de souffrir, empêcherait également d'agir, et surtout, elle concentrerait la responsabilité du bonheur sur la capacité individuelle. Bourdieu dénonce les dérives de ce « retour à l'individu [qui] est aussi ce qui permet de “blâmer la victime”, seule responsable de son malheur, et de lui prêcher la *self help* [...] »<sup>654</sup>, un enjeu du soi postmoderne que Crimp insuffle à un « je » en détresse, à la fois source et solution de ses maux :

- I was trapped. I was boxed-in. I was hurt. I was fearful. I was angry. I was ashamed.
- I was hurt. I was silent. I was closed off. I was ugly.
- I was guilty. I was trapped.
- I was boxed in by my boss.
- I was ugly, I was fat.
- I was fat, I was too thin, I was too hurt.
- I was blocked, I was trapped, I was too ashamed.
- I was angry.
- I was angry.<sup>655</sup>

Aussi, au tableau 4) *The Freedom to Put It All Behind and Move On*, le « je » crimpien se lance dans un processus thérapeutique censé le délivrer de ses multiples blocages. Or, dans l'exercice censé le guérir, « je » réintroduit le désert arendtien bien que, comme il le martèle tout au long de l'acte II, « there's nothing political ». En quête d'un épanouissement personnel ultime, il se soumet à la tyrannie de son propre ego : « I have a right to be offered a full range of serious diseases : terrible cancer, terrible suffering. / I have a human right to terrible suffering plus to a horrid accident. »<sup>656</sup>, revendique « je », dans une victimisation ironique qui confond droit et

---

<sup>653</sup> Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Fragment 4 : « Du désert et des oasis » (*Un chapitre de conclusion possible*), *op. cit.*, p. 136-137.

<sup>654</sup> Pierre Bourdieu, « La main gauche et la main droite de l'État », in Pierre Bourdieu, *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>655</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 449-450. Dans ce passage, le parallélisme avec la poésie dramatique de Sarah Kane – le spectre de la personne suicidée qui hante la dramaturgie britannique postmoderne – dans *4.48 Psychose* (2000) est frappant : « I can't make decisions / I can't eat / I can't sleep / I can't think / I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust / I am fat / I cannot write / I cannot love [...] / I cannot make love / I cannot fuck / I cannot be alone / I cannot be with others ». (Sarah Kane, *Complete Plays. Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen Drama, 2001, p. 206-207.)

<sup>656</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 440-441.

désir. C'est ce soi souffrant, qui cherche par la confession à mieux comprendre comment survivre au désert arendtien, qui est au cœur de l'imaginaire néolibéral de *In the Republic*.

#### 4.2.2. Émergence d'un égocentrisme moral

C'est tout un passé traumatique que révèle la parole de « je » chez Crimp. Et si celle-ci se veut thérapeutique, elle enfonce toujours plus les figures dans leur propre enfermement. La libération par la parole renvoie à la tradition psychanalytique qui trouve son origine aux balbutiements du libéralisme, alors qu'elle agit non pas seulement comme vecteur d'émancipation personnelle, mais aussi comme garant économique. Bernard Mandeville (1670-1733), dans son célèbre et controversé *A Treatise of Hypochondriack and Hysterick Passions*<sup>657</sup> (1711), développe un nouveau traitement pour soulager les membres de sa clientèle. En les laissant parler sans contrainte, il les guérit des maux de l'âme car le discours sert d'anamnèse : c'est le fait de parler qui soulage, un procédé que le freudisme reprendra avec succès, près de deux-cents ans plus tard. Or, Mandeville se questionne sur les répercussions collectives de cette méthode. Fort de sa découverte, il est convaincu qu'en levant les contraintes morales, non seulement les gens se porteront individuellement mieux, mais c'est toute l'économie de la société qui en profitera. Il expose sa thèse dans *La Fable des abeilles : ou les vices privés font le bien public*<sup>658</sup> (1714), où des abeilles, dans leur ruche, s'enrichissent grâce au menu profit que chacune fait par excès de malhonnêteté : vols mineurs et petits mensonges leur permettent de gagner quelques sous sur leur prochain. Mais inquiètes du caractère immoral de leurs actions, les abeilles décident de devenir honnêtes. Ce faisant, elles perdent le petit profit qui assurait à la ruche sa prospérité. La fable met de l'avant une pensée à première vue contradictoire : se libérer de la culpabilité à agir de manière malhonnête contribuerait à aider la collectivité. Les

---

<sup>657</sup> Bernard Mandeville, *A Treatise of Hypochondriack and Hysterick Passions*, réimpression de l'édition de 1711 imprimée par D. Leach (Londres), New York, Arno Press, coll. « Classics in Psychiatry », 1976 [1711], 280 p. Le lien entre la parole libératrice, l'émergence du libéralisme et les travaux de Mandeville sont le fruit de la réflexion de Dany-Robert Dufour (1947-). Voir Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009. ; et Dany-Robert Dufour, *Le Divin Marché. La révolution culturelle libérale*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2012.

<sup>658</sup> Bernard Mandeville, *La Fable des abeilles : ou les vices privés font le bien public*, notes et références par Paulette et Lucien Carrive, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1974 [1714].

passions l'emportent, pour le bien de tout le monde, sur la vertu, et valorisent un régime de l'obscénité qui permettrait toutefois, par le profit, aux richesses d'une partie de la population de *ruisseler* sur l'autre, une idée qu'on retrouve chez Adam Smith (1723-1790) dans sa théorie du libéralisme économique dans *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*<sup>659</sup> (1776).

La fable de Mandeville, parce qu'elle place l'intérêt personnel au cœur du succès des abeilles, peut paraître immorale, et pourtant, c'est le collectif qu'elle privilégie. L'économiste américain Albert Hirschman (1941-2012) explique d'ailleurs comment les activités lucratives auraient acquis une valeur morale avec la pensée laïque des Lumières dans leur capacité à accroître le bien commun :

Étant donné l'incapacité de la morale religieuse à gouverner les hommes et la difficulté de soumettre les passions par la pure répression, restait la solution consistant à utiliser une passion pour contrecarrer les autres. Ainsi le lucre, jusque-là en tête dans l'ordre des désordres, obtint le privilège d'être élu passion inoffensive sur laquelle reposait désormais la charge de soumettre les passions offensives.<sup>660</sup>

Dans cette perspective conséquentialiste, l'intérêt individuel sert l'intérêt général, et le risque que l'avarice personnelle l'emporte sur le bien commun paraît d'autant plus mince, que celle-ci est naturellement régulée par l'empathie. C'est ce que Smith s'applique à expliquer dans la très controversée *Theory of Moral Sentiment* (1759), dans laquelle il soutient que la sympathie est naturelle à l'être humain et réside dans le simple fait de *voir* autrui. Cette vision convoquerait *pitié* ou *compassion*, sur un modèle jusque-là assez aristotélicien. Comme les sens ne peuvent parvenir seuls à comprendre ce que ressent l'autre, l'imagination interviendrait pour permettre à quiconque de se mettre à la place d'autrui, et de ressentir (« bringing the case home to himself ») à sa mesure, ce que ressent l'autre. Les passions des autres seraient ainsi compréhensibles par la sympathie, sauf si la situation est jugée improprie à une telle passion. La sympathie n'est donc pas si « naturelle », elle repose aussi sur des critères de jugement :

---

<sup>659</sup> Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, revue par Adolphe Blanqui, introduction et index par Daniel Diatkine, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1991 [1776], 2 volumes.

<sup>660</sup> Albert Hirschman, *Les passions et les intérêts*, Paris, PUF, 1980, p. 61, cité par Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999, p. 44.

The compassion of the spectator must arise altogether from the consideration of what he himself would feel if he was reduced to the same unhappy situation, and, what perhaps is impossible, was at the same time able to regard it with his present reason and judgment.<sup>661</sup>

Smith affirme ainsi que la sympathie repose sur la mutualité, et que le consensus se retrouve au centre de la notion de plaisir. Or, si cette mutualité repose sur la concordance des jugements – et pas que des émotions – elle implique aussi une dimension morale qui convoque un langage particulier : « To seem not to be affected with the joy of our companions is but want of politeness ; but not to wear a serious countenance when they tell us their afflictions, is real and gross inhumanity. »<sup>662</sup> Il y a des codes qui permettent de juger du caractère propre ou impropre d'un affect, et la mesure de ces codes s'effectuerait par la concordance qu'on s'imagine cet affect entretenir avec le sien. Quand la concordance est parfaite, alors la sympathie opèrerait, et l'émotion – c'est-à-dire la situation – d'autrui apparaîtrait juste ; dans le cas contraire, elle deviendrait illégitime. Cela revient à dire que le juste relève de l'affect et de la capacité d'une personne à le ressentir : « [...] his own sentiments are the standards and measures by which he judges of mine. »<sup>663</sup>, conclut Smith. Or, si la seule mesure que l'on ait pour juger de la justesse d'une situation, c'est la manière dont on la ressent, alors on fait du subjectivisme la mesure relativiste de toute chose.

### 4.2.3. Le régime subjectiviste

Dans la pièce de Crimp, ce qui sert de subjectivité aux personnages est en fait dicté par les lois de la consommation, ce qui ne l'empêche pas de devenir la mesure de toute chose : « this is nothing to do with politics – this is about me and how I feel. »<sup>664</sup>, lance un « je » convaincu, au tableau 2) *The Freedom to Separate My Legs (It's Nothing Political)*. L'expérience du sujet est alors vécue comme vraie : « I feel what I feel : I can't not feel it. [...] How can I not feel what I

---

<sup>661</sup> Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiment in The Glasgow Edition of the Works and Correspondance of Adam Smith*, publication éditée par D. D. Raphael et A. L. Macfie, Oxford : Clarendon Press, 1976, vol. I, p. 12.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>664</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, op. cit., p. 436.



feel about my own feelings ? Because it's a fact that I feel what I feel plus whatever I feel is a fact »<sup>665</sup> Il semble impossible, dans ce contexte, de traiter des émotions – particulièrement du bonheur – sans verser dans un individualisme radical qui place le sujet à l'égal du vrai. Or, les affects relèveraient de structures sociales puisque, comme le laisse entendre Smith, il serait impossible d'approuver l'autre si on ne consent pas soi-même à son consentement. Il ne s'agit donc pas simplement de sentiment – ou de sympathie – personnel naturel, mais aussi de facteurs extérieurs qui déterminent ce que l'on voit et ressent. C'est la thèse de français Frédéric Lordon (1962-) qui, dans *La Société des affects. Pour un structuralisme des passions* (2013), s'inspire principalement de l'antisubjectivisme des passions de Spinoza (1632-1677) pour avancer qu'

Il n'y a là-dedans [le consentement] aucune manifestation de la liberté originaire d'un sujet, mais simplement l'effet d'agencements institutionnels suffisamment bien configurés pour normaliser les individus sous des affects joyeux plutôt que sous des affects tristes – la vérité du “consentement” n'est pas de l'ordre de la liberté mais de l'ordre des passions : c'est la joie qui fait dire oui.<sup>666</sup>

Si on traite les émotions comme relevant de la seule vérité subjective et de la sympathie naturelle, on écarte d'emblée l'importante notion de domination qu'elles véhiculent : les émotions représentent un terrain vaste et intrusif sur lequel s'édifient des dispositifs de pouvoir. On peut approuver quelque chose que, fondamentalement, on n'approuve pas, sans « servitude volontaire », tant et aussi longtemps que la joie ou le plaisir accompagnent l'acceptation de cette désapprobation. Ainsi, un individu se soumettrait au pouvoir dominant tout en étant convaincu qu'il est entièrement souverain :

si la gouvernementalité est l'art de conduire les conduites, alors elle est fondamentalement de l'ordre d'une épithumogénie [du grec ancien ἐπιθυμία (*epithumía*), « désir »], puisque c'est en affectant les individus qu'on les détermine à se conduire d'une certaine manière. Elle est donc par nature un *ars affectandi* : gouverner, c'est affecter.<sup>667</sup>

Cette idée suggère que c'est aussi par les émotions – et le désir – que le pouvoir néolibéral s'incarne. Le contrôle par l'affect reposerait sur l'élaboration d'un imaginaire capable de

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 436-437.

<sup>666</sup> Frédéric Lordon, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013, p. 18.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 246.

sculpter des mythes et de susciter des désirs, un imaginaire auquel s'attaque la pièce de Crimp ; dans *In the Republic*, il envahit littéralement chacun des personnages. Cet imaginaire caractérise l'*homo neoliberal* moderne – que Lordon associe à l'*homo oeconomicus* de Smith. Ces deux visions de l'être humain auraient

le désir de s'extraire de leur condition, d'améliorer leur situation matérielle par le travail et le gain monétaire. [...] ils sont en tous points semblables à ces hommes peints dans la *Théorie des sentiments moraux*, dévorés par une passion de reconnaissance à laquelle seuls les accomplissements de la richesse peuvent apporter satisfaction. Ils sont l'idéologie néolibérale en personne, le reflet aussi parfait que méconnu de la société qui réproouve.<sup>668</sup>

Cette idéologie est si répandue qu'elle rejoint *tout le monde*, y compris les personnes ayant commis des crimes, car si ces dernières vivent en hors-la-loi, elles ne vivent pas en dehors de l'imaginaire, ce qui reviendrait à vivre en dehors du monde – ou dans le désert arendtien ? L'imaginaire néolibéral aurait ceci de particulier qu'il pose la richesse et la liberté comme objectifs individuels, mais communs à tout le monde, et dont la quête se pratique toujours de façon particulière. En somme, tout le monde désirerait vivre en-dehors de la norme, et c'est précisément ce qui régulerait cet imaginaire. À cet effet, le particularisme de l'individualisme devient une condition essentielle au bonheur : « I make myself what I am. This is my unique face – and this is my unique voice. Nobody – listen – speaks the way I do now. »<sup>669</sup>, déclare le « je » de l'acte II au tableau 1) *The Freedom to Write the Script of My Own Life*. Non seulement « je » prétend à l'unicité avec suffisance, mais il le fait dans l'idée que c'est un droit qui justifie le rejet radical de toute opposition potentielle :

- Fuck off if you don't like my religion, yes, or the way I speak.
- Just so totally fuck off if you don't like my what ? what ? what ?
- come on – say it – what ? – my disability ?
- Racist.
- Anti-semite.
- Body fascist.
- Cunt.

---

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

<sup>669</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 420-421.

– You terrorist – you body-fascist cunt.<sup>670</sup>

Le « moi » dépeint par Crimp est radicalement égocentrique et défend les limites de son unicité non pas dans la célébration de la diversité, mais par la voie de la victimisation, en faisant appel aux grandes discriminations. La liberté devient un droit essentiel auquel participe l'affect et qui justifie une certaine domination du soi par l'ego.

L'imaginaire néolibéral tel qu'on le retrouve chez Crimp repose donc sur une idéologie complexe, à la fois omniprésente et insaisissable. Il colonise toutes les sphères de l'expérience humaine et réintroduit, au cœur de l'individu, le *désert* arendtien ou, dans les mots de Lordon,

tous ces lieux par excellence de l'idéologie psychologue du moi – en fait le pilier central de l'imaginaire néolibéral –, le moi souverain, libre et responsable, le moi qui veut et qui décide – plus exactement à qui il suffit de vouloir décider –, un moi autosuffisant, porteur de toutes les conditions de sa propre félicité, en une conception en tous points conforme au subjectivisme libéral, jusque dans ses formes les plus sophistiquées.<sup>671</sup>

L'association soi-sujet pousserait les individus à se croire libres, dans l'ignorance des causes qui déterminent ces mêmes actions qu'ils prennent pour libres. « I make myself what I am : I'm free – okay ? – to invent myself as I go along. »<sup>672</sup>, affirme « je » à l'acte II, tableau 1). Crimp profite ici de l'ironie théâtrale pour révéler ce déterminisme : les acteur-trices répètent forcément le texte de quelqu'un d'autre – en l'occurrence, le sien. Ils et elles se concentrent sur la liberté de cet agir sans remonter aux sources de leur désir qui ne se situe pas nécessairement dans le « moi » comme contrôle centralisateur des décisions. Chez Crimp, la liberté ne se pratique pas de façon libre.

#### 4.2.4. Satire du soi fantasmé

La liberté sur laquelle repose l'utopie néolibérale se pose chez Crimp dans un sens radicalement différent de celui de la Grèce antique : elle se conçoit comme l'affranchissement

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 424. Ce passage offre encore un parallélisme avec Kane : « Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, fuck you for making me feel shit about myself [...] » (Sarah Kane, *op. cit.*, p. 215.)

<sup>671</sup> Frédéric Lordon, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, *op. cit.*, p. 268-269.

<sup>672</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 421.

ultime de la vie, dans l'autonomie et la suffisance individuelles. Il serait même compris, dans cette liberté néolibérale, de clamer l'affranchissement de la société néolibérale comme telle. Par conséquent, tout ce qui relève des choix personnels s'affranchirait de l'imaginaire néolibéral et du système politique qui le soutient, comme le chante « je » au tableau 2) *The Freedom to Separate My Legs (It's Nothing Political)*, à l'acte II :

there's nothing political about my human right to liposuction –  
to the drug that I want or to the profits of drug-production

[...]

There's nothing political about my holiday hat –  
about how much I earn or who's feeding my cat –  
there's nothing political about my right to be fat :

DON'T GIVE ME THAT SHIT

JUST KEEP YR NOSE OUT OF IT !<sup>673</sup>

Or, si tout choix est apolitique et relève du libre arbitre, comment et à qui confier la gestion du bien commun ? Dans la société néolibérale que dépeint Crimp, la souveraineté individuelle d'une personne s'oppose à celle des autres, ramenant au sein du vivre ensemble les notions d'ordre et de force. C'est, entre autres, le rôle que joue le personnage de Madeleine, à qui Lapointe attribue dans sa mise en scène le texte de la chanson à la fin du tableau 4) *The Freedom to Put It All Behind and Move On* :

Oh help me – listen to me – please – please –  
turns out I rounded up these Palestinian refugees –  
shot all the young men against a wall  
then the next day couldn't remember anything about it at all !  
Not only that but when I clicked on the news  
they were saying I'd massacred over six million Jews !  
burned whole forests ! – broke faith ! – spat at the poor ! –  
trashed the planet ! – started an endless illegal war  
PLUS I AVOIDED TAX !!!<sup>674</sup>

---

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 437-438.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 453-454.

La prise de conscience individuelle d'une responsabilité collective – ici, notamment, de la shoah et de la crise palestinienne – est totalement imprégnée d'un sentiment de culpabilité. Ce passage rappelle celui de Kane dans *4.48 Psychosis* : « I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy [...] »<sup>675</sup> Or, le dernier vers de Crimp marque l'ironique hypocrisie de la reconnaissance de cette responsabilité. Si « je » réussit à tout se faire détaxer, soient les coûts encourus pour de tels massacres, c'est parce que « je » y a droit. Loin de remettre en question la suprématie de l'individu, la prise de conscience de la responsabilité collective est présentée comme un acte marquant le bien, certes *politically correct*, mais qui ne sert, encore une fois, que les intérêts individuels.

Le portrait des différentes figures qui peuplent cette république crimpienne du bonheur, tendue d'imaginaire néolibéral, n'est pas flatteur : adepte de mensonges et de surconsommation, névropathe, mégalomane, égoïste, l'*homo neoliberal* n'a rien de l'être humain nouveau dont rêvait la modernité – même libérale. La poursuite de la liberté et du bonheur, pourtant noble projet d'émancipation individuelle des humanistes de première génération, façonne, dans *In the Republic of Happiness*, un individu obnubilé par son propre égo, qui se survalorise au point de perdre contact avec le monde extérieur. Cette ascension aveugle atteint son apogée, chez Crimp, dans le rêve enfantin de Grandad de marcher sur la lune, et dans l'élitisme de Granny – « Margaret » – quand celle-ci monologue sur le plaisir de prendre le taxi. Depuis son taxi, Granny savoure ses privilèges et s'adonne à une certaine rêverie eugénique : « Because what I'm imagining – Hazel – in that taxi of mine, is a new kind of magnificent human being who may not even be human at all. »<sup>676</sup> Le discours de Granny extirpe d'une pensée fasciste l'idée du surhomme et, comme avec Grandad – imprégné du rêve américain du capitalisme – Crimp évoque la Génération silencieuse (1925-1945), celle qui a connu les dérives de l'utopisme politique. L'eugénisme que cultive Granny se projette également dans un futur post-humain, une existence technologisée où le corps se confond avec la machine : « You think I don't know how to click on trauma and drag it into the document of my own life ? »<sup>677</sup>, lance un « je »

---

<sup>675</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 227.

<sup>676</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 426.

provoquant, au tableau 1) de l'acte II. Cette vision, portée vers le futur, dévalorise un passé indéfini, pauvre, non-hygiénique, non-civilisé, vulnérable et contraignant :

There was so much shit about how badly things were going – yawn  
yawn – about how people stopped living and died. I mean I'd had  
it up to here with how little fish there was – or how little cash –  
with how children sickened, with how it was all so bad and  
fucking difficult [...] <sup>678</sup>

Ce passé s'oppose à un « *now* » – répété neuf fois au tableau 5) *The Freedom to Look Good & Live For Ever*, à l'acte II – tout indiqué pour le bonheur, conformément à un esprit moderniste qui phantasma de la vie éternelle (« I said I will live for ever – look at me. » <sup>679</sup>). Pour réaliser ce rêve d'éternité, la science vient au secours des obsessions des personnages qui, par ailleurs, ne cessent de réclamer un corps parfait, frôlant la bionnicité : « Replace my heart with a new one. Repair my liver. / Replace my heart and enlarge my breasts – enlarge my lips. / Whiten my teeth plus fatten my lips. » <sup>680</sup>, exige « je » à l'acte II, avec une prédilection pour les chirurgies de nature esthétique. La projection de soi des figures crimpiennes n'a pas de limites et conçoit, juste avant l'acte III, dans une vision complètement mégalomane, l'extension exponentielle d'un « je » qui accède à une dimension presque divine – et en même temps, profondément capitaliste car en éternelle croissance – de lui-même :

Because my personal wealth and own privately acquired horizons  
are growing day by day – and day by day I am becoming more and  
more reasonable and more – yes you heard what I said – more so  
totally understanding of my own enormous capabilities that I can  
feel – yes can feel the time coming when thanks to the indefinite  
extension of my life I will be in a position to realise the potential  
not just of my boat, not just of my bike and arse and smiling eyes  
– not just of my sharp teeth – but of the whole expanding spinning  
constellation of my intelligence – don't you see ? I said to you :  
don't you see ? <sup>681</sup>

Dans le jeu des contrastes, propre à Crimp, cet élan est contrebalancé par des affirmations complaisantes qui trahissent l'angoisse des figures et qui se traduisent par des vérifications compulsives : « I'm looking pretty good. I'm looking pretty desirable. I'm working out. I look like a good fuck. / I look like a good fuck. I look like I've got friends. / I've got good friends.

---

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 462-463.

I'm checking my friends. »<sup>682</sup> Si « je » est infiniment libre, souverain et désormais éternel, il n'est toujours pas heureux pour autant.

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 456.

### 4.3. Économie « palimpsestueuse »<sup>683</sup> de retours et d'objectivation

*In the Republic* tire un portrait satirique d'individus aliénés par un imaginaire néolibéral invasif, qui repose sur l'affect et le désir, et carbure aux promesses du bonheur et de la liberté. Le portrait n'est toutefois pas rigide ; il se meut sur lui-même suggérant, au sein même de la représentation, une dynamique en spirale. La forme en trois actes de la pièce permet d'exposer, dans un premier temps, des personnages sous tension, de les détruire, dans un deuxième temps, en faisant exploser la parole et les rôles au moyen de listes et de répétitions, puis dans un troisième temps, de reconstituer le portrait à partir des éléments éparpillés au cours de la phase précédente. La parole de l'acte II rejette en bloc le non-dit accumulé à l'acte I, et un flot textuel non-attribué fait perdre leur identité aux sujets. Dans la mise en scène, cette explosion de la parole est démultipliée en plusieurs trames qui se superposent parmi les acteur-trices, les objets et l'image. Ainsi, la situation est toujours plurielle, et les niveaux de lecture s'accumulent à la manière de palimpsestes qui répondent à une grammaire scénique particulière. Mais ce mouvement est étourdissant, aussi l'économie de retours et de répétitions dont use Crimp – et que reprend Lapointe – sature la réception.

#### 4.3.1. Dédoublé des personnages en poupées Barbie

Parce que les répliques ne sont pas attribuées à l'acte II, il revient au [à la] metteur-euse en scène de les distribuer parmi les interprètes.<sup>684</sup> La distribution demeurant la même qu'à l'acte I – « there are no assigned part, and the whole company should participate »<sup>685</sup>, précise Crimp – l'attribution est lourde de sens. Une réplique au « je » sans sujet devient la parole d'un-e acteur-trice dont la figure familiale a déjà été déterminée à l'acte I. Cependant, si le rôle préalablement interprété colle toujours, à l'acte II, à la peau de l'interprète, ce dernier ne joue plus son personnage ; il se retrouve alors dans un espace intermédiaire entre personnage et

---

<sup>683</sup> Je me permets d'emprunter ce terme à Elisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 108.

<sup>684</sup> Normand Bissonnette (Pop), Lise Castonguay (Mom), Denise Gagnon (Mamie), David Giguère (oncle Bob), Ève Landry (Madeleine), Joanie Lehoux (Debbie), Roland Lepage (Papi) et Noémie O'Farrell (Hazel).

<sup>685</sup> Martin Crimp, *In the Republic of Happiness*, *op. cit.*, p. 376.



personne actrice. Car ce « je » du texte reste toujours le même : la voix de l'acte II est unique, et rien dans le style, la parole, le ton ou le caractère ne distingue une réplique d'une autre. Dans sa mise en scène, Lapointe juxtapose aux répliques de l'acte II, les personnages de l'acte I, par la redistribution des répliques, mais surtout, par un jeu marionnetique de poupées Barbie à l'effigie des personnages de l'acte I.

Pour séparer les personnages (Pop, Mom, Hazel, Papi, Debbie, etc.), les archétypes (l'homme en perte de virilité, la jeune fille rebelle, la personne âgée qui radote, etc.), la personne actrice (Bisonnette, Castonguay, O'Farrell, Lepage, etc.), le sujet en perte d'identité (« je ») et les différentes sources d'énonciation sur scène (voix acoustique, pré-enregistrement, voix amplifiée, etc.), Lapointe reproduit sous forme de poupées Barbie tous les membres de la distribution tels qu'ils apparaissent dans leur personnage de l'acte I. Les poupées sont de réelles poupées Barbie, mâle et femelle, auxquelles sont ajoutées des têtes en plastique, imprimées en trois dimensions, selon un moule du visage de chaque interprète. Elles sont également vêtues des costumes miniaturisés que portaient les personnages de la famille, à l'acte I. Tout au long de l'acte II, les poupées sont manipulées derrière un écran transparent, encastré dans le bar du décor. Le castelet est réel et composé de choses concrètes : meubles et accessoires de Barbie – qui servaient de cadeaux de Noël à l'acte I – mais aussi objets hétéroclites réels (boîte de Kraft Dinner, tube de crème solaire, etc.) qui créent des jeux d'échelle avec les éléments du monde de Barbie.



Figure 20. O'Farrell manipule les poupées Barbie de Papi, Mamie et Pop. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.



Figure 21. Le castelet avec son écran transparent. De gauche à droite : Luc Bissonnette, Joanie Lehoux, David Giguère et Ève Landry (dans le castelet), et Lise Castonguay. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.



Figure 22. De gauche à droite : Roland Lepage, Denise Gagnon, Joanie Lehoux, Luc Bissonnette et Noémie O'Farrell. Sur l'écran, les Barbie. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.

L'écran transparent derrière lequel se trouve le castelet permet de superposer à la manipulation des poupées des images animées en filigrane : feu, pluie, fumée, rayons de lumière, etc. Le castelet est également filmé par une caméra sur scène, et reproduit sur la toile géante, tendue au-dessus de la piscine, rendant visibles à la fois les poupées, le décor et les animations de l'écran transparent.

#### 4.3.2. Grammaire scénique de la redite : pléthore et répétitions

L'économie de retours et de répétitions dont use déjà Crimp dans le texte, est ici exploitée par Lapointe dans la superposition scénique des éléments pulvérisés à l'acte II. La mise en scène crée de nouveaux rapports de sens, dans l'évocation différée d'images, de mouvements et d'objets. Cette stratégie double le texte de Crimp d'un espace sémantique duquel émerge un récit censé répondre à la proposition initiale. Ainsi, le dédoublement des personnages

en poupées Barbie se joute à un jeu de polysémie sur les figures. Par exemple, au tableau 1) *La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie*, bien que la poupée de Pop soit manipulée dans le castelet, ce sont les deux filles qui parlent à sa place. O'Farrell (Hazel) fait une voix de composition pour Pop, puis pour la poupée qui la représente elle-même – Hazel – à l'acte I (voir *fig. 22*). Ainsi, l'association entre l'acteur-trice et le personnage du premier acte se superpose aux poupées, et aux répliques de l'acte II. À la fin du tableau, c'est Bissonnette – alias Pop – qui reprend le micro, dans une récupération inattendue de la parole que lui prenaient jusque-là ses deux filles. Au tableau 2) *La liberté d'écarter les jambes (ça n'a rien de politique)*, c'est Giguère (Bob) et Landry (Madeleine) qui animent les poupées de Mom et Hazel. Dans le contexte évoqué des contrôles de sécurité, à l'aéroport, leur présence rappelle le départ en avion pour leur nouvelle vie. Toujours au tableau 2), Giguère (Bob) et Landry (Madeleine), poursuivent le texte en compagnie de Lehoux (Debbie) et O'Farrell (Hazel) en avant-scène. Landry raconte l'histoire de Bob et Susan – qui n'a aucune incidence sur la pièce – tandis que Giguère et O'Farrell se lancent un baigneur en plastique sans tête, qui rappelle le bébé dont Debbie n'arrivait pas à nommer le père, à l'acte I. Aussi Lehoux ne parvient pas à attraper le baigneur, rappelant au passage le triangle amoureux entre Debbie, Hazel et l'oncle Bob, à l'acte I, mais aussi celui entre Bob, Susan et Jenny – dont Landry est en train de parler. Dans le texte, ces images ne sont pas nécessairement reliées, mais Lapointe construit un réseau de signifiants qui permet de les rapprocher. Une autre de ces constructions est assumée par la lente traversée de la souffleuse à neige, poussée par Bissonnette (Pop), habillé en cosmonaute et suivi de Madeleine, dans l'intervalle entre l'acte II et l'acte III (voir *fig. 25*).



Figure 23. Intermède entre l'acte II et l'acte III. Luc Bissonnette (Pop) en cosmonaute, poussant la souffleuse à neige. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.

La neige que Bissonnette pulvérise provient du traumatisme de « je », évoqué au tableau 4) *La liberté de tout laisser derrière soi et d'enchaîner* (« J'avais des flashbacks où j'voyais d'la neige »<sup>686</sup>). En même temps, par ce geste, il ouvre littéralement la voie à l'acte III (« Tu n'es plus sur la Terre, ainsi que tu le supposes »<sup>687</sup>), tout en évoquant le rêve de Papi d'aller dans les étoiles, à l'acte I. Madeleine, qui le suit, ressemble à une reine post-humaine : la visière en plastique vert qu'elle porte, tournée à l'envers, rappelle celle des cosmonautes, tandis que le chat mécanique qu'elle caresse appartenait à Mom, à l'acte I. Tout comme les répétitions dans le texte, à l'acte II, Lapointe exploite les objets dans leur polysémie, et leur concède une vie propre, déployant sa propre grammaire de la répétition symbolique.

<sup>686</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, op. cit., p. 48.

<sup>687</sup> Dante Alighieri, *La divine comédie (Le paradis, I, 91)*, cité en exergue in Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, op. cit., p. 61 et projeté durant le spectacle.



C'est au tableau 4) que cette économie du retour et de la répétition trouve son apogée. Tandis que chaque interprète a pris place sur un transat, devenu récamier pour les besoins de la thérapie, le texte est principalement assumé par O'Farrell (Hazel), filmée alors qu'elle est enfermée dans les toilettes chimiques. Lapointe choisit ici d'associer le « je » en proie aux traumatismes, à la comédienne O'Farrell qui jouait Hazel à l'acte I. Son visage est projeté sur la toile géante, avec, en filigrane, l'image du castelet que décore la poupée Hazel, en pleine séance de psychanalyse.



Figure 24. *La poupée Hazel partage l'écran avec O'Farrell. De gauche à droite : Roland Lepage, Denise Gagnon, Noémie O'Farrell (sur l'écran), Joanie Lehoux, Luc Bissonnette et Ève Landry. © Nicola-Frank Vachon/Yan Turcotte. Reproduit avec l'autorisation des auteurs.*

Tandis que le texte évoque la neige, il neige des flocons synthétiques en fond de scène. Le langage scénique répond aux évocations du texte, mais il suit également sa vie propre. Bissonnette (Pop), dont le « I'll bang how the fuck I like » éveillait des soupçons sur sa responsabilité dans la grossesse imprévue de sa fille, Debbie, est nerveux pendant la confession d'O'Farrell – son autre fille, à l'acte I. Il fait les cent pas devant les récamiers et disparaît dans l'ombre, comme ce père à qui « je » ne parvient jamais à parler. Au fur et à mesure que la scène

avance, la toile géante se parsème de motifs anxiogènes : traversée d’insectes, saturation de rouge, etc., et un motif dramatique est répété au piano, créant un effet cathartique en dépit des contrastes dans la mise en scène et le jeu. O’Farrell délivre son texte dans un jeu caméra, avec un désespoir haletant, tandis que les autres – en rapport frontal avec le public – varient entre le commentaire et l’idée spontanée. Ces contrastes jouent sur l’identification au personnage traumatisé, tout en conservant la distance du dispositif théâtral. Landry (Madeleine), assise au 2<sup>ème</sup> micro, évoque à la fois la boss du texte d’O’Farrell – qui mange le sandwich au poulet, qui reviendra à l’acte III – ainsi que la thérapeute de la situation dramaturgique. Son ton est très détaché, comme si elle relisait les notes de sa patiente. Ainsi, plusieurs situations se côtoient dans le tableau 4) : la thérapie de « je », suggérée par Crimp, l’inceste du père, proposée dans les mouvements nerveux de Bissonnette, l’absence du père, évoquée par l’ombre dans laquelle Bissonnette disparaît, l’abus d’autorité de la patronne, personnifiée par Landry à laquelle le rôle de Madeleine colle encore à la peau, le mal-être de « je », personnifié par les interprètes sur les récamiers, le malaise des personnages de l’acte I, également en thérapie, Hazel, assujettie à sa poupée Barbie dans le castelet, et ainsi de suite.

Le procédé de la redite se retrouve également dans de la mise en place. Au tableau 3) *La liberté de faire l’expérience d’un horrible traumatisme*, les interprètes s’alignent face au public, dans la même position que lors de la 3<sup>ème</sup> chanson, à la fin du tableau 2) (« Y’a rien d’politique »), ainsi que pour tout le tableau 5) *La liberté d’avoir l’air bien et de vivre pour toujours*. Ils et elles s’adressent directement à la salle – sans 4<sup>ème</sup> mur – dans un FOH (*front of house*) blanc. À la fin du tableau, chaque personne retourne à la place qu’elle occupait au début de l’acte I, et reprend ses activités initiales : le spectacle recommence en images (Hazel est sur son iPhone) et en mouvements (Pop joue aux fers, Papi pédale sur le vélo mécanique) alors que le texte n’a plus rien de narratif et révèle les névroses souterraines de « je ». À la fin du tableau, au « stop »<sup>688</sup> de Landry, un silence et un *blast* blanc suspendent le temps. La chanson *Vive le vent* de Tino Rossi, entendue lors de l’ouverture du rideau, à l’acte I, rappelle l’ambiance festive de Noël dans un éternel retour angoissant : le spectacle recommence et enserre les figures crimpiennes dans la logique infernale de la répétition.

---

<sup>688</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, op. cit., p. 46.

Dans cette dynamique se créent des espaces interstitiels qui multiplient les niveaux de lecture : l'effet recherché, chez Lapointe, n'est clairement pas réaliste. Bien que la langue québécoise installe une proximité avec le public, le traitement des personnages – notamment par la poupée Barbie – caricature la famille, et la grammaire scénique fait éclater le récit. Cet éclatement répond à une logique en spirale qui traduit la prison mentale de l'imaginaire néolibéral duquel « je » ne parvient pas à s'échapper, malgré la thérapie. La caricature de Lapointe ne diabolise pas les figures, mais elle explicite leur malêtre, assumant la détresse de « je », au tableau 4) *La liberté de laisser tout derrière soi et d'enchaîner*, par une ouverture cathartique. La responsabilité du système capitaliste, incarnée par la force contraignante de l'imaginaire néolibéral, est clairement montrée du doigt.

### 4.3.3. Reflux gastrique des mots et des choses

Le procédé de retours et de répétitions dont use Crimp et que reproduit Lapointe se compare au mouvement de la régurgitation : tous les éléments exposés au premier acte sont renvoyés à l'acte suivant de façon chaotique, puis assimilés de nouveau. Cette dynamique s'annonçait déjà à l'acte I, alors que Pop soupçonne Mom de ne pas avoir farci et cuit correctement la dinde.

Pop – Mais pourquoi est-ce que ça goûte le vomi dans ma bouche ?

Mamie – C'est pas dû à la dinde Tom.

Pop – Bon dans c'cas là ça doit être à cause de ma fille particulièrement égocentrique qui rabâche encore les oreilles de toute la famille avec sa grossesse non planifiée pis irréfléchie sans même *pouvoir nommer le père*.<sup>689</sup>

Ce goût de vomi, Pop l'explique par la grossesse de sa fille, une grossesse incompréhensible, puisque Debbie ne peut pas « *nommer le père* ». Cette situation dégoûte Pop, or, il ne peut pas la rejeter, car la grossesse est irréversible.

Si le renvoi des éléments de l'acte I commence dès le tableau 1) *La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie*, à l'acte II, c'est le tableau 4) *La liberté de laisser tout derrière soi et d'enchaîner*, qui en révèle l'ampleur. La scène thérapeutique de ce tableau rumine des

---

<sup>689</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, op. cit., p. 6-7.



éléments traumatiques – par le flashback – et les réingère aussitôt au tableau 5) *La liberté d'avoir l'air bien et de vivre pour toujours*, refermant sur « je » la spirale de l'éternel retour. Ce qui sort de la bouche de « je », à l'acte II, est précisément le remâché des éléments de l'acte I : Pop et Mom, la fusée et le cosmonaute, l'aéroport, les pilules, etc. Sa parole se compare au vomir – qui passe également par la bouche et dont Pop avait pressenti le goût ; *gueuler* (crier) se confond avec *dé-gueuler* (vomir). Dégueuler, c'est expulser avec force ce qui est à l'intérieur, après une saturation de nourriture ou une intoxication. Gueuler résulte d'une frustration dont la cause se trouve, contrairement à dégueuler, dans le manque : « j'allais dans une épicerie pis y'avait pas d'bouffe, ou dans une banque pis y'avait pas d'cash. J'voulais juste me bercer dans ma chaise pis *gueuler* pis *gueuler* »<sup>690</sup>, se plaint « je » au tableau 5). Ici, la « bouffe » est de surcroît associée au « cash », une association qui appuie la comparaison entre la nourriture et la consommation en général d'éléments – familiaux, sociaux, sexuels – dont la toxicité nécessite le rejet. Ce mouvement peut être violent et son passage douloureux, paradoxalement, il libère, comme la parole chez Mandeville. Car il y a, dans ce vomir, ce qui causait un blocage, à l'acte I. La raison de l'indigestion réside, transformée, dans les vestiges de ce que la bouche a expulsé : les archives qui témoignent de l'origine du problème, bien que cette origine ne soit jamais visible comme telle.

En proie à la nausée, « je » décide donc d'entreprendre une thérapie. Et dans la traduction de Lapointe, ce « je » non-genré du texte original devient une femme. Hantée par des « flashbacks catastrophiques »<sup>691</sup>, « je » est en proie à des affects qu'elle est incapable de contrôler : « J'haïssais » revient neuf fois dans le tableau, et « J'étais en colère », treize fois. « Je » comprend qu'elle ne peut plus avancer et entreprend une analyse minutieuse des images qui la hantent. L'articulation de son malaise n'est cependant pas simple, et plusieurs « je » semblent l'assister dans l'élaboration de son discours :

- [...] J'avais besoin d'eux [des choses à propos d'mon passé]  
faire face pis d'enchaîner – d'passer à autre chose.
- Par exemple –

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 55.

– Par exemple – oui – j’avais jamais parlé à personne de ma mère. J’avais jamais parlé d’ma mère pis d’mon père. J’avais jamais parlé à personne de mon enfance.

– J’avais des flashbacks –

– Oui j’avais des flashbacks de mon enfance *plus* j’avais des problèmes avec mon partenaire sexuel.<sup>692</sup>

Ce second « je » – qui se confond avec le premier – fait intervenir la personne du [de la] psychanalyste, bien que son rôle ne soit pas déterminé. Le discours dispose les éléments sous forme de liste en les additionnant au moyen d’un « plus », de façon répétitive, comme en une rumination perpétuelle des « choses à propos d’mon passé auxquelles j’arrivais pas à faire face ». « Je » retourne dans sa bouche toutes les manifestations de son incapacité à « enchaîner » (*move on*) dont l’ultime symptôme se révèle par le blocage alimentaire (« J’pouvais pas manger d’la viande. J’pouvais pas manger d’sucre. J’pouvais pas manger d’champignons. J’pouvais pas manger d’gluten ou d’lactose. »<sup>693</sup>), ou par le vomissement (« J’dégueulais la viande. J’dégueulais l’poisson astheur que Pop était mort. J’dégueulais l’fromage. J’dégueulais la pâte d’amande. »<sup>694</sup>)

La rumination se caractérisant par une deuxième phase de mastication de nourriture déjà ingérée et vomie dans la bouche, puis par sa réingestion, « je » ravale ensuite le fruit de son rejet : « J’fouillais dans mon vomi. J’fouillais pis j’mangeais mon vomi quand mon partenaire sexuel dormait. J’mangeais mon vomi pis j’le redégueulais sur mes bas. »<sup>695</sup>, avoue *une* « je » confuse au tableau 4). On peut mettre en doute l’efficacité de cette parole libératrice, mais au tableau 5) *La liberté d’avoir l’air bien et de vivre pour toujours*, « je » se vante d’aller mieux et de *manger*, la deuxième action étant symptomatique de la première. « Je » se porte si bien qu’il – « je » n’est plus systématiquement féminisé au tableau 5) – devient cannibale et mélange ses appétits alimentaire et sexuel en oubliant son « intolérance aux crustacés » et sa « réaction au crabe frais »<sup>696</sup> :

– J’grimpe sur mon ami qui est en chaleur sur le bateau. J’mords les lèvres de mon ami. J’mange du poisson frais.

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 49. Je souligne.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 47.

- J’mange du poisson frais. J’baise mon bon ami.
- J’mords. Maintenant j’mords la bouche de mon ami. J’bois l’sang d’mon ami. J’humecte mes lèvres de sang pis j’mange du crabe frais.<sup>697</sup>

Angel-Perez estime que le cannibalisme serait « la métaphore la mieux partagée pour désigner les relations humaines »<sup>698</sup> dans la dramaturgie britannique contemporaine, et mentionne à titre d’exemple *Early Morning* (1968) d’Edward Bond (1934-), *The Last Supper* (1988) de Howard Barker (1946-) et *Blasted* (1995) de Kane. Au sujet de Crimp, elle suggère que

[...] la réécriture “palimpsestueuse” du texte à l’infini ne relève pas d’une accumulation gratuite mais d’un souci d’élargissement du monde. À l’endocannibalisme à l’œuvre dans *Le Traitement* – le texte se nourrit de lui-même afin de ne rien “perdre” et recycle l’excrémentiel – Crimp fait succéder l’exocannibalisme de *Atteintes à sa vie*.<sup>699</sup>

Crimp pose la thérapie comme un instant de rumination des problèmes, à l’acte II, puis les intègre à nouveau, enfermant « je » dans le cycle de retours au passé traumatique. Mais force est de constater que la thérapie n’est pas allée assez « *deep* » – pour reprendre les mots de Madeleine – dans le tube digestif, se limitant au stade stomacal sans suivre le processus complet de la digestion qui se termine par l’évacuation de ce qu’on ne veut pas voir, ce qu’on refuse et qui dégoûte, soit l’abject.

Dans *Pouvoirs de l’horreur* (1980), Julia Kristeva (1941-) explique que l’abject n’est ni un objet (« l’abject n’est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j’imagine »), ni un sujet (« L’abject n’est pas mon corrélat qui, m’offrant un appui sur quelqu’un ou quelque chose d’autre, me permettrait d’être, plus ou moins détaché et autonome. De l’objet, l’abject n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à *je*. »<sup>700</sup>) L’abject se situerait dans cet espace flou entre sujet et objet, dont les frontières brouillées ébranlent les fondations de la structure identitaire. La réaction qu’il provoque n’est pas directement reliée au caractère dégoûtant de l’objet, mais plutôt à la confusion terrible entre *moi* et *cela*. Ainsi, résume Kristeva, ce n’est pas « l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>698</sup> Elisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 104.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>700</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 9.

Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. »<sup>701</sup> Tout au long de l'acte II – cet intervalle où surgit la régurgitation – Crimp ne distribue pas les répliques, mais les adresse sous forme de listes en les précédant simplement d'un tiret, et dans le tableau 1) *La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie*, « je » revendique justement son indétermination. Il cherche à établir les balises de son identité, ce qui le rend singulier et définit les paramètres de sa personne. Kristeva précise que « le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection »<sup>702</sup> au sens où il concerne directement la formation du sujet. Qui est donc ce « je » dont aucun nom ne précède la parole ? Crimp ne donne pas d'indication. Or, si personne ne parle, alors *cela* parle, situant la parole et son propriétaire dans un espace qui n'est celui ni de l'*objet* ni du *sujet*, mais quelque part entre les deux : un lieu vague qui porte atteinte aux paramètres de l'identité et glisse dans l'abject, « cette tornade faite d'affects et de pensées »<sup>703</sup>.

#### 4.3.4. Problèmes critiques de l'objectivation

On peut se demander quelle est la portée critique du procédé utilisé par Crimp – et reconduit par Lapointe, notamment dans le dédoublement des poupées Barbie, admettant qu'il y ait une portée critique à *la République*. En effet, selon Diaz, le théâtre de Crimp ne serait pas *critique*, mais simplement « clinique », c'est-à-dire qu'il se limiterait à montrer : « faute de pouvoir proposer une vision globale, il [le théâtre clinique] se limite à une description des symptômes et ne laisse que peu ou pas du tout de place à l'analyse des causes, analyse dont la possibilité même apparaît aujourd'hui plus que douteuse. »<sup>704</sup> Dans cette perspective, une

---

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>704</sup> Sylvain Diaz, *Dramaturgie de la crise (XX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècles)*, *op. cit.*, p. 259. Diaz cite Emmanuel Behague, « Le théâtre dans le réel – Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000) », 2006, p. 141. Cette idée d'un théâtre critique et d'un théâtre clinique est développée par Jean-Loup Rivière (Jean-Loup Rivière, « Nécessité politique du théâtre » in *Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, actes du colloque de Paris (26-27 mai 2005), Paris, Éducol, 2006. Rivière s'inspire de Deleuze (*Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.) Voir aussi Jean-Loup Rivière, « Clinique » in *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, 2015.) Le théâtre n'expliquerait plus la réalité mais l'exposerait « sans jamais prétendre délivrer au spectateur quelque discours qui lui permettrait de mieux comprendre le monde dans lequel il vit et d'envisager, par là même, de le transformer. » (Sylvain Diaz, *op. cit.*, p. 153.)

analyse critique prétendrait à une fausse globalité dont la posture manquerait sans doute de l'humilité requise à sa crédibilité. Dans le même sens, Corvin salue l'habitude chez Crimp de ne pas identifier l'émetteur ou l'émettrice d'une réplique, comme c'est le cas à l'acte II de *la République*. Cela éviterait de revendiquer toute posture de vérité universelle, ce « point de vue privilégié et surplombant habituel au théâtre »<sup>705</sup> que critique également Kai Roland Green, avançant que ce point de vue faussement général cache généralement une perspective exclusivement masculine et normative<sup>706</sup>, et il n'est pas inutile de remonter, pour en comprendre la portée, aux pièces précédentes de Crimp.

Plusieurs personnes<sup>707</sup> s'entendent pourtant pour souligner, dans *Atteintes à sa vie*, la pièce phare de Crimp, l'universalité d'Anne, le personnage absent au centre de la pièce. Même si Anne n'est pas sujet de l'histoire, elle échapperait, en étant carrément inexistante, à l'aliénation sociale ; elle serait complètement libre. Loin de répondre ici à une situation particulière au genre, « [...] il est suggéré, précise Pascal Vacher, que c'est la violence du siècle qui est la cause de l'absence, voire de la disparition d'Anne. »<sup>708</sup> Or, ce n'est pas un hasard si le genre intervient dans les contradictions propres à la posture critique de l'auteur – et du metteur en scène. Vacher ne semble pas remarquer que sa suggestion, qui renvoie au trouble identitaire du sujet postmoderne, repousse dans l'angle mort les causes de la disparition d'un sujet finalement *féminin*, et qu'à ce titre, la « violence du siècle » ne suffit pas à expliquer le phénomène. Il affirme d'ailleurs lui-même, un peu plus loin qu'« Anne est le fantasme du spectateur à l'état pur, redoublé du fantasme des “personnages” présents sur scène qui ont chacun leur vision d'Anne. »<sup>709</sup> Dans ce cas, la désobjectivation d'Anne rappelle non seulement l'objectivation féminine – qui semble ici faire figure d'universalité – mais renvoie également au

---

<sup>705</sup> Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, op. cit., p. 415.

<sup>706</sup> Kai Roland Green, « Attempts on (writing) her life : ethics and ontology in profeminist playwrighting », *Performance Philosophy Journal*, vol. 2, n° 2, 2017, p. 286-298.

<sup>707</sup> Voir Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006, p. 202. ; et Pascal Vacher, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines. Domaines anglais, français et francophone occidental*, Lavérune, L'Entretiens, 2016, p. 170.

<sup>708</sup> Pascal Vacher, op. cit., p. 180.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 237.

*male gaze*, théorisé par Laura Mulvey.<sup>710</sup> Zimmermann identifie lui aussi, à l’instar de Vacher, l’impossibilité de représenter Anne comme emblématique de la condition du sujet postmoderne.<sup>711</sup> Il affirme qu’il s’agit certes d’une vision de la femme produite par les médias, et que celle-ci représente une perspective masculine qui transforme la femme en objet passif, mais il ne questionne pas le geste de Crimp pour autant. Il admet que Crimp critique la perspective masculine de la femme sans en proposer d’autre *meilleure* (ou seulement *autre*), comme si l’auteur se restreignait paradoxalement à la perspective sur laquelle il ironise.

Malgré son intérêt pour les personnages féminins, la posture de Crimp par rapport aux personnages féminins n’est pas claire, comme l’exprime Sierz :

Crimpland is pro-feminist in its politics. Time and time again, Crimp’s protagonists are women, and – when they are victims – our sympathies are clearly being enlisted on their side. But this is feminism under an ironic mal gaze. The plays are full of knowing jokes about women’s mouvement.<sup>712</sup>

Crimp lui-même met en garde contre ses propres intentions, lorsqu’il avance que le monologue féminin serait une des grandes formes de la littérature masculine, et donc, que « the fact that a man chooses to write a female monologue certainly isn’t an assurance of good intentions. »<sup>713</sup> Luckhurst, très emballée par Crimp (« *Attempts on her Life* is the most radically interrogative work in western mainstream theatre since Beckett »<sup>714</sup>) estime que l’auteur déconstruit, dans *Attempts on her Life*, les difficultés de représenter la femme sur scène « in ways that are sophisticated and provocative for mainstream theatre, but theoretically troubling. »<sup>715</sup> Or, si la difficulté réside dans le défi de créer des personnages féminins qui échapperaient au *male gaze*, la stratégie crimpienne est d’autant plus troublante. Car Crimp précise que « la seule façon de ne pas être une victime de la société patriarcale de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle est de devenir sa propre victime. »<sup>716</sup> Cette citation de Crimp revient souvent dans la littérature secondaire – abondante

---

<sup>710</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6–18.

<sup>711</sup> Heiner Zimmermann, « Images of women in Martin Crimp’s *Attempts on her Life* », *op. cit.*, p. 80.

<sup>712</sup> Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>714</sup> Mary Luckhurst, *op. cit.*, p. 49.

<sup>715</sup> *Ibid.*

<sup>716</sup> Crimp cité par Michel Corvin, *op. cit.*, p. 415.

– qui le concerne, et si elle témoigne d’une réflexion sur la condition féminine, elle révèle aussi le cynisme de l’auteur. Non seulement cette idée n’entrevoit aucune émancipation possible pour le sujet féminin, mais elle reconferme la position de victime comme seule issue envisageable.

Si la fascination de Crimp pour la femme, en tant qu’objet sexuel, victime et responsable de la violence (« the sexual objectivation of women and women as victims and perpetrators of violence »<sup>717</sup>) transparait dans plusieurs de ses pièces, elle est déjà fortement orientée et témoigne d’un regard masculin sur la femme – qui semble ici *seule* dans le cycle de la violence. Comme Luckhurst le confirme en soulignant l’habitude chez Crimp de représenter les femmes « as victims of patriarchy, as misunderstood, sexually exploited, emotionally abused, marginalised or silenced in some way »<sup>718</sup>, Crimp, par l’ironie macabre de cette représentation minorisée, souhaite dénoncer l’exploitation féminine. Cette dénonciation concerne tout particulièrement un contexte d’économie de marché global<sup>719</sup>, où il ne semble pas y avoir d’autre façon de représenter la femme que par la sexualisation, la violence et l’objectivation, et dans le déni complet de son agentivité. Or, en souhaitant dénoncer cet état des choses par la monstration – ou le théâtre « clinique » – Crimp reconduit le système dans ses textes, sans questionner sa propre posture d’auteur (blanc) cis masculin.

Si la critique concerne principalement *Atteintes à sa vie* (mais aussi *Le Traitement*), c’est parce que la contradiction y est plus évidente – et parce qu’il n’existe encore que trop peu d’études sur *In the Republic*. On peut toutefois aisément reconduire la critique à ce texte, ne serait-ce que dans le titre du tableau 2) *La liberté d’écartier les jambes*, qui révèle dans une formulation qui se veut ironique, la violence sourde qui s’exprime contre le féminin, dans le supposé consentement suggéré – un geste attribué à la sexualité féminine – comme si les femmes étaient complices de la violence exercée sur leur corps. Par ailleurs, les processus d’objectivation compris dans le texte se trouvent exacerbés dans la mise en scène qui m’intéresse. Car non seulement Lapointe choisit de doubler ses figures de poupées Barbie – un objet qui renvoie au corps féminin objectivé – mais il décide, dans sa traduction québécoise, de

---

<sup>717</sup> Mary Luckhurst, *op. cit.*, p. 52.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>719</sup> « Anne points out to a compulsive desire to create out of women the most polymorphous-perverse, ultimately consumable product in the global market economy, a commodity invented only to be exchanged, guaranteed, to yield the “sexiest scenario” for any consumer. » (*Ibid.*, p. 55.)

féminiser la plupart des « je » non-attribués de l'acte II, et particulièrement ceux du tableau 4). Ainsi, « je » en thérapie, hantée par des *flashbacks*, qui vomit et réingère convulsivement ce qu'elle a expulsé, est une femme. Dans l'instant cathartique proposé par la mise en scène, ce « je » instable, en proie à l'angoisse de l'imaginaire néolibéral, est tout à coup spécifiquement féminin. Toutefois, à l'acte III, c'est l'oncle Bob qui incarne le sujet individuel, troublé et manipulé, en perte d'autonomie cognitive, quand Madeleine représente, d'après Clara Escoda, « [...] the vertical subject of property, utterly hierarchical and shut off from the Other, that neoliberal capitalism is relentlessly “moulding” »<sup>720</sup>. Escoda identifie alors la Madeleine de l'acte III à la mère, et interprète cette représentation comme une volonté chez Crimp de poser les bases d'une nouvelle communauté, fondée sur l'ouverture à l'Autre et à laquelle on aurait convié le [ou la] spectateur-trice. Dans ce cas, la femme serait encore reléguée au rôle traditionnel de liant social, garante de la mémoire collective, et surtout castratrice de l'oncle Bob, sommé de répondre à ses invectives. Au final, *Dans la République* ne concède aucun libre-arbitre, ni à la femme, ni à l'individu en général, et confirme la toute-puissance des structures qui les régissent – patriarcat compris. La critique est légitime, mais par l'acte d'écriture, Crimp se repositionne dans le rôle du divin, surplombant dans une perspective masculine pourtant restreinte, un ensemble de « je » qui deviennent, pour la plupart, féminins, dans la mise en scène de Lapointe. Surtout, l'ironie, qu'il mobilise pour rendre compte de l'absurdité du système néolibéral et de l'imaginaire que ce dernier génère, ne dirige pas nécessairement vers une réflexion émancipatrice, quant aux thèmes que cette réflexion interroge.

---

<sup>720</sup> Clara Escoda, « Ethics, Precariousness and the “Inclination” towards the Other in Debbie tucker green's *dirty butterfly*, Laura Wade's *Posh* and Martin Crimp's *In the Republic of Happiness* » in Mireia Aragay et Martin Middeke (dir.), *Of Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 197.



## 4.4. Formes, limites et réception d'un dispositif critique

La dramaturgie complexe de *la République* et sa mise en scène étourdissante de Christian Lapointe se heurtent aux contradictions d'une posture critique qui omet de renvoyer la critique à elle-même. Dans l'angle mort de la production réside la posture de l'artiste qu'aucune omniscience ne peut définir, même pour une pièce qui « emit criticism, in the same way that uranium emits radioactivity »<sup>721</sup>. L'ironie à laquelle Crimp recourt est fragile, surtout quand une distance importante existe entre son sens et son usage dans le contexte socio-culturel où Crimp écrit et celui où Lapointe produit. En outre, bien qu'il soit un metteur en scène « vedette » de la scène québécoise, Lapointe investit sa direction d'acteur de jeux sémiotiques qui font probablement effet, mais dont la complexité échappe à la critique. Ce faisant, *la République* risque de se voiler d'hermétisme et de mettre à distance non pas le propos de la pièce, mais son public.

### 4.4.1. L'ironie, une technique de la posture critique

L'ironie est un principe esthétique, comme c'est le cas chez Crimp, mais elle renvoie aussi à une approche philosophique. Déjà dès Socrate, on estime qu'on peut provoquer la réflexion par la proposition volontaire d'une logique ou d'une réalité contraire au sens commun. L'étymologie, du grec *eirōneia* qui signifie « interroge », renvoie directement au processus de la maïeutique, sans prétendre toutefois détenir la vérité. L'ironie raille en offrant des propositions inverses, en évitant le sarcasme ou le cynisme qui serait, selon Cécile Guérard, « l'égoïsme de l'ironie »<sup>722</sup>. Et lorsqu'elle verse dans la confusion, l'ironie deviendrait « vanité morale »<sup>723</sup>, pour reprendre les mots de Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Dans tous les cas, l'ironie suppose de prendre une distance vis-à-vis du sujet abordé, du côté de l'ironiste comme de celui du [de la] destinataire : « Le dédoublement que l'ironisant réalise vise à opérer en sens

---

<sup>721</sup> Martin Crimp cité in Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 142.

<sup>722</sup> Cécile Guérard (dir.), « Préface », *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Autrement, coll. « Morales », n° 25, 1998, p. 12.

<sup>723</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 149, cité par Cécile Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 13.

inverse un dédoublement de la part de l'ironisé. »<sup>724</sup>, précise Guillaume Leblanc, un procédé qu'on pourrait rapprocher de la distanciation brechtienne.

L'ironie me conduit à l'étonnement puisqu'elle implique le détachement nécessaire à l'égard de la crainte et de l'émerveillement qui me permet de flotter vis-à-vis du monde et de le questionner. Tandis que l'émerveillement poétique situe le regard dans le regardé, l'étonnement ironique propre à la philosophie met le regardant en demeure de s'expliquer de son regard lui-même. Ce n'est plus tant le monde que le regard sur le monde qui devient objet de questionnement.<sup>725</sup>

Toutefois, si l'ironie provoque la réflexion, elle ne la développe pas pour autant. Il faudrait tuer l'ironie après l'avoir fait intervenir, par exemple, en la retournant contre elle-même, de manière à atteindre une proximité à soi qui serait nouvelle. Est-ce ce que cherche Crimp dans son autoréflexivité, lorsqu'il écrit dans *In the Republic* « [...]« I'd go into a shoe shop and there would be no shoes, or go into a theatre and there would be whatever – / There would be no play. / No play – whatever – what kind of fucking world was that ? »<sup>726</sup> ? Au théâtre, l'ironie renvoie à une importante tradition, de la farce au pastiche, en passant par la comédie de menace pintérienne qu'on observe dans l'héritage de Crimp.<sup>727</sup> Par ailleurs, dans sa dimension tragico-comique, l'ironie réinsère la notion de sort, comme si le destin se jouait des personnages, un élément qu'on retrouve aussi dans *In the Republic*, dans la menace de l'obscurité croissante qui pèse sur la famille, à l'acte I, puis sur « je », à l'acte II, quand il évoque cette « Catastrophe. A wave. / Some catastrophic wave. / Yes there was a wave or a dearth. There could be a blaze. / The world was always ending, that's right, in a blaze of light. »<sup>728</sup> À ce titre, on pourrait suggérer que le « je » crimpien, emblématique de la condition postmoderne, peut aussi se lire comme un « je » tragique, dans son incomplétude, son impossibilité à entrer complètement en contact avec soi.<sup>729</sup>

---

<sup>724</sup> Guillaume Leblanc, « Le premier étonnement » in Cécile Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 23.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>726</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 459.

<sup>727</sup> Voir la section 4.1.1. *Situer Crimp : courtant artistique et posture critique.*

<sup>728</sup> Martin Crimp, *Martin Crimp : Plays 3...*, *op. cit.*, p. 459.

<sup>729</sup> « Dans la perspective tragique, les actions humaines se profilent comme des problèmes qui ne comportent pas de réponse. La crise est alors la vérité de la conscience tragique. La dualité de l'homme tragique s'exprime dans le fait qu'il est aussi bien agent qu'agit, coupable et innocent, lucide et aveugle. Ainsi, le héros tragique ne peut-il jamais être lui-même car il est dans l'impossibilité de se déchiffrer totalement. Le héros tragique ou l'impossibilité d'être soi-même ! » (Guillaume Leblanc, *op. cit.*, p. 32.)

Si l'ironie perdure, c'est-à-dire, si elle se limite à elle-même, elle deviendrait tautologique et oublierait d'ouvrir la réflexion à l'Autre. L'ironiste risquerait de se réfugier dans l'amour de soi, s'imaginant être le seul à comprendre l'absurdité du monde, au lieu de se comprendre dans le rapport au monde ; il sombrerait dans la mélancolie. *In the Republic* ironise jusqu'à la fin, notamment sur la forme de cet amour envers l'Autre, ici dans l'échec du couple que forment Uncle Bob et Madeleine. Crimp tourne en dérision la joie censée caractériser cet amour, en transformant le couple en une relation de domination, et il raille le sentiment d'éternité qui l'accompagne en dématérialisant Madeleine dans l'ordinateur – devenu écran chez Lapointe : « Clique – clique sur mon / visage souriant. »<sup>730</sup> La fin de la pièce ouvre ainsi sur un nouvel état de crise, suggérant que le cycle aliénant de la violence, porté par l'imaginaire coercitif, est reconduit par les personnages.

Or, pour pratiquer l'ironie de manière à provoquer une réelle interrogation sur soi, dans la conscience de la personne spectatrice, l'exercice dépendrait d'une certaine subtilité. Si la réflexion espérée est suggérée avec trop d'évidence, il n'y aurait plus l'ambiguïté nécessaire à l'étrange coexistence des contraires. L'ironiste deviendrait alors moraliste, laissant croire qu'il ou elle a, pour sa part, bien compris toute la complexité de la situation, au lieu de laisser sagement planer le doute. Lapointe, en multipliant les couches de lecture, ne souligne-t-il pas à gros trait une critique sociale déjà bien exprimée par le texte, et ne force-t-il pas la conclusion à en tirer ? À titre de contre-exemple, la mise en scène de la création, au Royal Court Theatre, signée par Dominic Cooke, se distinguait par sa scénographie épurée, inspirée des tableaux de Magritte. Dans cet univers mis à nu, l'opulence disgracieuse de la famille et la soumission de « je » à l'imaginaire néolibéral trouvaient un cadre contrastant, en rupture avec l'univers foisonnant de l'auteur. L'ironie ne se moque pas de son sujet ni de ses destinataires quand elle trouve un terme à son exercice, et lorsqu'elle s'effectue dans une ambiguïté relative. Mais pour être comprise, elle repose surtout sur la complicité de ses destinataires, raison pour laquelle elle devrait procéder avec des éléments préhensibles pour la personne spectatrice.

---

<sup>730</sup> Martin Crimp, *Dans la République du bonheur*, op. cit., p. 71.

#### 4.4.2. Le frein de l'autoaffirmation québécoise

L'ironie suppose qu'il y a un savoir ou un jugement partagé entre les deux parties : elle peut alors agir comme critère de distinction sociale ou d'appartenance à un groupe, dont sont exclues non seulement les personnes naïves ou optimistes, mais aussi celles qui, tout aptes qu'elles sont à reconnaître le ton, ne possèdent pas les codes pour apprécier et même surenchérir à la critique. C'est ce qui pousse Pierre Schoentjes à affirmer que l'ironie est difficilement appropriable car « dans l'espace comme dans le temps, elle voyage mal ; l'ironie est sans doute la chose au monde la moins bien partagée. »<sup>731</sup> Or, dans un contexte globalisé, comme celui dans lequel écrit Crimp, le sujet – ici le soi, dans l'imaginaire du néolibéralisme – est commun, mais cela suffit-il pour que la posture « critique » de l'auteur soit comprise dans toutes ses subtilités ?

Dans certains pays, l'ironie repose sur une tradition bien ancrée. Dans les pays de langue allemande, par exemple, elle constitue le principe esthétique de base du romantisme, ce qui inspire à Friedrich Schlegel (1772-1829) son fameux « L'ironie est un devoir » (« Ironie ist Pflicht »). Toutefois, si l'ironie du romantisme allemand réside dans l'habileté de l'auteur-trice de s'extraire de la fiction pour en éclairer les balises, l'ironie anglaise reposerait davantage sur le second degré et le comique de situation. Or au Québec, en dehors des formes populaires souvent reléguées à la variété – comme le *sketch* ou l'imitation parodique – l'ironie se heurterait à des difficultés particulières.

Ces difficultés s'expliqueraient, en partie, par le contexte historique de la pratique théâtrale québécoise qui s'inscrit traditionnellement dans une promotion et une défense de la langue française et de l'identité québécoise. Inutile de rappeler que ces dernières, à l'époque de la Révolution tranquille – qui coïncide avec la formulation des premières politiques culturelles – étaient considérées, à juste titre, comme menacées.<sup>732</sup> Le français étant une langue minorisée au Canada, et même dans la province de Québec, il est alors relégué aux milieux populaires. Bien sûr, une élite francophone constituée de notables et de médecins cultive un « bon parler », mais même cette élite est susceptible de souffrir d'un complexe d'infériorité culturelle, à cause

---

<sup>731</sup> Pierre Schoentjes, « Un supplément de liberté » in Cécile Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 119.

<sup>732</sup> Voir le sous-chapitre 1.2. *Fonctionnement des institutions théâtrales au Québec.*

de la situation politique au Canada. En effet, les francophones subissent une pression démographique et politique face à la majorité anglophone. De plus, l'autorité symbolique de la France et les standards de l'Académie française placent le français québécois dans une posture subalterne. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la création théâtrale se soit vue porter, tout au long des années soixante et soixante-dix, époque phare pour le développement des arts au Québec, un mandat d'autopromotion et de validation culturelle. Le théâtre serait, au même titre que la chanson et ses poètes originaires du Québec, vecteur de construction et d'unité nationales, ce qui relève d'une fonction réparatrice et réconfortante. Cet amalgame perdure aujourd'hui, alors que la pratique demeure relativement jeune et que le réflexe d'autoaffirmation marque encore l'élan créateur de plusieurs œuvres québécoises. C'est ce que note le traducteur Frank Weigand, dans une comparaison avec le contexte théâtral allemand, où l'identité nationale est autrement mise à mal :

Là où les Allemands se contentent de faire l'état des lieux de leur société de manière plutôt fataliste, les Québécois semblent plus idéalistes, voire utopiques : au lieu de remettre en cause la capacité de l'être humain à vivre ensemble, ils mettent en avant la nécessité de construire une communauté, même en dehors de tous les liens traditionnels.<sup>733</sup>

Cette attitude trouve, en outre, en terreau particulièrement fertile dans le contexte actuel de la production théâtrale, marqué par la cadence vertigineuse des diffusions et la contingence du marché. Chaque œuvre étant soumise à la compétition, elle se doit d'être défendue et vendue pour être « réussie ». Il y a un argumentaire de vente à développer, travail généralement relégué à la critique journalistique qui, pressée elle aussi par un rythme effréné, n'est souvent traitée que comme une extension du département des communications de la production. On peut alors comprendre l'urgence des artistes de défendre la visibilité de leur spectacle par une lecture simple de la dramaturgie, et une posture sans ambiguïté, apte à légitimer et confirmer les choix artistiques. L'autocritique, par exemple ironique, constituerait alors une perspective menaçante.<sup>734</sup> Or, l'ironie, sous plusieurs de ses formes, révélerait l'agentivité des artistes, car

---

<sup>733</sup> Frank Weigand, « Identités et ruptures », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 22.

<sup>734</sup> Cette réflexion provient d'un article que j'ai co-signé avec Marilou Craft (Marilou Craft et Sophie Devirieux, « Quelques réflexions pour une approche critique de la dramaturgie dans la pratique théâtrale québécoise actuelle », *Persées, L'Extension, recherche&création*, 2020. URL : <https://percees.uqam.ca/fr/le-vivarium/quelques-reflexions-pour-une-approche-critique-de-la-dramaturgie-dans-la-pratique>.)

elle permet le rire et l'expression en dehors des structures de pouvoir : rire de soi, c'est déjà s'extraire de quelque chose.

Dans sa mise en scène de *la République*, Lapointe tente de saisir l'ironie crimpienne en exacerbant la critique que l'auteur fait de l'imaginaire néolibéral : il exagère, par l'esthétique de la scène, l'artificialité des personnages, et démultiplie les trames dramaturgiques de manière à prolonger l'éclatement de l'écriture. En revanche, cette surenchère plaque le sens de la pièce tout en alourdissant le dispositif scénique, et on peut comprendre que sa lecture, même ironique, ait pu échapper à une bonne partie des spectateur-trices (j'y reviendrai). Le travail de Lapointe est en effet demeuré hermétique à plusieurs critiques de théâtre, ce qui n'empêche pas le metteur en scène de jouir d'un certain succès dans le paysage théâtral québécois. Cet enthousiasme est peut-être attribuable à son approche particulière du jeu d'acteur qui prétend placer la personne spectatrice, à son insu, au centre des enjeux dramaturgiques.

#### 4.4.3. Un jeu d'acteur double, le décalage sémiotique

La pratique de Lapointe se partage entre un théâtre postdramatique inspiré de textes *In-Yer-Face*<sup>735</sup>, et un théâtre symboliste, axé sur l'image et le rythme<sup>736</sup> ; sa technique de jeu témoigne de ces deux gestes, le premier de prime abord plus politique que l'autre. Mais dans les deux cas, sa méthode puise dans l'imaginaire de l'acteur-trice, c'est-à-dire sa capacité à faire vivre des paysages intérieurs dont le pouvoir d'évocation créerait une étrangeté propre à la distanciation. Or, cette approche implique que l'acteur-trice établisse un rapport avec la salle hors du quotidien, qui mènerait la personne spectatrice à un état entre « l'envoûtement » et la

---

<sup>735</sup> *Shopping and Fucking* (1996) de Mark Ravenhill, monté en 2006, *Vu d'ici* (2008) de Mathieu Arsenault, monté en 2008, *Dans la République du bonheur* (2012) de Martin Crimp, monté en 2015, et *Le reste vous le connaissez par le cinéma* (*The Rest Will Be Familiar to You from Cinema*, 2013) de Crimp également, monté en 2018.

<sup>736</sup> *Le Chien de Culann* (d'après *L'unique jalousie d'Emer* (1902), *Au puits de l'épervier* (1016) et *La mort de Cuchulainn* (1935)), *Le Seuil du palais du roi* (1904) et *Limbes* (d'après *Calvaire*, *Résurrection* (1927) et *Purgatoire* (1938)) de William Butler Yeats (1865-1939), montés respectivement en 2001, 2003 et 2009, *Pelléas et Mélisande* (1898) de Maurice Maeterlinck (1862-1949), monté en 2016, mais aussi de ses propres textes, notamment *Tran(s)* (2010) et *Sepsis* (2012).

« prise d’otage »<sup>737</sup>, un état qui peut rappeler l’hypnose décrite par Brecht. Ce dernier associe l’envoûtement de la personne spectatrice à une apathie générale, provoquée par l’identification aristotélicienne, et déplore qu’il conduise le public en « une foule intimidée, crédule, “envoûtée” »<sup>738</sup>, sous prétexte que « les masses ne peuvent pas accomplir sans autre forme de procès une révolution en état d’hypnose. »<sup>739</sup> On sait cependant que Brecht poursuit un travail de transformation sociale par le biais du public. L’expérience spectatorielle que préconise Lapointe renvoie plutôt aux pratiques performatives qui cherchent à mettre l’acteur-trice dans un état limite, attendu que l’effet de présence provoqué par son corps en tension créerait cette énergie hors du commun, propre à l’« envoûtement ».

Lapointe ne travaille pourtant pas tant le corps que le texte. Au lieu de diriger l’acteur-trice vers un *sous-texte* qui suppose des intentions réelles au personnage – une notion que le théâtre moderne et postdramatique a largement mise à mal –, il propose un *sur-texte*. Si le sous-texte renvoie à la construction du personnage, propre à Stanislavski, notamment au moyen du *super-objectif*<sup>740</sup>, le sur-texte de Lapointe n’est pas étranger aux *actions physiques*.<sup>741</sup> Or, contrairement aux directives du maître russe qui visent un jeu psychologique, le *sur-texte* chez Lapointe permettrait à l’acteur-trice de déplacer le référent des mots, à commencer par les pronoms personnels. Par exemple, l’acteur-trice associerait au « je » qu’il ou elle prononce, une autre personne que lui-même ou elle-même (ou son personnage) :

---

<sup>737</sup> Christian Lapointe, *Anky, ou, La fuite : opéra du désordre* ; suivi de, *Petit guide de l’apparition à l’usage de ceux qu’on ne voit pas*, Montréal, Les herbes rouges, 2011, p. 81.

<sup>738</sup> Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, traduit de l’allemand par Jean Tailleur, Paris, L’Arche, 2013, p. 32.

<sup>739</sup> Bertolt Brecht, « Hypnose et inhibitions morales » in *Théâtre épique, théâtre dialectique*, traduit de l’allemand par Jean Tailleur, Guy Delfel et Edith Winkler, Paris, L’Arche, 1999, p. 71.

<sup>740</sup> Le *super-objectif* stanislavskien vise à déterminer d’une intention générale et continue du personnage, tout au long de la pièce, et en lien avec les thèmes de celle-ci. Il doit contribuer à la cohérence et à la crédibilité du jeu. (Constantin Stanislavski, *La formation de l’acteur*, traduit de l’anglais par Élisabeth Janvier, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », n°42, 2001 [1963], p. 305-315.)

<sup>741</sup> « Chaque action physique (si elle n’est pas faite de façon mécanique mais animée de l’intérieur) contient une action intérieure : le ressenti. Ce qui importe, ce ne sont pas les actions physiques elles-mêmes, mais la vérité qu’elles contiennent et qui fait qu’on y croit. Au lieu de commencer à ressentir des sentiments que l’on ne peut pas fixer, et risquer de contracter, mieux vaut ne penser qu’à un accomplissement correct des actions physiques dans les circonstances proposées. Les actions physiques sont des appâts pour les sentiments et les ressentis et aident l’apparition de l’inspiration. » (Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L’Entretemps, 2007, p. 332.)

Les mots que l'acteur ajoutera, en lui, pour que lorsqu'il dit *Je* nous ayons, dans l'assistance, le sentiment que ce *Je* parle de nous, ces mots n'auront souvent rien à voir avec la fiction ou le discours porté par les acteurs.<sup>742</sup>

Ce jeu sur les pronoms agirait à plusieurs niveaux, d'abord de façon pratique, dans l'adresse, ensuite, sur le plan artistique, dans l'effet d'étrangeté qui modifie la présence de l'acteur-trice, puis sur le plan politique, dans le principe fédérateur qu'il induit. Dans son mémoire de maîtrise, Sylvio Arriola, acteur dans *C.H.S.* (2007) de Lapointe, remarque que le détournement des pronoms personnels renforce le contact avec le public : « Nous constatons que cette modalité de l'adresse a un vase communicant avec la paraphrase de l'immédiateté, puisqu'elle permet à l'acteur de conserver une relation organique avec le public. »<sup>743</sup> C'est d'ailleurs l'objectif de Lapointe : ramener, par ce procédé, le temps du théâtre – le temps de la fiction – au temps de la salle, afin de saisir l'immédiateté du geste dramatique. Mais l'ironie, propre à Crimp, n'est-elle pas incompatible avec le *hic et nunc* de la représentation théâtrale, dans sa volonté de provoquer justement un détachement de la condition immédiate ?

Le déplacement des pronoms personnels est également appliqué aux objets et aux actions, de manière à « paraphraser, en son for intérieur, le texte de la fiction afin de le faire référer à ce à quoi je suis concrètement affairé, c'est-à-dire à jouer. »<sup>744</sup>, précise Lapointe. Ce procédé permettrait de commenter l'action scénique en cours. Il provoquerait un mode de jeu soudainement narratif, et donnerait l'impression que la fiction est en train de se construire au moment où elle est jouée, comme si les acteur-trices étaient en même temps les idéateurs et idéatrices du texte. Sur scène, l'effet s'apparente à une séance d'improvisation. Combinée au déplacement des pronoms personnels, l'idéation en direct ferait de la salle le sujet de la représentation. Selon Lapointe, ce genre de brèches dans le temps présent enrichirait la compréhension de ce qui est évoqué, justement parce que l'acteur-trice emprunte des voies indirectes (c'est-à-dire non-réalistes et non-psychologiques) ou *distanciées*. Cette posture rappelle la volonté brechtienne du théâtre didactique, dans lequel c'est la personne spectatrice

---

<sup>742</sup> Christian Lapointe, *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, op. cit., p. 83.

<sup>743</sup> Sylvio Arriola, *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C.H.S. Étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial*, mémoire de maîtrise, 2011, p. 67.

<sup>744</sup> Christian Lapointe, *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, op. cit., p. 85.



qui fait le travail d'analyse, et par le fait même, engage sa réceptivité dans une participation, ne serait-ce que mentale. Lapointe précise :

Ce frottement, où se côtoient et se superposent réalité du temps de la salle et trame narrative de la fiction, consiste peut-être en une destination optimale à atteindre, car alors la double présence réelle/fictionnelle indémêlable de l'acteur épaissira de façon décisive sa présence, et ce, encore une fois, par l'insaisissabilité du lieu initial d'où l'attentat artistique se place pour opérer, mais aussi par l'insaisissabilité du lieu d'où l'assistance devrait se placer pour lire l'œuvre, ce qui devrait avoir pour *effet incontournable de positionner l'assistance dans une situation d'ambiguïté où, normalement, elle ne pourra que prendre part activement à l'événement auquel elle fut conviée.*<sup>745</sup>

En cherchant à provoquer une réception active – et émancipatrice – chez le public, Lapointe rejoint Brecht dans sa volonté de contraindre la personne spectatrice à prendre position. Le metteur en scène semble convaincu de l'efficacité de sa démarche – un avis que corrobore Arriola.<sup>746</sup> Mais le procédé ne pêche-t-il pas par excès de zèle en gommant, justement, la fragile ambiguïté à la source de la réflexion espérée ?

#### 4.4.4. Réception difficile d'une prise de parole complexe

Contrairement à la mise en scène du *Macbeth* par Konrad, distanciée par le recours au grotesque et le décrochage<sup>747</sup>, la mise en scène de Lapointe reçoit un accueil enthousiaste, mais perplexe. Si le geste chez Konrad est clair – dans le jeu ainsi que dans la *tradaptation* – les procédés mis en œuvre par Lapointe suscitent une admiration presque religieuse, mais éprouvent aussi les limites de la réception québécoise. Il ne faut pas oublier que l'ironie repose sur la

---

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 89. Je souligne. Je reviendrai sur la question de la participation spectatorielle au sous-chapitre 5.1. *La personne spectatrice.*

<sup>746</sup> « [...] les artistes de *C.H.S.* prennent pour acquis que le spectateur doit utiliser son activité créatrice afin de remplir les béances qui se retrouvent dans le texte et la proposition dramaturgique. Grâce à son imagination, le public pourra construire sa trame narrative en mettant en relation divers éléments de sens qui lui sont proposés de manière hachurée tout au long de la représentation. » (Sylvio Arriola, *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C.H.S. Étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédiat*, *op. cit.*, p. 110.)

<sup>747</sup> Voir les sections 3.2.2. *Mise en scène « allemande » d'Angela Konrad*, 3.2.3. *Procédés de distanciation : grotesque et décrochage* et 3.2.4. *Critique de la réception d'une mise en scène « allemande ».*

complicité du public, et si ce dernier ne comprend pas l'exercice de mise à distance, il peut prendre pour vérité le sens que l'artiste souhaite justement détourner. Le risque est que la personne spectatrice adhère au déni des figures crimpiennes, sans comprendre ce qui est désolant dans leur joie optimiste, en se laissant simplement gagner par l'émotion en apparence inoffensive des tableaux et des chansons. « It thus seems that M. Crimp offers his audience a Musical more than he subverts the genre »<sup>748</sup>, soulève Rousseau, partageant la même crainte.

La critique québécoise de *la République* se borne à résumer la représentation<sup>749</sup> en saluant l'esthétique « radicale et décoiffante »<sup>750</sup>, dont l'aspect pop et *kitsch* de cette « véritable Floride hallucinée »<sup>751</sup>, ravit le regard. Les critiques pointent du doigt la société de consommation, incarnée par l'artifice et l'individualisme, mais sans jamais évoquer l'appareillage systémique qui permet l'aliénation dont sont l'objet les figures de Crimp, et auquel le texte réfère pourtant. Le génie de Lapointe est affirmé par la plupart des critiques (« Christian Lapointe nous confirme, avec *Dans la République du bonheur*, qu'il est une grande voix du théâtre québécois contemporain »<sup>752</sup>, se réjouit Marie-Hélène Constant dans *Liberté*), ce qui n'est guère surprenant quand on connaît la notoriété quasi mythique dont jouit le metteur en scène, figure prométhéenne et provocatrice, « prophète visionnaire »<sup>753</sup> du théâtre québécois, comme le surnomme Hervé Guay. Constant note à ce titre qu'il s'agit d'un théâtre « exigeant », « qui refuse la paresse intellectuelle »<sup>754</sup>. Or, en démultipliant les niveaux de lecture et en rendant la situation toujours double, Lapointe crée un objet peut-être trop hermétique pour la majeure partie du public. « Mon grain de sel personnel : je *catch* pas grand-chose à l'absurde, avoue une Ariane Hivert confuse dans le webzine *Les Méconnus. Ta dose d'art émergent et*

---

<sup>748</sup> Aloysia Rousseau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>749</sup> Comme par exemple chez Josianne Desloges, « Dans la République du bonheur : plastique purgatoire », *Jeu*, 19 janvier 2015. URL : <http://revuejeu.org/2015/01/19/dans-la-republique-du-bonheur-plastique-purgatoire/>.

<sup>750</sup> Isabelle Houde, « Dans la république du bonheur : radical et décoiffant », *Le Soleil*, mis en ligne le 16 janvier 2015. URL : <https://www.lesoleil.com/archives/dans-la-republique-du-bonheur-radical-et-decoiffant-adf6f16559fe6958681898e086eaf4a6>.

<sup>751</sup> Marie-Hélène Constant, « Dans l'espace, *you're a firework* / Christian Lapointe, Dans la République du bonheur, Trident, 2015 », *Liberté*, n° 308, 2015, p. 62.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>753</sup> Voir Hervé Guay, « Les entrevues accordées à la presse par Christian Lapointe. De la figure du créateur à la mythographie » in Louis Patrick Leroux et Hervé Guay, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, *op. cit.*, p. 231.

<sup>754</sup> Marie-Hélène Constant, *op. cit.*, p. 63.

*underground*, car pour ceux à qui ça plaît, ça a l'air d'être drôle à en rire à gorge déployée. »<sup>755</sup>  
Le spectacle de Lapointe reconduirait-il un certain élitisme de l'art contemporain, qui ne peut être compris que par les personnes qui y sont initiées (mais ironiquement pas par celles qui écrivent sur l'« art émergent et underground »), ou par celles issues des classes éduquées à la compréhension de telles formes ? Le cas échéant, le geste de Lapointe se retrouverait en opposition totale avec le projet du théâtre d'émancipation populaire, tel que préconisé par Brecht.

---

<sup>755</sup> Ariane Hivert, « “Dans la république du bonheur” : Marée absurde », *Les Méconnus. Ta dose d'art émergent et underground*, 02 janvier 2015. URL : <http://lesmeconnus.net/dans-la-republique-du-bonheur-maree-absurde/>.

## ***Chapitre 5. Engager le public : la communauté temporaire***

Tous les gestes analysés jusqu'à maintenant, qu'il s'agisse du recours au réel, de la traduction et de l'adaptation, ou encore de l'ironie comme posture critique, s'adressent à la personne spectatrice. Cette dernière est à la fois la raison d'être du théâtre, art de la *rencontre*, et sa principale interlocutrice. Or, dans les méandres du positionnement stratégique qu'impose la compétition propre à ce milieu, voué aux tendances et à son marché restreint, la personne spectatrice semble parfois ironiquement absente – non pas du discours entourant les productions, mais – de sa réalisation. Au nom du rôle « public » de cet art, la personne spectatrice peut se retrouver instrumentalisée au cœur d'initiatives qui, par ailleurs, regorgent de bonne volonté. La démagogie, le divertissement, le moralisme, le collectivisme exacerbé, le dogmatisme et l'élitisme ne sont que quelques-uns des pièges qui guettent les artistes de théâtre contemporain dans l'angle mort de leurs productions.

Dans ce chapitre, je m'attarderai d'abord à cerner la personne spectatrice en contexte québécois, mais aussi d'un point de vue historique et plus large, selon ce que Fischer-Lichte entend par « spectatorat » (*spectatorship*). Je creuserai quelques rapports de déséquilibre entre la scène et la salle, notamment dans les cas de théâtre sensibilisateur et participatif. Je reviendrai ensuite sur le mythe du théâtre comme art indépendant : l'assujettissement du théâtre contemporain au contexte de production et de diffusion désormais international, en plus de lui imposer une certaine esthétique « globale », interviendrait dans la relation spectatorielle. Et le besoin de légitimité du théâtre exacerberait notamment la responsabilité des artistes à faire communauté. Finalement, je regrouperai quelques réflexions sur un théâtre politique qui, loin du consensus qui marque la plupart des productions contemporaines, puiserait dans le conflit et l'autocritique. Ces derniers agiraient comme vecteurs d'une émancipation critique, de part et d'autre de la scène, fidèle à la tradition théâtrale qui conçoit la rencontre comme un art.

## 5.1. La personne spectatrice

Dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Jean-Jacques Rousseau invite à abolir complètement la séparation entre la scène et la salle : « [...] donnez les spectateurs en spectacle : rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. »<sup>756</sup> Rousseau en appelle à la fête, ou à un événement où la personne spectatrice serait libre créatrice, aussi libre que l'artiste. Si cet idéal rejoint nombre de tentatives du théâtre pour *émanciper* ou désaliéner le public, comme ce fut le cas à l'époque de Piscator et Brecht, puis lors des retours du théâtre documentaire dans les années 1960 puis après les années 1990, il présuppose tout de même que le théâtre, grâce à ses effets (identification, *mimesis*, distanciation, confrontation, transgression, etc.) possède des vertus émancipatrices particulières. En outre, cette conception implique que la condition initiale de la personne spectatrice en est une d'assujettissement et d'aliénation. Ainsi, il semble complexe, même dans la liberté apparemment totale convoquée par Rousseau, de laisser une place à la personne spectatrice sans la déterminer.<sup>757</sup>

### 5.1.1. Profil et fonction de la personne spectatrice en contexte québécois

Dans *Politique du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* (2013), Olivier Neveux estime que, « ce qui importe [...] est la place qu'un spectacle réserve à un spectateur »<sup>758</sup>. Cette affirmation semble évidente : tout l'acte théâtral est orienté vers l'interlocuteur que constitue le public. Si personne ne regarde, cela demeure une répétition. Quand on se penche plus avant sur la posture de cette personne spectatrice, on constate que, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Neveux, la plupart des enjeux politiques du théâtre

---

<sup>756</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, introduction et notes de L. Brunel, Paris, Librairie Hachette, 1922, p. 187.

<sup>757</sup> Voir Christine Servais, « Relation œuvre/spectateur : quels modèles pour décrire une réception active ? », « Relation œuvre/spectateur : quels modèles pour décrire une réception active ? » in Nancy Delhalle, *Le Théâtre et ses publics, la création partagée*, avec la collaboration d'Aline Dethise, Actes du colloque de Liège, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 182.

<sup>758</sup> Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, p. 9.

actuel convergent autour d'elle. Mais *qui* est cette personne spectatrice ? *Qui*, en réalité, se déplace à l'Usine C, au Théâtre du Trident, à la Place des Arts ou au FTA ? Dans *Le Théâtre et ses publics, la création partagée* (2013), un volume qui regroupe les actes du colloque du même nom tenu à Liège l'année précédente et qui traite de façon exhaustive des enjeux du public de théâtre à l'ère du néolibéralisme, Anne-Marie Autissier<sup>759</sup> propose une réflexion sociologique intéressante. Elle y soulève notamment, dans une remarque qui concerne le public français mais qu'on pourrait étendre au public en général, que ce dernier n'est pas le même aujourd'hui que dans les années 1960, 1970 ou 1980 – et auquel la plupart des traditions de théâtre politique dont j'ai traité dans cette thèse s'adressaient. En dehors des questions générationnelles, poursuit Autissier, le public du théâtre contemporain a de fortes chances d'être aujourd'hui plus éduqué que dans les décennies du siècle dernier, que ce soit par l'éducation scolaire standardisée, l'effet continu de la démocratisation culturelle, ou par le développement individuel des spectateur-trices. Cet « amateur-connaisseur »<sup>760</sup>, pour reprendre les mots de Patrice Flichy, se distingue toutefois de l'« expert-spécialiste » – que nous désignons au Québec par les « pairs », puisqu'il y exerce une autorité, notamment dans l'attribution du financement.<sup>761</sup>

Il est difficile de broser un portrait du public de théâtre sans une étude sociologique de la fréquentation des salles. Dans un article intitulé « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », Laura Bradley rappelle à cet effet la difficulté de travailler sur le public et la réception en restant dans le champ des études théâtrales, dont la méthode ne permet pas les recherches empiriques requises. Le public est souvent abordé selon une approche purement théorique, ou via les recensions journalistiques qui sont l'œuvre de spécialistes et qui ne peuvent représenter l'opinion générale de la salle.<sup>762</sup> Pourtant, en création, le profil de la personne spectatrice est largement anticipé, d'une part parce que le spectacle lui est adressé, mais aussi parce qu'elle est l'objet principal des nombreuses entreprises de médiation culturelle

---

<sup>759</sup> Anne-Marie Autissier, « Publics partenaires ou médiateurs? Vers de nouvelles dynamiques » in Nancy Delhalle (dir.), *Le Théâtre et ses publics, la création partagée*, op. cit., p. 45.

<sup>760</sup> Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

<sup>761</sup> Voir la section 1.2.2. *Professionnalisation des arts et nouvelles perspectives économiques*.

<sup>762</sup> Laura Bradley, « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », *Theatre Journal*, vol. 65, n° 1, mars 2013, p. 40-41.

(discussions d'après-spectacle, ouverture des locaux de répétition, laboratoires publics, etc.) Si on ignore qui est dans la salle, force est d'admettre qu'on le suppose largement, et cette supposition pourrait reposer sur un malentendu.

Lorsqu'on réfléchit un spectacle, on mesure et adapte les choix, les idées et le matériel d'improvisation à l'aune de l'effet qu'on s'imagine produire chez les membres du public, selon leur *horizon d'attente*. Or, cet horizon d'attente – que les artistes voudraient détourner ou contredire – implique que les artistes ont aussi un horizon d'attente du public qui les précède. Car pour prétendre connaître les réactions potentielles du public à une création, et non pas dans la répétition d'une pièce maintes fois éprouvée, encore faut-il prédéterminer son identité. Cet apriori, qu'il soit conscient ou non, peut emprunter à une certaine romantisation du public, alors perçu comme l'échantillon du *peuple*, ou au contraire, à un réflexe narcissique, qui confond le public à des gens qui ressembleraient à l'artiste. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la capacité des spectateur-trices à comprendre les codes et les intentions du spectacle qui est mesurée.<sup>763</sup> À cet effet, une programmation spécifique est montée et promue par les théâtres, dans le but de répondre aux intérêts et aux goûts, mais aussi aux capacités d'un public anticipé. Toutefois, on peut se demander si la personne spectatrice n'est pas paradoxalement oubliée ou exclue de ce processus.

Au FTA, depuis quelques années, une initiative intéressante révèle combien la personne spectatrice peut se retrouver ironiquement écartée d'activités lui étant pourtant destinées. Un retour sur le festival est organisé à la fin de l'édition avec un groupe de spécialistes auquel est également convié un « super spectateur », soit une personne lambda (c'est-à-dire qu'elle n'est pas une professionnelle des arts mais une étudiante, par exemple, ou une employée de bureau). Outre que l'avis de ce « super spectateur » risque de se noyer au contact de celui des professionnel-les, ce dernier a toutes les apparences d'un consommateur-testeur ou d'une consommatrice-testeuse, à la différence que son avis n'a aucun impact sur le produit final des œuvres. Et pourtant, son opinion est sollicitée, comme lors des nombreuses activités de

---

<sup>763</sup> Dans son article « Notes Toward a Theory of Spectating », James Hamilton propose une théorie pour mesurer le degré et le processus de compréhension de la personne spectatrice, en s'inspirant des sciences cognitives, un travail qui malgré son intérêt verse rapidement dans la théorie de l'apprentissage. (James Hamilton, « Notes Toward a Theory of Spectating », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 29, n° 2, printemps 2015, p. 105-125.)

médiation qui accompagnent aujourd'hui presque systématiquement chaque processus de production.

S'il est hasardeux de spéculer sur les motivations qui poussent les spectateur-trices à assister aux activités de médiation, du côté des artistes, lorsque cette activité a lieu en cours de création, la *rencontre* n'en est que rarement l'objectif principal. Les étapes de création ouvertes gratuitement au public, par exemple dans les Maisons de la Culture, peuvent s'apparenter à une sorte d'étude de marché qui permet de tester le matériel accumulé. Le *feed back* des citoyens-spectateurs et citoyennes-spectatrices est alors un précieux indicateur des voies à privilégier dans le processus créatif pour s'assurer des réactions favorables du « vrai » public. L'objectif annoncé de ces rencontres est pourtant celui de faire *participer* la population au projet culturel, dans une perspective démocratique et inclusive. Il s'agit sans doute de la même perspective qui motive la pratique répandue des spectacles intégrant des amateurs et amatrices, ce nouveau théâtre documentaire incarné par le groupe allemand Rimini Protokoll et qui rencontre un certain succès dans le monde théâtral, mais aussi dans le monde académique.<sup>764</sup> Maria Shevtsova – pour ne citer qu'un des nombreux avis positifs à ce sujet – se montre très enthousiaste envers la pratique du collectif, au point de penser qu'il invente un nouveau genre, « the genre of sociological theatre »<sup>765</sup> qui serait démocratique, notamment dans sa qualité inclusive. « This is not only entails having theatre accessible, by its interest, to everybody, but having it open to be makeable by everybody : theatre is not exclusive to the professionals of the field, but is inclusive of the creativity in all human beings. »<sup>766</sup>, affirme Shevtsova. Force est d'admettre que ce nouveau théâtre documentaire relève d'une véritable esthétique, conséquence d'un théâtre comme vecteur de liant social, où émerge un art de la relation, enjeu capital de la création contemporaine. Toutefois, et malgré les bonnes intentions des artistes, les personnes participantes n'accèdent jamais vraiment, dans l'expérience, au statut envié de l'artiste.

À raison, Jacques Delcuvellerie rappelle de ne pas confondre le « public » – qui amène tout de suite à des considérations politiques et économiques – et le « spectateur » – qui garde au

---

<sup>764</sup> Voir la section 2.4.2. *Mettre en scène de vraies personnes*.

<sup>765</sup> Maria Shevtsova, « Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practice », *Culture Teatralli. Osservatorio della scena contemporanea*, n° 26, 2017. URL: <https://cultureteatralli.dar.unibo.it/ct26-pensare-il-teatro-nuova-teatrologia-e-performance-studies/>.

<sup>766</sup> *Ibid.*



plus proche de ce qui se passe sur scène.<sup>767</sup> Laurent Fleury précise à son tour que la notion de public repose sur une construction historique beaucoup plus que sur une réalité humaine. Il suggère que, s'il fut d'abord « acteur politique », puis « agrégat statistique », le public est aujourd'hui un « critère technocratique pour juger du succès d'une entreprise culturelle »<sup>768</sup>. À l'inverse, Bradley soulève le rôle historique du public dans les processus de censure<sup>769</sup>, un point qui évoque, dans un contexte bien différent, que c'est bien la réaction de certaines personnes spectatrices – régulières ou pas – de la Schaubühne, qui a mené à la suspension des représentations de *Fear*.<sup>770</sup> Mais le succès public ne peut réellement correspondre à une préférence de celui-ci que si on lui confère l'idéologique statut de majorité, de commun, d'unité collective ou de masse, bref, une notion abstraite sur laquelle projeter ou déléguer ce que, parfois, le spectacle manque à saisir : dans *Ein Volksfeind*, entre autres, un réel débat démocratique sur la liberté d'expression, et dans *Le NoShow*, une transformation concrète du système de production théâtrale.<sup>771</sup>

### 5.1.2. Regard rétrospectif sur l'art du « spectatorat » (*spectatorship*)

Dans son article, « The Art of Spectatorship », Erika Fischer-Lichte donne une définition du spectatorat (*spectatorship*), qui renvoie non plus seulement à la personne occupant ce rôle, mais à son état et ses motivations : « it [*spectatorship*] can be regarded as the capacity to perceive attentively and involves all the senses ; it relies on the willingness to undergo diverse, even disturbing and destabilizing experiences and corresponding transformations. »<sup>772</sup> Le spectatorat désignerait une aptitude d'ouverture et d'attention, apparemment totales, sans que

---

<sup>767</sup> Jacques Delcuvellerie, « En sursis : retour inquiet sur quelques évidences » in Nancy Delhalle (dir.), *Le Théâtre et ses publics, la création partagée*, op. cit., p. 133-144.

<sup>768</sup> Laurent Fleury, « Les apories du "succès public" ou de quelques impensés du public », in Nancy Delhalle, op. cit., p. 75.

<sup>769</sup> « When censors change or ban a production after its premiere they are often responding to the expectations of actual spectators, who may include politicians and special interest group. » (Laura Bradley, « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », op. cit., p. 40.)

<sup>770</sup> Voir la section 2.1.2. *Contexte de la réception et poursuites pour diffamation*.

<sup>771</sup> Voir les sous-chapitres 3.3. *Adapter à la réalité contemporaine des textes du répertoire* et 3.4. *Transformation radicale de l'acte IV de Ein Volksfeind*, ainsi que 1.1. *Un milieu livré à la compétition*.

<sup>772</sup> Erika Fischer-Lichte, « The Art of Spectatorship », *JCDE : Journal of Contemporary Drama in English*, 2016, vol. 4, n° 1, p. 178.

celle-ci ne corresponde nécessairement à la mise en relation avec un spectacle. Cette aptitude s'appliquerait à des situations d'expériences potentiellement transformatrices, au sens large – ce qui s'explique par le fait que Fischer-Lichte a consacré une grande partie de ses recherches à la performance. L'intérêt de son travail réside entre autres dans sa définition du spectatorat, comme d'un *art* de la réception, sur lequel elle jette un regard rétrospectif.

Fischer-Lichte estime que le spectatorat est considéré comme un art à partir du passage vers le XVIII<sup>ème</sup> siècle. « Before that point, précise-t-elle, the spectator was not considered a co-creator of the performance but as someone to be moulded by it in different ways and to various ends. »<sup>773</sup> La malléabilité de la personne spectatrice s'envisage d'autant plus facilement que ses émotions, à l'époque, sont restreintes à des normes strictes (« *canonized effects* »). Dans le théâtre jésuite du XVII<sup>ème</sup> siècle, par exemple, Franscus Lang, dans un ouvrage intitulé *Dissertatio de actione scenica* (1727), distingue seulement l'admiration, le dédain, la peine et la mélancolie comme réactions possibles des spectateur-trices. Dans cette perspective normative de la réception, la personne spectatrice devient clairement l'objet de la représentation. En elle s'impriment les effets provoqués par les artistes, et ses réactions sont attribuées à un phénomène mystérieux, comparable au processus de contagion.<sup>774</sup> En somme, la personne spectatrice n'est pas maîtresse de ce qui lui arrive : son état est à la merci de l'acteur ou de l'actrice, un type de spectatorat associé, toujours à la même époque en Allemagne, à la l'« *esthétique de l'effet* » (*Wirkungsästhetik*).

C'est à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle que le statut et la fonction de la personne spectatrice évolueraient vers l'autonomisation. Lessing, qui conçoit le théâtre comme un outil d'élévation de l'humanité, confère à la tragédie le pouvoir de rendre l'être humain plus empathique, sachant que « The man of empathy is the most perfect man ; among all social virtues, among all kind of generosity, he is the most outstanding »<sup>775</sup> Dans une perspective plus progressiste, au tournant

---

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 166. Ce phénomène rappelle les vers de Horace dans, *The art of Poetry* (environ 19 avant J.-C.) : « Smiles are contagious, so are tears ; to see / Another sobbing, brings a sob from me. » (Horace, traduit du latin par John Conington, *Theatre/Theory/Theatre*, édité par Daniel Gerould, New-York, Applause, 2000, p. 73. Cité par John H. Muse, « Performance and the Pace of Empathy », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, printemps 2012, p. 174.)

<sup>775</sup> Dans une lettre à Nikolai, novembre 1756. Cité par Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theater*, traduit de l'allemand par Jo Riley, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 169.

du XIX<sup>ème</sup> siècle, Goethe, appuyé par Schiller, développe l'idée de la *Bildung* « which was defined as the capacity to unfold one's own potential »<sup>776</sup>. Le théâtre déclencherait la capacité d'auto-émancipation de la personne spectatrice, lui conférant soudain une forme d'agentivité. Schiller réactive le chœur à cet effet, car loin de toute vraisemblance naturaliste, le chœur instaurerait à la fois une distanciation esthétique et un relais entre les personnages en scène et les membres du public.

La *Bildung* est à l'origine, dans les théâtres allemands, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, de nouvelles règles disciplinaires pour garantir une réception silencieuse et concentrée<sup>777</sup>, assurée par la présence en salle d'un membre du corps policier, loin des représentations chaotiques et agitées qui caractérisaient jusque-là l'assistance. Si, à première vue, le soin porté à garder la salle dans le calme invite à la catharsis<sup>778</sup>, il détache aussi progressivement le théâtre de sa dimension populaire. Selon Platon Kerjentsev (1881-1940), intellectuel et homme politique membre du Proletkoul't, ces mesures sont à l'origine d'un théâtre bourgeois, responsable de la passivité des personnes spectatrices, une critique partagée par plusieurs artistes de l'avant-garde, dont Meyerhold. Pour ces artistes, il importe que la personne spectatrice soit co-créatrice de la pièce, qu'elle puisse s'y sentir participante, comme du projet plus large d'émancipation politique de la classe ouvrière. Le système actuel semble vouloir garder ces deux aspects de façon schizophrénique : un public calme et silencieux, mais impliqué dans l'action, notamment grâce à l'empathie.

Plus près de nous, et en s'appuyant sur les travaux de David Krasner<sup>779</sup>, John H. Muse, dans un article intitulé « Performance and the Pace of Empathy », définit l'empathie « as an

---

<sup>776</sup> Erika Fischer-Lichte, « The Art of Spectatorship », *op. cit.*, p. 168. Au sujet de la *Bildung* voir aussi la section 1.4.1. *Du théâtre de cour à la scène du peuple*.

<sup>777</sup> Au Québec, pour inclure les personnes que l'injonction au silence et à la concentration rend mal à l'aise (les personnes vivant avec une déficience intellectuelle, une paralysie cérébrale, les mères allaitant, etc.), la metteuse en scène Catherine Bourgeois initie les *représentations décontractées*.

<sup>778</sup> Benjamin, en regrettant l'écoute silencieuse qui aurait disparu en même temps que l'ennui, estime que « plus l'auditeur est dans un état d'oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui. » (Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 70.)

<sup>779</sup> « Empathy and Theater » in David Krasner et David Z. Saltz (dir.), *Staging Philosophy : Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 257.

active imaginative, and cognitive process informed but not determined by reflex. »<sup>780</sup> L'auteur se montre critique face à une tendance parmi les équipes de recherche en études théâtrales à considérer l'empathie comme résultant d'une réaction automatique et mimétique, comparable (ou attribuable) à l'activation des neurones miroir. Si ce phénomène, que les neurosciences expliquent notamment par des réactions affectives et corporelles évidentes (clignement des yeux, cri de stupeur, chair de poule, etc.), est indéniable, il ne suffirait pas à décrire l'expérience complexe et graduelle de la personne spectatrice.<sup>781</sup> En outre, il renvoie, pourtant trois siècles après Lessing et Goethe, à la passivité d'une personne spectatrice soumise aux effets de la scène. Or, force est d'admettre que le processus de réception est plus profond, ne serait-ce que par le volume d'interprétations diverses qu'il suscite chez les praticiens, les praticiennes, les chercheurs et les chercheuses.

Robert Vischer, dans son essai *On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics* (1873) propose le terme *Einfühlung* pour décrire le transfert de l'acteur-trice à une personne spectatrice<sup>782</sup>, tandis qu'en danse, Susan Leigh Foster, théoricienne de la performance, parle d'empathie kinesthésique.<sup>783</sup> Pour Erin Hurley, dans *Theatre and Feeling* (2010), la différence entre simulation et expérience est de toute façon aléatoire, attendu qu'elles génèrent la même activité cérébrale.<sup>784</sup> Dans la plupart des cas, il n'est pas dit que l'empathie – ou la capacité de la personne spectatrice à se laisser transformer – prédispose à l'émancipation critique. Muse s'accroche toutefois à l'idée selon laquelle, comme chez Lessing, la scène contribuerait à l'élévation morale. « Disagreeing with Brecht, Krasner argue that empathy does not preclude intellectual involvement, précise-t-il, but is a distinct kind of intellectual involvement, and a precondition for altruistic feelings and action. »<sup>785</sup> Cette conception, peut-être naïve, rappelle étrangement l'empathie smithienne, selon laquelle il suffirait de *voir* son

---

<sup>780</sup> John H. Muse, « Performance and the Pace of Empathy », *op. cit.*, p. 177.

<sup>781</sup> Muse cherche surtout à défendre le fait que ce processus s'inscrit dans la durée – narrative – et implique donc une forme de longueur.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>783</sup> Susan Leigh Foster, « Kinesthetic Empathies and the Politics of Compassion » in Joseph Roach et Janelle Reinelt (dir.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007, p. 245-257.

<sup>784</sup> Erin Hurley, *Theatre and Feeling*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 31.

<sup>785</sup> John H. Muse, « Performance and the Pace of Empathy », *op. cit.*, p. 178.

prochain en situation dramatique pour se mettre à sa place et agir en conséquence.<sup>786</sup> L'effcience de ces velléités se heurte toutefois au réel, d'autant plus que l'identification repose sur plusieurs autres facteurs, notamment la familiarité qu'entretient la personne spectatrice avec ce à quoi elle assiste, avant même que la représentation ne commence.

### 5.1.3. Rapports de déséquilibre entre l'artiste et son public

Loin des considérations morales – et neuronales – qu'impose l'art du spectateur, Serge Saada invite à s'arrêter sur le déséquilibre entre la scène et la salle, qui renvoie au concept politique de la culture et à la place qu'y occupe le public. « Derrière le projet louable d'accroître la fréquentation des lieux culturels et de partager un bien commun, explique-t-il, subsiste parfois l'idée que la culture que l'on propose est plus riche que celle du public qu'on accueille. »<sup>787</sup> Diane Scott renverse à son tour la perspective marchande qui domine lorsqu'on parle de public pour rappeler la fonction profondément politique de la culture :

L'obsession du remplissage des salles n'est pas une question économique, mais une question profondément idéologique. L'assemblée théâtrale, en tant que métaphore de la démocratie, ne saurait être vide. [...] La salle de spectacle pleine atteste de la validité de la culture, et avec elle, le succès, la réalité de la démocratie.<sup>788</sup>

Dans cette *rencontre* tant souhaitée avec le public, se cache un rapport hiérarchique marqué par l'élitisme de classe inhérent au théâtre contemporain. Or, ce déséquilibre entre la scène et la salle ne s'exprime pas dans un rapport de supériorité-infériorité tant que celui-ci croise les bonnes intentions de l'artiste. C'est le revers du mandat éducatif qui accompagne nombre de spectacles engagés et leurs activités de médiation, ainsi que le projet plus général de « démocratisation culturelle ».

Or, l'association entre le théâtre contemporain – théâtre de création – et la culture légitime, dans une perspective bourdieusienne, ne s'applique que partiellement au contexte québécois actuel. Car parmi le public qui ne fréquente pas les théâtres, comme le fait encore une

---

<sup>786</sup> Voir la section 4.2.2. *Émergence d'un égocentrisme moral.*

<sup>787</sup> Serge Saada, « Le potentiel du spectateur » in Nancy Delhalle (dir.), *op .cit.*, p. 96.

<sup>788</sup> Diane Scott, « Public », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 54.

fois remarquer Saada, existent d'autres critères de distinction culturelle qui n'impliquent pas du tout la culture légitime (la culture d'État), mais qui rejettent tout de même la culture de masse.<sup>789</sup> C'est le cas, par exemple, des cultures *underground* adeptes d'arts numériques, pourtant nichées et subventionnées, reléguées à l'avant-garde, ou encore des communautés du monde du *gaming*, souvent indifférentes au théâtre, ce dernier étant considéré, parfois à juste titre, « classique et vieillot ».

Si le symbolique constitue un frein à la fréquentation des salles de théâtre, l'économique l'est tout autant<sup>790</sup> – sans parler de la centralisation urbaine qui, au Québec, divise énormément les publics. En dehors des exclusions de classe qu'elle provoque, la politique des prix du billet révèle le non-dit d'un système qui, comme le fait remarquer Stéphane Olivier, fait payer deux fois la personne spectatrice. On sait que ce n'est pas que le prix du billet qui paye la production, mais aussi les subventions des différents paliers de gouvernement : « On paie pour voir après avoir payé pour que ça existe. »<sup>791</sup>, ironise Olivier. La remarque vaut pour un système entièrement subventionné, comme en France et en Allemagne, qui a une politique de prix très démocratique. Au Québec, malgré le système de financement « quasi-néolibéral » à deux vitesses, la situation est relativement semblable. Comme on l'a vu au chapitre 1. *Se distinguer dans le milieu : l'inévitable réalité du marché*, le prix du billet sert à la maintenance du diffuseur mais n'a pas nécessairement de lien avec la qualité de l'offre. C'est là qu'on voit combien la situation d'utilisateur-payeur ou d'utilisatrice-payeuse dans laquelle *Le NoShow* plonge ses spectateur-trices est incomplète : l'art n'a pas la vertu du bien privé qu'on peut acquérir en payant, car il est du domaine public. Il doit donc reposer sur la production d'une autre valeur.

---

<sup>789</sup> Serge Saada, « Le potentiel du spectateur », *op. cit.*, p. 97.

<sup>790</sup> Il est intéressant de noter que dans un système complètement différent, en RDA, l'accessibilité au théâtre, très grande pour les travailleurs et travailleuses, provoquait ironiquement une faible affluence, comme si les spectateur-trices ne daignaient pas se déplacer pour un spectacle dont les billets leur avaient presque été donnés – une tendance qu'on peut observer au Québec dans les Maisons de la Culture. Ce phénomène, où le spectacle était *sold out* sur papier mais presque désert en réalité, est le quota des âmes mortes (*Toten-Seelen-Quote*). (Laura Bradley, « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », *op. cit.*, p. 55.)

<sup>791</sup> Stéphane Olivier, « Privé de public » in Nancy Delhalle (dir.), *op. cit.*, p. 126.

Si, historiquement, le rôle émancipateur des arts s'explique par la volonté de désaliéner la population des médias de masse, comme le rappelle Christine Servais<sup>792</sup>, la tendance se double aujourd'hui de l'enviable légitimation publique pour le faire. C'est aussi ce rapport de supériorité culturelle, dont sont gratifié-es les artistes payé-es par les fonds publics, qui permet – dans une démarche didactique vaguement brechtienne – de prétendre apporter un *message* à la personne spectatrice ou de l'élever, par le biais de son art. À défaut de parler de didactique, on parle aujourd'hui plutôt de sensibilisation, c'est-à-dire d'une prise de conscience qui passerait exclusivement par l'émotion. Or cette idée, renseigne Jacques Rancière – qu'il est de coutume de citer dans ce genre de réflexion – dans *Le Spectateur émancipé* (2008), repose au fond sur l'auctorialité de l'artiste :

On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut *seulement* produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet.<sup>793</sup>

C'est dire qu'un rapport de subordination perdure dans ce geste en apparence généreux et vecteur d'émancipation. Or, la velléité sensibilisatrice est relativement injustifiée, car on pourrait dire que l'artiste ressemble en tous points à la personne spectatrice : il ou elle n'est ni plus conscient-e, ni plus émancipé-e.<sup>794</sup> L'aveu de cette égalité conceptuelle ne met-il pas à mal l'ethos de l'artiste sur lequel ce dernier ou cette dernière fait justement reposer tous ses privilèges, tels qu'énumérés par les acteurs et actrices du *NoShow*, en ouverture de spectacle : « conserver le petit bout d'imaginaire qui me reste de l'enfance », « voyager dans le temps », vivre au rythme de la « vie nocturne », être « mon propre patron », « réinvente[r] ma vie à chaque six mois », et « en plus d'être payé, des fois [avoir] la chair de poule »<sup>795</sup> ?

---

<sup>792</sup> Christine Servais, « Relation œuvre/spectateur : quels modèles pour décrire une réception active ? » in Nancy Delhalle, *op. cit.*, p. 173-184.

<sup>793</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 20.

<sup>794</sup> Je reviendrai sur ce point à la section 5.3.3. *La cécité politique des stratégies esthétiques et la question des savoirs situés.*

<sup>795</sup> *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, idée originale d'Alexandre Fecteau, texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, *op. cit.*, p. 4.

Comme le rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux, la *mimesis* n'est pas suffisante pour faire théâtre : dans sa conception aristotélicienne, c'est son adéquation avec la *catharsis* qui le distingue.<sup>796</sup> Pourtant, Rancière se méfie de la stratégie facile d'un théâtre engagé qui chercherait à transformer – par la *purgation* – la personne spectatrice, au moyen d'effets. En se référant à Schiller, il appelle même à une remise en question de la logique causale selon laquelle la monstration d'une attitude ou d'un comportement entraînerait naturellement une réaction prompte au changement chez la personne spectatrice. Dans un entretien mené en 2013 par Olivier Neveux et Armelle Talbot, il explique :

Ce que développe Schiller, c'est que la puissance du théâtre, ce n'est pas le fait qu'en représentant les avares ou les intolérants, on va rendre les gens généreux ou tolérants, mais c'est que les gens vont s'attacher à la forme même de la représentation en se déliant de la question de l'effet produit. Pour lui, c'est en sortant de la logique normale des causes et des effets qu'on accède à un mode d'effet différent : une forme de raffinement, de transformation, d'anoblissement de la sensibilité, qui passe effectivement par ce moment d'indétermination.<sup>797</sup>

Mais qu'est-ce que l'*indétermination* ? Comment faire un théâtre qui ne prédétermine pas de ses effets ? En se référant à la performance célèbre *Rhythm O* (1974) de Marina Abramović, au cours de laquelle l'artiste laisse les membres du public faire ce qu'ils veulent sur son corps au moyen d'outils abandonnés sur une table, Fischer-Lichte estime que l'ambiguïté ou l'incertitude que peut ressentir une personne spectatrice par rapport à son propre rôle contribue à lui faire vivre un état limite (« an in-between situation – a liminal state »<sup>798</sup>), justement prompt à la transformer. Car cet état questionnerait la posture de la personne spectatrice, non plus seulement dans ses limites esthétiques, mais également éthiques :

While the concept of *Wirkungsästhetik* – aesthetics of effect – was applied to the so-called passive spectator, active spectatorship was subsumed under the concept of “reception aesthetic”. Since I do not know of any kind of passive spectatorship, I view all forms of

---

<sup>796</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 15.

<sup>797</sup> Jacques Rancière in Olivier Neveux et Armelle Talbot, « Les scènes de l'émancipation. Entretien avec Jacques Rancière », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 13.

<sup>798</sup> Erika Fischer-Lichte, « The Art of Spectatorship », *op. cit.*, p. 175.



spectatorship within the parameters of another concept – transformative aesthetics.<sup>799</sup>

Cette transformation esthétique, qui compose avec le déplacement désormais éthique de personne spectatrice en citoyenne – comme si on pouvait les séparer – n'écarte pas la création d'un effet, au contraire. Par l'expérience sensible, elle prétend l'élever mais sans la rhétorique peu subtile du théâtre didactique, une approche qu'on retrouve largement sur les scènes postdramatiques, héritières historiques de la performance. Or, si les moyens diffèrent, les objectifs de ces deux approches demeurent semblables.

Rancière propose de reconsidérer la valeur d'efficacité de toute approche transformative car, suggère-t-il, l'important n'est pas ce qu'on comprend – ou ne comprend pas – d'un texte ou d'une œuvre, mais ce qu'on peut en faire.

Au fond, la question est toujours : qu'est-ce qu'on peut s'appropriier de ce qui est en face de vous ? Et si on ne peut rien s'approprier, ce n'est pas forcément votre faute, ce n'est pas forcément la faute de celui qui est en face de vous. C'est qu'il y a une *rencontre* qui ne se fait pas.<sup>800</sup>

Cette réflexion invite à redistribuer la part de responsabilité qui incombe à l'artiste et à la personne spectatrice, dans une approche didactique ou *sensibilisatrice*, où règne une volonté de transmettre un apprentissage ou une prise de conscience. Dans *Le Maître ignorant* (1987), Rancière déplace d'ailleurs le schéma traditionnel qui veut que la connaissance, ou l'émancipation, se fasse dans une direction seulement, et soit l'apanage d'une personne au statut particulier. Au contraire, précise-t-il, « le maître, pour chacun de nous, peut être n'importe qui. »<sup>801</sup> Sinon, à quel moment un public, dans la mesure où celui-ci représente la société, serait-il jugé suffisamment mature pour qu'on estime que l'artiste n'a pas (plus) à l'élever ?

#### 5.1.4. Réception active/participation

On en vient parfois à se demander si la présence de la personne spectatrice est vraiment nécessaire : n'est-elle pas seulement témoin, demande Marco De Marinis, ou pire, prétexte

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>800</sup> Jacques Rancière in Olivier Neveux et Armelle Talbot, « Les scènes de l'émancipation. Entretien avec Jacques Rancière », *op. cit.*, p. 11.

<sup>801</sup> *Ibid.* Je souligne.

légitimant ? Comme si sa présence enthousiaste avait pour fin le travail et la carrière de l'artiste beaucoup plus que son expérience, aussi transformatrice soit-elle. De Marinis désigne par « idéologie participationniste »<sup>802</sup> cette volonté de rendre à tout prix la personne spectatrice *active* dans la représentation. Car si cette tendance marque d'importantes initiatives progressistes dans plusieurs domaines, notamment politique, économique et social, on peut aussi critiquer le fait que ces pratiques n'ont pas changé, au fond, les dynamiques de pouvoir qui pétrifient notre société – et notre théâtre. Selon De Marinis, elles auraient plutôt intégré à ce système des dispositifs illusionnistes où tout un chacun pense être invité à participer, mais dans des limites telles que son action n'est finalement que la nourriture même du dispositif qui le maintien impuissant. La scène de l'assemblée à l'acte IV, dans *Ein Volksfeind*, en est une triste manifestation : on invite les spectateur-trices à soi-disant donner leur avis sur la fermeture éventuelle des sources thermales, mais dans un contexte d'une part, intimidant, puisqu'il brise une fiction maîtrisée au quart de tour, et d'autre part, trop restreint, car les interventions sont circonscrites dans le temps comme dans la portée, par un Aslaksen qui donne et reprend les tours de parole.<sup>803</sup>

Il ne faut pas oublier que la volonté de faire participer la personne spectatrice implique que son rôle est d'abord passif, et ce, même dans la perspective que semble à première vue faire démentir la sémiologie – chez Anne Ubersfeld et chez Rancière, par exemple, sous prétexte que regarder n'entre pas nécessairement en opposition avec agir. Or, lorsqu'on s'attend à ce que la personne spectatrice complète la proposition scénique en lui attribuant le sens qu'elle souhaite – un habile moyen d'éviter la tâche dramaturgique, particulièrement en contexte postdramatique – ou encore, lorsqu'on vise à ce qu'elle s'émancipe par l'expérience de la réception, ou grâce au savoir qu'elle aura acquis au cours de la représentation, « se dessine ici un "idéal du spectateur" qui dit toute l'exigence en lui placée. »<sup>804</sup>, conclut Neveux. Même en admettant que la prise de conscience opère, celle-ci n'entretient a priori aucun lien avec l'action.

---

<sup>802</sup> Marco De Marinis, « Réhabiliter le spectateur : pour une critique de la participation » in Nancy Delhalle (dir), *op. cit.*, p. 151.

<sup>803</sup> Voir la section 3.4.1. *Mettre la table pour une prise de parole publique.*

<sup>804</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 141.

Anne Gonon soulève à son tour la contradiction de la participation spectatorielle en rappelant que, si on amène les spectateur-trices à être libres, c'est à l'intérieur d'un cadre très strict dont ils et elles n'ont pas le choix d'accepter les règles.

En réalité, cette tendance au tout participatif laisse paradoxalement peu de place aux spectateurs, et notamment à ceux, pourtant nombreux, qui ne souhaitent pas s'impliquer mais, tout simplement, regarder. [...] Pour de nombreux élus récalcitrants et désolés, cette exposition est perçue comme profondément pénible dans la mesure où elle est forcée. Elle est le résultat d'une décision unilatérale de l'acteur qui place le spectateur dans une situation subie dont il ne maîtrise absolument pas les termes.<sup>805</sup>

La réflexion de Gonon rappelle le piège dans lequel se retrouve la personne spectatrice du *NoShow*, lorsque celle-ci est prise à parti pour s'expliquer sur son vote, dans un face-à-face avec celui ou celle qu'elle aura rejeté-e, ou encore, lorsqu'elle doit appeler une connaissance pour l'inciter à fréquenter les théâtres. Il y a une injonction à participer dont ne peut s'extraire la personne spectatrice. Par contre, si elle est également un pair, c'est-à-dire que si la personne spectatrice est elle-même une artisane du milieu, elle peut alors voir la participation à un spectacle comme une occasion de performer son jugement, son éloquence et sa pertinence en public. Prendre part au jeu participe d'une image positive dont sont alors témoins les collègues et autres pairs ayant pris place dans la salle.

---

<sup>805</sup> Anne Gonon, « Le spectateur chahuté : les arts de la rue pour prisme d'observation », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 123.

## 5.2. Politiques du théâtre politique

*This is also why the theater is the political art par excellence ; only there is the political sphere of human life transposed into art.*<sup>806</sup>

-Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958)

Si le théâtre est politique dans sa forme et son sujet, comment l'est-il aujourd'hui dans sa dimension pratique ? Le *théâtre politique* convoque une complexité critique dont une perspective intermédiaire dévoile le spectre. Il y a, d'une part, le théâtre « autoproclamé » politique, dont j'ai parlé tout au long de cette thèse, c'est-à-dire celui qui revendique une posture politique en s'appuyant généralement sur des techniques éprouvées par la tradition (recours au réel, traductions et adaptations, ironie, etc.) D'autre part, il y a les cécités également politiques que j'ai révélées de ce même théâtre, qui se situent au confluent de l'esthétique, du politique et du contexte de production, dans des contradictions parfois très grandes. Il y a aussi les politiques du théâtre, qui concernent l'administration publique et le projet culturel, et dont dépendent toutes les productions théâtrales, qu'elles se veulent politiques ou non. Et il y a finalement la dimension politique des productions à l'intérieur du milieu culturel – en termes économiques, sociaux et symboliques – qui concernent la sociologie des arts et sa politique. Le théâtre est si étroitement lié à son contexte de production et à son milieu que, même sans la vision croisée de la pratique et de la théorie – qui est la mienne – on ne peut aborder l'esthétique d'un spectacle sans comprendre à quelle logique de marché elle répond, aussi niché ce marché soit-il.

### 5.2.1. Le mythe de l'art indépendant

La capacité d'une pièce à transformer son public s'insère dans une conception de la représentation comme expérience sociale, entendue comme un mini-laboratoire impromptu de réel, ou même, l'échantillon de ce réel. Or, c'est extraire complètement la pièce de son contexte, comme si celle-ci se produisait dans un absolu esthétique, libre des rapports de force – politiques

---

<sup>806</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition*, 2<sup>ème</sup> édition, introduction de Margaret Canovan, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1958, p. 188.

et économiques – à l'œuvre.<sup>807</sup> Il est légitime, dans la pratique comme dans la théorie, de questionner la relation scène-salle qu'une production initie, mais il ne faut pas oublier que, au Québec, avant même de plaire à un public, l'artiste doit plaire à un producteur ou une productrice – sauf si l'artiste s'autoproduit – ainsi qu'à un diffuseur. Ce dernier déterminera si le spectacle peut plaire à *son* public, une formulation courante qui laisse toutefois entendre que le public lui appartient. En plus de confondre public et clientèle, cette conception impose au public des limitations en amont : elle détermine de l'offre qui lui sera adressée – les « œuvres ». Si cette logique est évidente, par exemple, dans le cas des publics d'abonnés, on la retrouve de façon plus subtile mais non moins forte dans les lieux dits contemporains, comme au FTA, en fonction des tendances esthétiques. L'œuvre est ainsi soumise à des enjeux proches de ceux du produit de marché, ne serait-ce que parce qu'elle ne peut se concevoir sans lui. Tel qu'on l'a vu au chapitre 1. *Se distinguer dans le milieu : l'inévitable réalité du marché*, il n'existe que très peu de formes de théâtre indépendant qui subsistent dans ce système, tant sur le plan financier que sur celui de la reconnaissance par les pairs, comme si l'un s'accordait nécessairement avec l'autre. Au Québec, la pratique de Pol Pelletier (1947-), femme de théâtre pionnière, interprète et pédagogue, féministe convaincue et artiste marginale, en constitue un bon exemple. Si l'artiste s'est produite au début de sa carrière dans des institutions, en l'occurrence le Théâtre Expérimental de Montréal et le Théâtre des Femmes – qu'elle avait respectivement cofondés en 1975 et en 1979 – ainsi qu'à l'international, son travail demeure relativement marginalisé par la communauté théâtrale locale, et systématiquement ignoré par les fonds publics. Il est vrai que le théâtre de Pelletier s'inspire de la mystique et invite à des expériences transcendantes, dans une esthétique qui, aussi radicale soit-elle, ne correspond plus aux critères et aux formats actuels du spectacle contemporain, postdramatique, accessible et exportable.<sup>808</sup>

On sait que le domaine culturel est, depuis les années 1990-2000, appréhendé avec le même langage managérial – qui lit le monde en termes quantitatifs – et la même logique de

---

<sup>807</sup> Voir Daniel Bensaïd, *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.

<sup>808</sup> D'autres facteurs, de nature interpersonnelle notamment, expliquent sans doute la place marginale de Pol Pelletier dans le milieu québécois du théâtre. On peut néanmoins observer un phénomène similaire chez Hanna Abd El Nour, dont la pratique, là encore, ne correspond pas aux lois non-écrites du spectacle contemporain.

rentabilité que les secteurs lucratifs, au point où ce langage devient le seul apparement possible, même pour parler des services dits publics. Malgré son statut particulier, le secteur des arts et de la culture se retrouve lui aussi soumis aux lois de l'austérité, et ses gestionnaires s'attendent à un retour sur investissement, celui-ci serait-il indirect<sup>809</sup> (la *créativité* et le dynamisme d'une ville par exemple, susceptibles de stimuler le commerce et les investissements, ou la qualité de sa spécificité culturelle, objet d'attraction touristique). La privatisation progressive des services publics, que caractérise le néolibéralisme, est clairement en cause dans cette lente uniformisation des pratiques théâtrales, où le public n'est pas tant un interlocuteur qu'une garantie pour obtenir de prochaines subventions. Dans ce contexte, le théâtre « engagé » politiquement semble, ironiquement, remporter un certain succès au sein même d'un système qu'il dénonce.

Comment, dans ce contexte, faire du théâtre *politique* ? Comme le fait remarquer Delcuvellerie, il y a dans cette question une contradiction fondamentale qui révèle la posture impossible d'un théâtre qui serait à la fois *contre* et *avec* le pouvoir – c'est-à-dire, celui qui le finance. Car si le théâtre est vraiment *contre* le pouvoir, il a tout de même besoin de l'appui du public pour justifier son existence symbolique et matérielle. Or, pour trouver du public, il faut passer par les instances légitimantes car c'est par elles que convergent les spectateur-trices; il s'agit, en somme, toujours du même public.<sup>810</sup> Ce paradoxe décrit bien le cercle vicieux dans lequel est coincé le théâtre politique contemporain, en admettant qu'on puisse encore le qualifier de tel.

### 5.2.2. Esthétique d'un théâtre « global »

Le marché dans lequel s'inscrivent les pièces de mon corpus dépasse de loin celui destiné à la diffusion locale, même quand celle-ci implique de la tournée au Québec. Les compagnies et les diffuseurs qui cherchent à valoriser les textes québécois, comme c'est le cas du Théâtre Petit à Petit (PàP) ou du Théâtre d'Aujourd'hui, même s'ils entretiennent à l'occasion des partenariats avec des coproducteurs étrangers, n'ambitionnent pas nécessairement de faire

---

<sup>809</sup> Nancy Delhalle, « Un lien pour le temps présent » in Nancy Delhalle (dir.), *op. cit.*, p. 33.

<sup>810</sup> Jacques Delcuvellerie, « En sursis : retour inquiet sur quelques évidences » in Nancy Delhalle, *op. cit.*, p. 140.

tourner leurs spectacles à travers le monde. Par conséquent, ils ne s'adressent pas au même public. Sachant que le public des festivals de théâtre contemporain est quand même largement composé de professionnel-les du milieu, producteur-trices et diffuseurs de l'étranger, s'y faire remarquer est capital pour la carrière d'un-e artiste. Par conséquent, on pourrait supposer que l'esthétique de leur production y est adaptée. Un spectacle créé pour être diffusé dans les réseaux internationaux de théâtre contemporain, qu'il s'agisse de festivals du même acabit que le FTA (comme les Wiener Festwochen ou le Festival d'automne à Paris) ou de lieux de diffusion dédiés aux coproductions internationales, comme le HAU à Berlin, répondrait-il à certains critères qui reviennent ? Ceux-ci seraient susceptibles d'assurer une longévité au spectacle, d'une part, et de promettre à son créateur ou sa créatrice d'éventuelles opportunités d'être à nouveau produit et diffusé à cette échelle. Ces critères résumeraient grossièrement la tendance. S'il est hasardeux de s'atteler à la définir, on peut tenter d'en cerner les contours dans les programmations croisées de ce réseau.

À cet effet, Neveux dénonce le « surproductivisme » festivalier, qui n'est sans doute pas imputable qu'aux festivals mais qui s'y trouve exacerbé, ainsi que « l'hégémonie progressivement acquise de la logique “programmatrice” sur les enjeux de création »<sup>811</sup>. Cette logique donnerait lieu à une esthétique qui s'observe dans des spectacles – pas toujours mais souvent – à grand déploiement, susceptibles de plaire au plus grand nombre, comme l'exemplifient *100% Montréal* de Rimini Protokoll et la mise en scène de *Ein Volksfeind* de Ostermeier. Plaire au plus grand nombre ne semble qu'une évidence technique quand on prend en considération l'impact concret sur une œuvre d'une coproduction internationale : pour rejoindre le plus de publics possibles et les fédérer autour d'une œuvre, il faut s'assurer que celle-ci parvienne à performer un certain nombre de dénominateurs communs. Cependant, ce qu'elle gagne en rayonnement, elle le perd aussi en spécificité. Si on reconduit la réflexion aux productions québécoises diffusées au FTA, on peut se demander si celles-ci sont orientées vers une « esthétique globale » ou si elles performant au contraire une certaine québécité. Ce dernier pôle du spectre revient à inverser la logique du « glocal », qui adapte le produit à chaque contexte de sa distribution – comme le fait *100% Montréal* – en exploitant plutôt le caractère

---

<sup>811</sup> Olivier Neveux, *Politiques du spectateur...*, op. cit., p. 24.

local d'une œuvre comme gage d'authenticité, afin d'en augmenter sa qualité de rareté sur le marché international.

On pourrait suggérer que, parmi les critères susceptibles de rassembler des œuvres en apparence éclectiques autour d'une programmation, on retrouve des facteurs d'identification reliés à l'urbanité, à la contestation, au *hipsterisme*, à l'anticapitalisme, etc., comme on peut l'observer dans presque toutes les pièces de mon corpus (*Le NoShow*, *Fear*, *100% Montréal*, *Ein Volksfeind*, *Dans la République du bonheur*) ou à l'inverse, une revalorisation du terroir et de la nature, un retour à un théâtre *pauvre*, etc.<sup>812</sup> Dans tous les cas, la prise de position des artistes semble essentielle, surtout quand celle-ci témoigne d'un vivre ensemble à réussir ou à soigner, ou au contraire, dont on constate l'irréversible échec. À cet effet, le rapport au réel est déterminant, car comme on l'a vu dans *Fear* et *Le NoShow*, il suggère le degré de sincérité avec lequel l'artiste s'adresse au public. Sharon Mazer observe d'ailleurs que plus la facture esthétique d'un spectacle est pauvre – et que se révèle la transparence de son médium – plus le rapport à la salle se veut authentique.<sup>813</sup> C'était le parti pris de Schechner lorsqu'il affirmait dans les années 1960 être « *an agent not of "playing" or "fooling", or "lying" (kinds of public masquerade), but to "tell the truth" in some absolute sense. If not this, then at least to show how the masks are put on and taken off* ». <sup>814</sup> Par ailleurs, si on veut que la personne spectatrice réagisse, dans le but de l'éduquer ou de la sensibiliser, il apparaît logique d'engager une esthétique de la provocation, un autre des facteurs qui résument l'esthétique de la transgression dont sont friandes les programmations des grands festivals internationaux de théâtre.<sup>815</sup>

On peut dire que la prise de position politique, lorsque celle-ci se veut progressiste, contribue à la performance d'une œuvre dans son accessibilité au marché international. En

---

<sup>812</sup> Si on observe moins ces facteurs dans les pièces de mon corpus, ils n'en demeurent pas moins présents dans les programmations, comme l'exemplifient *Other Jesus* (2017) d'Evan Webber et Frank Cox-O'Connell, *Savašun* (2018) de Sorour Darabi et *This Time Will Be Different* (2019) de Lara Kramer et Emilie Monnet, uniquement dans l'édition 2019 du FTA.

<sup>813</sup> Sharon Mazer, « Missing the Drama : Staging Communities without Conflict », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 30, n° 2, 2016, p. 11.

<sup>814</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, op. cit., p. 131-132. Je souligne. Voir la section 2.4.2. *Mettre en scène de vraies personnes* pour la citation complète.

<sup>815</sup> Voir la section 1.1.4. *La légitimation des pratiques contemporaines par l'esthétique conceptuelle*. J'en reparlerai à la section 5.3.1. *Mimesis d'un théâtre politique : l'apolitisme du postdramatique*.



d'autres termes, la tendance va à l'engagement – ou du moins, à sa mise en scène, et le théâtre contemporain s'applique à trouver des stratégies pour l'esthétiser. C'est pourquoi, particulièrement dans le réseau de diffusion internationale des arts vivants, on assiste à une économie de l'engagement par le spectacle. Comment en serait-il autrement quand c'est notamment la justification sur laquelle s'appuient les autorités pour justifier son financement ? Comme nous l'avons vu, le financement des arts et le fonctionnement des organismes et des institutions diffèrent grandement entre l'Allemagne et le Québec.<sup>816</sup> La première repose généralement sur un financement municipal important – incarné, à Berlin, par le Sénat (Senatsverwaltung für Kultur und Europa) – distribué à des « maisons » de théâtre organisées en petites entreprises entièrement publiques, tandis que le second fonctionne sur un modèle hybride public-privé, où des subventions sont octroyées à des organismes et des artistes, liés par des ententes contractuelles. Or, malgré les différences de tradition et de fonctionnement majeures entre Montréal et Berlin qui rendent la comparaison difficile, on retrouve des similitudes dans les valeurs des politiques culturelles que dégagent les principaux bailleurs de fonds des deux villes. Au Conseil des Arts de Montréal :

**Équité** (parité, représentativité, équilibre)

**Audace** (ouverture à la différence et à la prise de risque)

**Agilité** (propension au développement d'initiatives originales, capacité de mesurer et s'ajuster en temps réel)

**Proximité** (accessibilité, présence sur le terrain, priorité à l'écoute, repérage des talents)

**Éthique** (clarté et objectivité des critères d'évaluation, rigueur des processus décisionnels, circulation fluide des informations et décisions, saine gouvernance)<sup>817</sup>

Et au Sénat de Berlin :

« **Éducation** » (**Bildung**) **culturelle** (avec une attention particulière pour la médiation enfance et jeunesse)

**Diversité culturelle** (avec une attention particulière pour la représentation des personnes issues de l'immigration)

---

<sup>816</sup> Voir les sous-chapitre 1.2. *Fonctionnement des institutions théâtrales au Québec* et 1.4. *Fonctionnement des institutions théâtrales en Allemagne*.

<sup>817</sup> « Missions et actions », *Conseil des arts de Montréal*, consulté le 3 juin 2020. URL : <https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/mission>. Je souligne.

## Numérisation

### *Accessibilité à la culture [pour les personnes en situation de handicap]*

#### Recherche axée sur l'expérience spectatrice

#### *Tarifs réduits*<sup>818</sup>

L'accessibilité (« *Proximité* », « *Tarifs réduits* ») et l'éthique (« *Équité* », « *Diversité culturelle* », « *Accessibilité à la culture* ») – précisée *de la diversité* côté allemand – rassemblent les deux approches dans une volonté d'une part, de démocratisation culturelle et, d'autre part, d'inclusivité. Si ces qualités ne se retrouvent pas nécessairement dans les productions – ou alors, non sans plusieurs contradictions – elles définissent ce que la culture et les arts sont censés accomplir dans une logique de financement public. En d'autres termes, elles déterminent la fonction sociale, notamment du théâtre, dans le prolongement politique des valeurs symboliques promues par l'autorité en place dans les deux villes. Certains axes semblent toutefois se distinguer de ceux politiques, notamment l'originalité, côté montréalais, qui revient deux fois plutôt qu'une (« *Audace* », « *Agilité* »). Cependant, il ne faut pas oublier que, les paliers de financement entre les deux villes n'étant pas les mêmes, certains mandats seront pris en charge par d'autres instances de financement. Le numérique, par exemple, est au Québec plutôt financé par le CALQ et par le CAC – qui soutiennent aussi la création autochtone, impertinente au contexte allemand (qui favorisera plutôt la diversité culturelle des personnes issues de l'immigration).

Il est toutefois pertinent de noter que l'éducation (« *Éducation (Bildung) culturelle* »), absente du plan montréalais, arrive en premier lieu dans la liste berlinoise. Cette priorisation n'est pas surprenante quand on connaît la tradition émancipatrice du théâtre allemand<sup>819</sup>, dont ont hérité certains organismes contemporains, notamment le Bundeszentrale für politische

---

<sup>818</sup> « **Kulturelle Bildung** (mit besonderem Fokus auf Vermittlung an Kinder und Jugendliche) / **Kulturelle Vielfalt** (mit besonderem Fokus auf Repräsentation von Menschen mit Migrationshintergrund) / **Digitalisierung** / **Barrierefreiheit in der Kultur** / **Besucherforschung** / **Ermäßigungen** » (« Kulturelle Teilhabe », *Senatsverwaltung für Kultur und Europa*, consulté le 3 juin 2020. URL : <http://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturelle-teilhabe/>. Je souligne et je traduis. »)

<sup>819</sup> Voir les sections 1.4.1. *Du théâtre de cour à la scène du peuple* et 5.1.2. *Regard rétrospectif sur l'art du spectatorat (spectatorship)*.

Bildung<sup>820</sup> qui coorganise, par exemple, le festival Politik im freien Theater à Munich. Or, la *Bildung* entretient aussi l'idée que chaque citoyen-ne peut s'élever par la culture, un concept difficile à traduire en contexte québécois où le coût de l'art est parfois posé côte-à-côte avec le rendement des secteurs de divertissement, comme le dénonçait Nathalie Elgrably-Lévy dans *Le NoShow*.<sup>821</sup> À comparer ces deux orientations, on est toutefois à même de se demander si la *Bildung* ne sert pas aussi la *Bindung* (le « lien ») tant la culture du lien traverse plusieurs des œuvres phares qui nous intéressent.

### 5.2.3. La volonté de faire communauté

Jean-Pierre Sarrazac, toujours attaché au drame et au texte, notait dans *Poétique du drame moderne et contemporain* (2001) une « crise du rapport scène-salle, avec la mise en cause dans – et dès – le texte même, du textocentrisme »<sup>822</sup>. On pourrait aussi suggérer, à la suite de De Marinis, que la volonté des artistes de retisser le lien avec le public serait intimement liée à la dénonciation d'une forme de spectacle qui rend naturellement la personne spectatrice passive, comme le constate Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967).<sup>823</sup> La critique debordienne aurait encouragé ce que Ruby désigne comme le mythe de la « disparition d'un spectateur authentique. [...] Les formules les plus dramatisées de ces discours "esthétiques" nostalgiques, poursuit-il, tournent autour d'une longue déploration du spectateur perdu et de la communauté dissoute simultanément. »<sup>824</sup> Mais s'agit-il vraiment d'une formule des « plus dramatisées » ? Il me semble que cette posture est plutôt répandue dans le milieu théâtral au Québec, ne serait-ce que dans la ligne éditoriale de certaines programmations, dont la plus récente du FTA – « Sortir de soi » (2019) –, qui semble répondre à la perte de liens (avec l'autre, avec la nature,

---

<sup>820</sup> *Bundeszentrale für politische Bildung*, consulté le 3 juin 2020. URL : <https://www.bpb.de/>.

<sup>821</sup> « Quand l'art ne permet pas de mettre du beurre sur les épinards, ce n'est pas signe que l'État devrait intervenir. C'est plutôt une indication que la personne concernée devrait reléguer son art au rang de passe-temps et se trouver une occupation lucrative » (Nathalie Elgrably-Lévy, « Non au mécénat public », *op. cit.*) Voir la section 1.1.2. *Le dispositif, ses limites et ses impostures* pour la citation complète.

<sup>822</sup> Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 14.

<sup>823</sup> Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 154.

<sup>824</sup> Christian Ruby, « Critique de la raison spectatrice. Jacques Rancière et les discours du spectateurs », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 17.

avec le temps, avec le réel, etc.) qu'éprouve une société marquée par l'individualisme et la consommation. Le besoin de (re)créer du liant social chargerait l'artiste d'une mission à la fois réparatrice et redemptrice, fondamentalement axée sur le bien, à plus forte raison quand le public désigne un ensemble positif de personnes, ou réfère au populaire.

Réactiver la communauté perdue au théâtre ou par le théâtre, c'est toutefois ignorer la tradition de son public, comme nous l'avons vu précédemment avec Fischer-Lichte. En prenant pour objet critique le mythe de la communauté perdue, Christian Biet rappelle à son tour que les publics de théâtre des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, en Europe, s'ils évoquent dans notre imaginaire contemporain une forme idéalisée du populaire, se caractérisaient surtout par leur aspect chaotique et leur intérêt que partiel pour l'œuvre représentée :

Mais il faut convenir que cet *être ensemble* n'a rien de particulièrement harmonieux (tous les témoignages sont là pour le prouver) tant les événements de la séance (vols, bagarres, sifflets, interventions diverses, etc.) sont nombreux, tant il est aisé de comprendre que les "spectateurs" ne viennent pas principalement, ou essentiellement sous le prétexte unique d'assister à une pièce de théâtre.<sup>825</sup>

Depuis longtemps, le public viendrait s'adonner – encore aujourd'hui, à certains égards – à une « performance sociale »<sup>826</sup> dont l'enjeu ne réside pas dans la communion – ce à quoi répond le rituel – mais dans l'exercice d'une certaine distinction au sens bourdieusien, au milieu de ses semblables. La simple présence physique suffirait à l'exercice, attendu que, dans les théâtres contemporains, la politique s'exprime principalement par le jugement, idéalement négatif, exprimé dans le lobby ou au bar après la représentation.

Dans cette même veine critique qui remet en question l'idée d'un public comme communauté, Scott rappelle qu'« une autre définition du populaire en circulation aujourd'hui se veut alternative et "résistante" au *mainstream* : elle définit la vérité du public comme ce qui relèverait de la relation. »<sup>827</sup> Produire du lien social signifierait *de facto* opposer à la mouvance capitaliste néolibérale une posture gauchiste et contestataire. Or, la binarité que dissimule ce

---

<sup>825</sup> Christian Biet, « Le spectateur/les spectateurs. Pour une posture critique de l'hétérogénéité », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 90.

<sup>826</sup> *Ibid.*

<sup>827</sup> Diane Scott, « Public », *op. cit.*, p. 55.

raisonnement est trop simple pour la situation complexe du théâtre contemporain, à la fois œuvre – pour ne pas dire *service* – publique et bien commercial. Selon Karel Vanhaesebrouck, le théâtre aujourd’hui s’affairerait plus simplement à mettre en scène la communauté, ce qui ne lui permettrait pas d’en dégager un commentaire critique. Il s’agirait là du « paradoxe du spectateur » :

La position du spectateur est par conséquent toujours double : d’une part on est intégré à cette collectivité, d’autre part on a besoin de la distance nécessaire pour pouvoir observer sa propre collectivité (ou son absence). Voilà le « paradoxe du spectateur » : la coexistence impossible mais nécessaire de ces deux positions qui s’excluent mutuellement.<sup>828</sup>

Si cette affirmation est vraie pour la personne spectatrice, elle l’est aussi pour l’artiste. Aussi louable que puissent être les mouvements de communautarisation, il est difficile d’imaginer faire communauté d’une part, c’est-à-dire la créer et s’y fondre, puis espérer une émancipation (lire élévation) intellectuelle, d’autre part, dans l’élaboration d’une réflexion critique disons brechtienne. S’agit-il alors vraiment de lien social, promesse d’une construction communautaire ou, pour emprunter au langage managérial cher aux diffuseurs, de développement de nouveaux publics ? On sait que, dans la plupart des théâtres, un poste permanent est dédié à la tâche de rejoindre et développer de nouveaux publics. Auprès des communautés défavorisées, souvent racisées et exclues des ascenseurs vers la culture légitime, le projet est sans doute noble. Et on ne peut que difficilement remettre en question la sincérité de ce type d’initiative – sauf en lui reprochant son élitisme de base.

Cependant, pour les œuvres qui m’intéressent dans le cadre de cette thèse, produites et diffusées au FTA par exemple, la construction d’une communauté concerne *qui* ? Sachant que l’événement s’adresse principalement à des professionnel-les du milieu, et que les œuvres présentées circulent pour la plupart en vase clos dans les grands réseaux de diffusion internationale, on pourrait supposer que la portée sociale d’événements comme le FTA concerne majoritairement les artistes mêmes. Ironiquement, cette frange de la population, destinée à une précarité certaine, serait la plus à même d’avoir besoin d’appartenir à une communauté de spectateur-trices pour accroître son réseau, profiter des leviers institutionnels du milieu et

---

<sup>828</sup> Karel Vanhaesebrouck, « Petite apologie critique de la pratique socio-artistique » in Nancy Delhalle (dir.), *op. cit.*, p. 251.

survivre. Dans ce cas, le fait que le milieu du théâtre contemporain soit replié sur lui-même – au lieu d’être tendu vers le *public* – trouverait sa pertinence dans l’enrichissement et la maintenance d’un écosystème indirectement utile à toute la société, en admettant que l’art lui soit utile.

#### 5.2.4. La responsabilité sociale au secours de la crise de légitimité

Comme on l’a vu dans le chapitre 2. *Prétendre au réel : l’argument du vrai*, pour peu qu’il ait changé maintes fois de drapeau, le théâtre a servi plusieurs desseins politiques au cours du XX<sup>ème</sup> siècle. Il a accompagné nombre de luttes sociales, de classes comme individuelles : socialisme, syndicalisme, nationalisme, Mai 68 et le *Nie Wieder* en Allemagne, la Révolution tranquille au Québec, le pacifisme, le collectivisme, le féminisme, le subjectivisme (la découverte de l’intériorité et des libertés individuelles), etc. Après s’être diluées dans les années 1980 et la vague néolibérale qui a transformé le secteur, ces luttes semblent renaître depuis la fin des années 1990 et l’apparition des mouvements altermondialistes. Bien que, au Québec, la professionnalisation ait radicalement changé les paramètres de la pratique, le théâtre tente de s’inscrire dans ces nouvelles luttes, notamment celle de la création de lien social. Or, dans la mesure où le rassemblement est une des qualités toujours déjà propres au théâtre, l’idée selon laquelle l’artiste de théâtre *doit*, en outre, faire communauté, insiste sur cette qualité au risque de l’aliéner, d’une part, et au détriment des autres, d’autre part. Par conséquent, on peut se demander si l’institutionnalisation d’une telle responsabilité ne provoque pas exactement l’effet contraire. Il est d’ailleurs à propos de rappeler, à l’instar de l’historien Siegfried Lokatis (1956-), que le mot « responsabilité » était un mot-clé pour décrire et orienter, ou sanctionner, le travail des artistes en RDA.<sup>829</sup> Au Québec, tandis que la responsabilité relève de l’entière liberté des artistes, elle s’inscrit aussi avec une évidence désarmante dans le projet culturel global.

L’urgence qui poussait Piscator à créer est encore aujourd’hui partagée par les artistes, et de bonne foi, mais quels moyens d’action ce sentiment peut-il prendre quand le secteur culturel est déjà partie prenante du système qui fait obstacle à la critique ? Malgré toutes les

---

<sup>829</sup> Siegfried Lokakis, *Der rote Faden : Kommunistische Parteigeschichte und Zensur unter Walter Ulbricht*, Cologne, Böhlau, 2003, p. 19-23. Cité par Laura Bradley, « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », *op. cit.*, p. 44.

créatives tentatives de s'inscrire dans le réel (ou de le prélever), le théâtre demeure représentation et jeu (simulacre), même quand il est l'expression d'un engagement citoyen. Autant au Québec qu'en Allemagne, le théâtre, aussi citoyen soit-il, demeure une institution gouvernementalisée, et donc forcément excluante, la citoyenneté n'étant pas universelle, comme l'exemplifie *100% Montréal*. Et si des artistes s'adonnent à des missions sociales, ce n'est clairement pas le cas des pièces de mon corpus, dont la tendance dégage pourtant un engagement et une posture de la contestation.

On ne peut reprocher aux artistes de vouloir se positionner du *bon* côté des choses, même si, dans le contexte actuel de la création, rien n'est plus complexe que de distinguer le blé de l'ivraie. Dans la plupart des cas, l'affirmation d'une posture noble – lire morale – risque de se limiter aux effets « de la culpabilité ou du soulagement »<sup>830</sup>, comme le note Neveux. Pour éviter le premier, une stratégie consiste, au lieu de contester ou de critiquer ce qui dérange, à « formuler des propositions positives pouvant aller jusqu'à l'exploration concrète d'utopies »<sup>831</sup>, pour reprendre les mots de Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi dans *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle* (2010). Cette posture

est agi[e] par la certitude qu'un "autre monde est possible". [...] Plus profondément encore, il ne s'agit plus d'en finir avec l'art, ses prétentions, sa spécialisation, d'organiser son dépérissement et de le fusionner avec la vie, mais au contraire de l'instrumentaliser dans ses spécialités pour qu'il serve la vie naissante.<sup>832</sup>

Selon les autrices, l'artivisme aurait trois fonctions : inscrire dans le présent la possibilité de cet autre monde (la preuve qu'il peut exister), révéler que l'ordre ancien est obsolète, et créer l'occasion d'une rencontre. Mais ne sont-ce pas là des vœux pieux qui perdent de vue que « this is just a play », pour reprendre les mots du juge qui avait tranché dans l'affaire *Fear* ?<sup>833</sup> Comme le rappelle Sarrazac, « la forme la plus libre n'est pas exempte de forme »<sup>834</sup>, elle est simplement

---

<sup>830</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 147.

<sup>831</sup> Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, p. 25.

<sup>832</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 121.

<sup>833</sup> Voir la section 2.1.2. *Contexte de la réception et poursuites pour diffamation*.

<sup>834</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne...*, *op. cit.*, p. 15.

plus subtile dans ses procédés. En déniait les perspectives de la représentation, estime Neveux, on en ignore également les forces d'émancipation.<sup>835</sup>

Pourtant, peut-être en s'inspirant des initiatives radicales des années 1960, il semble que les artistes désirent transgresser les limites de la représentation qu'impose leur discipline pour, justement, créer davantage d'impact. En s'échappant du cadre de la fiction, ils et elles passeraient alors d'artiste à citoyen-ne, comme le notait précédemment Fischer-Lichte à l'endroit des spectateur-trices. Le cas échéant, les artistes rejoindraient non plus seulement la communauté restreinte des spectateur-trices, mais la communauté tout entière, entendue comme le filet social perdu de la société, au sens large. Or, s'il y a communauté, elle se limite probablement à celle des artistes, comme je le suggérais plus tôt, et celle-ci n'est ni globale, ni idéale, aux sens démocratique et mixte. Au contraire, quand on observe les rapports de force à l'intérieur du milieu, on constate qu'elle est dynastique et plutôt culturellement homogène. Ce constat est bien sûr incompatible avec la raison de vivre du projet culturel. Puisque l'art est subventionné par l'État et – théoriquement – accessible à tout le monde, il se doit d'être l'instrument par excellence de la communion et de l'élévation sociale. Ironiquement, c'est peut-être précisément ce qui en marque ses limites. En citant Bavo, Vanhaesebrouck résume :

[...] nous nourrissons vis-à-vis de l'art des attentes excessives. L'art est devenu un instrument de l'économie créative. Et les artistes adoptent une position modeste et servile, ils essaient d'être utiles à la société. Ce qu'ils font réellement, c'est faciliter la digestion des problèmes sociaux plutôt que de les combattre.<sup>836</sup>

Cette tendance paradoxale des artistes renvoie à la « digestive community art »<sup>837</sup>, un terme du sociologue Pascal Gielen. Ce dernier estime que le phénomène s'observerait davantage dans les pays aux politiques ouvertement néolibérales et résulterait sur une « forme légitimée de comportement subversif »<sup>838</sup> qui, indirectement, exclut le public et contribue à consolider un système qu'on cherche justement à défaire ou à dénoncer. Il est à propos de rappeler que Benjamin, à la suite de Brecht, valorise chez l'artiste non pas seulement la portée politique de

---

<sup>835</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 122.

<sup>836</sup> Bavo, *Too active to act*, Amsterdam, Valiz, 2011. Cité par Karel Vanhaesebrouck, « Petite apologie critique de la pratique socio-artistique », *op. cit.*, p. 261.

<sup>837</sup> Paul De Bruyne et Pascal Gielen (dir.), *Community Art : The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011, p. 11.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 262.



son discours mais « le concept de transformation de la fonction »<sup>839</sup>. Cela implique « de ne rien livrer à l'appareil de production sans le changer en même temps, autant que possible, dans le sens du socialisme. »<sup>840</sup> On sait que Brecht représentait pour Benjamin le modèle de ce théâtre, mais dans le contexte contemporain, ses paroles invitent à une autre lecture.

---

<sup>839</sup> Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1969, p. 117.

<sup>840</sup> *Ibid.*

### 5.3. Pour un théâtre politique, vecteur d'émancipation critique

Comment faire un théâtre politisé, conscient, transformateur, percutant et pertinent, avec les contraintes que nous avons ? La question demeure ouverte. Stéphane Olivier estime quant à lui que « nous ne faisons plus de théâtre, nous le représentons »<sup>841</sup>. L'idée est choquante, mais elle pose la question de la possibilité du théâtre politique dans un contexte où l'engagement même de l'art participe du projet politique de culture, et accroît la valeur d'un spectacle sur le marché des arts vivants. À quoi peut servir le théâtre politique ? Est-ce là la forme d'une nouvelle catharsis, d'un engagement simulé, ou simplement la production balisée de sympathie mutuelle et consensuelle ? Quel rôle les nouvelles tendances peuvent-elles jouer dans ce rapport de force ? Et de quelle façon l'éthique et la politique peuvent-elles dialoguer pour esquisser une approche critique d'un art dit de la *rencontre* ? À défaut de transformer le système, par l'art, ou simplement celui de la production de l'art, il est encore permis à l'artiste de questionner et de transformer sa propre posture dans l'art.

#### 5.3.1. *Mimesis* d'un théâtre politique : l'apolitisme du postdramatique

Selon Mervant-Roux, un des freins majeurs à la possibilité d'un théâtre politique résiderait dans la place symbolique qu'il occupe dans la société. À tort, explique-t-elle, le théâtre se prétendrait trop souvent « être le seul vrai lieu du drame, [et] représenter notre monde mieux que nous ne saurions le faire et indépendamment de nous. »<sup>842</sup> À cette prétention s'oppose pourtant le plaidoyer de Lehmann pour qui le théâtre postdramatique, privé du paradigme « dramatique », est précisément la manifestation d'une incapacité de nos sociétés à dramatiser le réel. Or, le postdramatique semble participer de ces deux positions, performant d'une part la vérité de sa représentation, fort de la légitimité culturelle de la tradition théâtrale, tout en échouant d'autre part dans la pleine cohérence de cet engagement, appauvri notamment par le langage surfait de sa production. En effet, les auteurs et autrices qui dénoncent l'apolitisme du théâtre postdramatique ne lui reprochent pas tant sa tendance à refuser tout discours proprement

---

<sup>841</sup> Stéphane Olivier, « Privé de public » in Nancy Delhalle (dir.), *op. cit.*, p. 122.

<sup>842</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 17.

politique que sa forme même : spectaculaire, plurielle, superficielle, divertissante, pop, outrancière, etc. En outre, l'esthétique de la transgression, que Lehmann pose à la fin de son ouvrage comme politisation émotionnelle d'un théâtre au-delà du drame – donc également, au-delà du conflit dramatique – ne correspond que difficilement à une actualisation postmoderne du politique, objecte Neveux.<sup>843</sup> D'une part, parce que cette esthétique de la transgression est définitivement devenue marchandise courante (et courue), et que, par conséquent, elle ne confirme par la transgression que sa reconduction d'une norme. Et d'autre part parce que, comme on l'a vu avec le théâtre didactique, elle implique que l'artiste a pour sa part déjà opéré cette transgression. Ce déséquilibre dans la relation scène-salle suppose que l'artiste est a priori investi-e d'une expérience, d'un savoir ou d'une liberté particulière dont la personne spectatrice est encore privée.

Dans une réflexion qui rejoint celle de Ostermeier<sup>844</sup>, Neveux estime que, si le postdramatique présente des êtres en souffrance, il les prive du narratif qui en expliquerait les causes et les raisons, « [...] saisi[s] dans un présent événementiel, isolé[s], arraché[s] au flux et au processus »<sup>845</sup>, précise-t-il, dans un présentisme qui suscite l'émotion sans la réflexion, comme dans *Fear*. Fredric Jameson (1934-) verrait « l'émotionnalité intense »<sup>846</sup> de cette esthétique comme un des tropes du postmodernisme. Cet « émotionnalisme », qui trouve sa source dans l'immédiateté, correspond à des valeurs privilégiées par les artistes de théâtre contemporain, gages d'entière et de sincérité : la spontanéité, l'énergie, l'absolu, l'*hic et nun*, etc. Or, cette attitude empêche aussi toute distanciation de la personne spectatrice – et de l'artiste. Elle l'invite, au contraire, à faire corps avec ce qu'il ou elle voit et fait, comme l'expliquait précédemment Vanhaesebrouck avec le paradoxe du spectateur : intégrer la communauté tout en cherchant à s'en extraire pour mieux la comprendre, une coexistence schizophrénique entre appartenance et distance critique, la première étant culturellement plus valorisée que la seconde.

---

<sup>843</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 45.

<sup>844</sup> Voir la section 3.3.4. *Le « réalisme social » de Ostermeier.*

<sup>845</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 63.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 58. Voir aussi Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.

De cette volonté de se saisir du réel, et d'y coller tout à fait, émergent deux stratégies principales qui suggèrent – ou simulent – une prise de position politique. L'une, dont j'ai déjà parlé, consiste à proposer une forme utopique de vie de laquelle s'inspirer pour engager la personne spectatrice, comme dans *Fear*, et jusqu'à un certain point, comme chez les *hipsters* convaincu-es de *Ein Volksfeind*.<sup>847</sup> L'autre, tout aussi manichéenne, pose au contraire le constat de la chute ou du déclin irréversibles, comme lors de l'allocution du Dr Stockmann empruntée à *L'Insurrection qui vient*, ou dans le cercle vicieux infernal dont ne se sortiront jamais les figures de *Dans la République du bonheur*. Le problème de cette posture réside dans le fait que la mobilisation des artistes qui l'adoptent les confond alors dans un tout, un « leurre démocratique »<sup>848</sup>. Par ce phénomène, le négatif est positivé grâce, entre autres, à la liberté qu'incarnent ironiquement ces mêmes artistes, attendu que c'est sur elle que repose l'ethos de leur profession. Cette liberté, construite, imitatrice et nostalgique, s'incarne dans la transgression esthétique et admet ensuite la morale qui l'accompagne. Or, loin de transformer la personne spectatrice en provoquant chez elle une prise de conscience ou d'action, ce théâtre désabusé cultive une apathie de classe, particulièrement problématique en regard de la mission qu'il se donne. Olivier note avec justesse :

La classe socio-économique des spectateurs (qui est définie par la place que nous donnons au théâtre dans notre société) est d'abord celle qui verra dans le théâtre à la fois le moyen d'être conforté dans sa représentation du monde et celui de voir confirmé le fatalisme de son incapacité à le changer.<sup>849</sup>

Cette tendance, qui remporte un certain succès, réussit au moins la production d'un « libéralisme compassionnel »<sup>850</sup> qui simule l'engagement. Il ressemble en tous points à un alibi pour échapper à la responsabilisation, dans le confort d'une activité culturelle de distinction, tout en stimulant l'empathie nécessaire à sa justification politique.

---

<sup>847</sup> Voir les sections 2.1.1. *Un théâtre documentaire à l'esthétique postdramatique* et 3.4.4. *Réflexions critiques et réceptions comparées*.

<sup>848</sup> Michel Surya, *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination. De la domination 4*, Paris, Lignes, 1994, p. 217.

<sup>849</sup> Stéphane Olivier, « Privé de public », *op. cit.*, p. 129-130.

<sup>850</sup> Tiré de Rony Brauman, « L'action humaine en proie à la mondialisation marchande. Entretien avec R. Brauman » in Daniel Bensaïd, *Politiquement incorrects. Entretiens du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Textuel, 2008, p. 316.

### 5.3.2. Consensus et plaisir : le conflit comme point de départ

Dans « Missing the Drama : Staging Communities without Conflict », un article paru en 2016, Sharon Mazer critique la nette tendance du théâtre contemporain à écarter le drame de la scène, dans la création d'un *safe space* qu'on peut associer à la proposition utopiste que j'ai déjà évoquée. En analysant deux productions néozélandaises<sup>851</sup>, Mazer remarque que ce qui était à la source des problèmes éprouvés par les protagonistes – homophobie, racisme, discrimination envers les personnes vivant avec un handicap, etc. – résiste à la représentation et demeure à l'extérieur des murs du théâtre. Or, en évitant cette représentation conflictuelle, le théâtre se fait le reflet non pas d'un idéal de vie, mais d'un ordre social autrement pernicieux. « By striving for communion at expense of critical analysis, précise-t-elle, they [les artistes] leave us too insufficiently troubled by the possibility that we might be part of the problem to feel obliged to take action. »<sup>852</sup> D'une part, l'évocation des conflits – ou du mal à leur source – quand elle se limite à l'abstraction, tient en échec les manifestations ou les structures responsables de la souffrance, d'autre part, elle fait du protagoniste – lire de l'interprète – un élément neutre. Comme avec *Fear*, parce que les figures malveillantes se construisent et s'évanouissent devant nos yeux, il se crée un attachement avec l'acteur-trice « sincère », qui constitue, pour sa part, le fil conducteur unique de la représentation, tandis que la structure même de la narrativité marginalise les autres éléments. En d'autres termes, la fictionnalisation distancie les artistes, attendu que leur représentation *sincère* impliquerait de jeter le trouble sur la posture de l'artiste.

Sincérité et vraisemblance seraient-elles confondues par des artistes de théâtre, par excès de bonnes intentions ? Est-il requis que les artistes soient personnellement et politiquement en adéquation avec ce qui se dit et se joue ? Tel que je l'avançais dans la section consacrée à *Fear*<sup>853</sup>, il est attendu que personne, ni dans la salle, ni sur la scène, ne veuille être associé-e à un nazi-zombie, même par l'entremise d'un personnage. Mazer précise :

To do the work of empathizing and embodying the oppositional figure that even a superficial nod to Stanislavski and his successors would require might mean recognition of the logic driving such a character to speak and act as he does. It might implicate the actor in the values thus enacted. It might also invite

---

<sup>851</sup> *Puzzy* (2016) de Kiki (Kiana Rivera) et *At the End of My Hands* (2016) monté par Laura Haughey.

<sup>852</sup> Sharon Mazer, « Missing the Drama : Staging Communities without Conflict », *op. cit.*, p. 10.

<sup>853</sup> Voir la section 2.1.3. *Entre engagement, responsabilité critique et propagande.*

identification from individuals in the audience in ways that would be counterproductive to the inculcation of *communitas*.<sup>854</sup>

L'ethos de l'artiste moderne et le rôle attendu qu'il ou elle doit jouer dans la société semblent confondre le personnel et le politique, non pas dans la revendication de l'un au service de l'autre, comme dans les mouvements émancipateurs des années 1960-1970, mais dans la subordination du premier au second. Dans la démonstration moralisatrice de sa pureté intérieure, l'artiste devient le prêcheur ou la prêcheuse par excellence de l'adéquation entre le théâtre et les valeurs progressistes pour la promotion desquelles il ou elle reçoit un financement. Par ricochet, l'inconfort – causé par exemple par l'ambiguïté – reste à l'extérieur du théâtre, et comme l'indique Mazer, conserve intacte la vertu des spectateur-trices en sécurité à l'intérieur.

Cette vision binaire selon laquelle le théâtre peut créer une expérience communautaire qui rassemble certaines valeurs en résistance à des forces dominantes et oppressantes, renvoie à une époque où la conception de l'individu et de la communauté s'opposait à un ordre social contre lequel il était concevable de se mobiliser. Mazer admet sa nostalgie lorsqu'elle note que, à l'époque des vagues révolutionnaires (les années 1960)

we could be swept up in collective fervor, in no small part, because we could see the enemy and he was not us. He was “the man” ; the social order was his. The lines were sharply drawn. Now, as Leonidas Donskis remarks to Zygmunt Bauman in their discussion of moral blindness, “everything is permeated by ambivalence ; there is no longer any unambiguous social situation, just as there are no more uncompromised actors on the stage of world history”.<sup>855</sup>

La représentation des conflits dans une forme dramatique n'est pas que le résultat de forces en opposition, dont l'effet viserait un état émotif, mais une structure à partir de laquelle construire et analyser le fonctionnement complexe et contradictoire du monde.<sup>856</sup>

Neveux, en évoquant le philosophe et sociologue Herbert Marcuse (1898-1979) et son ouvrage majeur *L'Homme unidimensionnel* (1964), parle à son tour de « théâtre unidimensionnel », c'est-à-dire consensuel, qui neutraliserait toutes les contradictions et

---

<sup>854</sup> Sharon Mazer, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>855</sup> Sharon Mazer, *op. cit.*, p. 14. Mazer cite Zygmunt Bauman et Leonidas Donskis, *Moral Blindness : The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity*, Malden (MA), Polity, 2013, p. 5.

<sup>856</sup> Mazer, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham (NC), Duke UP, 2011.

ambiguïtés d'une œuvre au profit d'une logique dominante propre au néolibéralisme. Neveux rappelle à cet effet qu'il faut du consensus, c'est-à-dire de l'harmonie et du plaisir, pour qu'un festival réussisse son mandat de développeur et de générateur de nouvelles alliances transnationales.<sup>857</sup> Lordon ajouterait sans doute que « c'est la joie qui fait dire oui. »<sup>858</sup>, comme nous l'avons vu avec *Dans la République du bonheur*. À cet effet, si une chose fait consensus dans les programmations du FTA et dans la plupart des pièces de mon corpus, c'est bien la contestation (la certitude que notre système ne fonctionne pas), et l'espoir (la croyance en notre humaine et collective capacité à changer les choses). Or, cet engagement est balisé – et recherché – et implique l'accueil relativiste de toutes les postures. Ainsi, l'institution théâtrale ou festivalière peut prendre position au nom de la démocratie et de la liberté d'expression, dans un apolitisme qui a toutes les apparences de l'engagement.<sup>859</sup> Le théâtre contemporain semble être l'agent d'un secteur intégré de contestation contrôlée, comme l'exemplifie *Le NoShow* et sa grève bon enfant qui se transforme, à la sortie des membres du public, en bataille de guimauves.

Au lieu de simplement fuir le consensus par la voie de la provocation, travailler avec les contradictions obligerait à accepter que les choses ne sont pas unidimensionnelles – contrairement à ce que laisse entendre le « there's no alternative » de Thatcher. Cela permettrait également d'éviter de voir les choses de façon binaire – manichéenne – et de combattre l'idée selon laquelle il suffit d'avoir de bonnes intentions ou de bons sentiments pour s'inscrire efficacement dans une réflexion, par exemple, contestataire. Le conflit peut faire peur. Pourtant, la mésentente entre l'artiste et la personne spectatrice ne relève pas nécessairement de l'échec, mais de « l'essence même de la communication »<sup>860</sup> : elle permettrait à des systèmes de valeur et de codes de se *rencontrer*. Cette idée renverse certes ce qu'on comprend comme *efficacité* de l'œuvre. Or, « aucune [œuvre] n'est, par nature, propre à l'émancipation ou au bouleversement

---

<sup>857</sup> À titre de contrexemple, rappelons l'échec financier que fut *SLAV* à l'été 2018 à Montréal, non pas tant par rapport à son annulation du festival Juste pour rire, mais au niveau des répercussions sur *Kanata*, la prochaine création prévue de Robert Lepage : des centaines de personnes ont perdu leurs revenus – sans parler du froid symbolique et culturel. Le cynisme vend mal.

<sup>858</sup> Frédéric Lordon, *op. cit.*, p. 18. Voir la section 4.2.3. *Le régime subjectiviste*.

<sup>859</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 34.

<sup>860</sup> Christine Servais, « Relation œuvre/spectateur : quels modèles pour décrire une réception active ? » in Nancy Delhalle (dir.), *op. cit.*, p. 182.

des catégories. »<sup>861</sup>, rappelle Servais. Il faut que celle-ci soit mise en tension – en relation – entre des protagonistes différents.

À l’instar de Rancière, je pense qu’un art critique parviendrait à briser l’évidence avec laquelle on relit une expérience avec sa réaction affective.

Il me semble qu’aujourd’hui, la question essentielle est celle du consensus/dissensus. Le consensus est un rapport normal, attendu, entre des situations, des formes d’individualité qui répondent à ces situations, des images correspondant à certaines conditions, les mots que doivent employer les gens qui sont dans cette condition, les modes d’être, etc.<sup>862</sup>

Le dissensus impliquerait de se détacher non pas seulement du réalisme – à moins de le maîtriser suffisamment pour ensuite le mettre en perspective – mais de la recherche même d’une cohérence à tout prix entre le référent et la forme qu’il prend sur scène. Ainsi Rancière pose la possibilité d’une esthétique du dissensus, qui s’oppose à la fois à la norme d’une logique causale de la représentation, et à la tradition qui attribue à l’artiste une certaine omniscience. En d’autres termes, un métissage entre distanciation brechtienne et « savoirs situés » :

Ce que dissensus veut dire, c’est une organisation du sensible où il n’y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de représentation et d’interprétation du donné imposant à tous son évidence. C’est que toute situation est susceptible d’être fendue en son intérieur, reconfigurée sans un autre régime de perception et de signification. Le dissensus remet en jeu en même temps l’évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun.<sup>863</sup>

La distanciation brechtienne, ou plutôt, l’*étrangéisation*, (« jouer avec les rapports de signification »<sup>864</sup>, résume bien Rancière) implique de savoir toujours poser sur les choses un regard entraîné à désamorcer l’évidence – et probablement freiner la spontanéité d’une approche purement intuitive. Or, cela exige clairement de l’artiste qu’il ou elle soit *toujours déjà* émancipé-e.

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>862</sup> Jacques Rancière in Olivier Neveux et Armelle Talbot, « Les scènes de l’émancipation. Entretien avec Jacques Rancière », *op. cit.*, p. 14.

<sup>863</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>864</sup> Jacques Rancière in Olivier Neveux et Armelle Talbot, « Les scènes de l’émancipation... », *op. cit.*, p. 13.



### 5.3.3. La cécité politique des stratégies esthétiques et la question des savoirs situés

Ruby rappelle que, lorsque Rancière parle du partage du sensible, il réfute la distinction institutionnelle entre « ceux qui seraient capables de voir et d'imposer les coordonnées du monde commun et ceux qui seraient réputés ignorants. »<sup>865</sup> Car l'artiste est *aussi* spectatrice, pas seulement parce qu'il ou elle fréquente à son tour les salles de théâtre, mais parce que c'est sa situation normale.<sup>866</sup> Si le but de l'art est d'élever le citoyen ou la citoyenne, alors force est d'admettre que la relation entre la personne spectatrice et l'artiste est à sens unique, et il n'y a que peu de chances que les citoyen-nes, en retour, transforment l'art.<sup>867</sup> Or, il n'y a aucune raison que le miroir social que s'est plu à être le théâtre pendant des siècles ne soit pas à double face : scène et salle sont susceptibles de se reconnaître l'une dans l'autre. Conséquemment, la logique de l'émancipation, comme le dit Rancière, est affaire de positions :

Il ne s'agit pas là de connaissance ou de méconnaissance. Il s'agit de position d'un corps, de mise en œuvre de ses capacités. C'est pourquoi l'émancipation n'est pas une prise de conscience mais un changement de position et de compétence, donc de "croyance" : une capacité de se séparer matériellement d'avec son être-là, d'avec son "absence de temps".<sup>868</sup>

S'il n'y a pas de méthode facile pour déplacer sa position, il apparaît évident, avant de bouger, de comprendre d'abord où l'on est.

L'objectif derrière ce processus est de comprendre et de mettre au jour sa propre *orientation*, au sens où l'entend Sara Ahmed (1969-) : « Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as "who" or

---

<sup>865</sup> Christian Ruby, « Critique de la raison spectatrice. Jacques Rancière et les discours du spectateur », *op. cit.*, p. 19.

<sup>866</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>867</sup> Serge Saada, *op. cit.*, p. 102.

<sup>868</sup> Jacques Rancière, « La méthode de l'égalité » in Laurence Cornu et Patrice Vermeren (textes réunis par), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière. Colloque de Cerisy*, Bourg-en-Bresse, Éditions Horlieu, 2006, p. 511. Cité par Olivier Neveux, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 28.

“what” we direct our energy and attention toward »<sup>869</sup>. C’est seulement en se localisant dans un espace, en situant son propre corps par rapport à ce qui l’entoure, que l’on peut parvenir à s’y repérer et à y naviguer. Il semble donc impossible de parler de théâtre de distanciation sans se pencher sur *qui* parle – une notion éminemment politique, tout en étant intimement liée à l’affect.

S’il peut sembler contrintuitif de questionner d’abord le « je » de l’artiste pour mieux construire sa relation au public, c’est que l’ethos de celui-ci bénéficie d’un apriori positif pour poser un regard sur le monde. La sensibilité artistique n’est pas synonyme d’omniscience, et la qualité esthétique des œuvres, comme nous l’avons vu, n’est pas un gage de justesse, ni de neutralité. Aucun système de représentation ne peut faire l’économie d’une posture située, comme l’ont fait remarquer de nombreuses penseuses du féminisme. Sandra Harding (1935-) parle de *standpoint*<sup>870</sup> et Donna Haraway (1944-) de « savoirs situés »<sup>871</sup>, tandis qu’Adrienne Rich (1929-2012), avec ses *politics of location*, souligne l’importance de prendre conscience de son propre point de vue afin d’éviter les angles morts où pendent des contradictions parfois très problématiques.<sup>872</sup> Elsa Dorlin (1974-), quant à elle, suggère que la subjectivité n’est pas à proscrire, mais à utiliser comme point de départ épistémologique.<sup>873</sup> Ainsi, par l’appréhension de sa propre subjectivité, il serait possible d’investir et de communiquer une ontologie de la représentation critique. Le « je » de l’artiste, entièrement assumé et inclus dans la réflexion politique de l’œuvre, est susceptible d’en libérer le plein potentiel, y compris dans ses contradictions. Repositionner l’artiste dans le spectre social et questionner cette position revient à repositionner le théâtre dans le monde, une osmose logique, attendu que, comme le fait remarquer la conseillère dramaturgique Marianne Van Kerkhoven, le théâtre *est* dans le monde.<sup>874</sup> Ainsi, pour réfléchir avec justesse aux formes et aux possibilités d’un théâtre

---

<sup>869</sup> Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006, p. 3.

<sup>870</sup> Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1986.

<sup>871</sup> Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007.

<sup>872</sup> Adrienne Rich, « Notes toward a Politics of Locations » in *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1986, p. 210-232.

<sup>873</sup> Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.

<sup>874</sup> Marianne Van Kerkhoven in Christel Stalpaert, « A Dramaturgy of the Body », *Performance Research*, vol. 14, n° 3, 2009, p. 124.

politique émancipateur, il semble nécessaire de savoir nommer la posture de l'artiste dans son milieu ainsi que dans les processus de création où cette personne évolue.<sup>875</sup>

### **5.3.4. Expérience transformatrice et émancipation critique : la rencontre comme un art**

Après le « spectateur émancipé » de Rancière, la « représentation émancipée »<sup>876</sup> de Bernard Dort, et la « création émancipée »<sup>877</sup> proposée par Fleury, qui répondent tous à des définitions différentes, il serait pertinent d'engager une réflexion autour de *l'artiste émancipée*. Cette idée impliquerait de faire prendre conscience à l'artiste de sa propre situation dans la société et de sa propre aliénation dans le système culturel, afin qu'il ou elle s'en libère, un peu comme Piscator et Brecht cherchaient à émanciper la classe ouvrière de sa domination par le capitalisme. Dans la même veine, Neveux en appelle à investir l'imaginaire comme force d'émancipation.<sup>878</sup> Autrement, soulève-t-il, impossible d'œuvrer vers là où on ne sait pas encore que quelque chose existe. Ainsi, l'émancipation de l'artiste ne réside peut-être pas tant dans son agir que dans la conviction qu'il ou elle peut se penser en-dehors des structures de production dénoncées. Par exemple, si les figures crimpiennes sont fatalement aliénées, il n'est pas interdit à l'acteur-trice de s'en distancier – mais il est vrai que cela implique des notions de jeu qui sont encore étrangères aux pratiques québécoises.<sup>879</sup> À contrario, les personnes participantes de *100% Montréal* sont prisonnières du dispositif, les acteur-trices de *Fear* ne peuvent s'écarter de

---

<sup>875</sup> Cette réflexion est le fruit d'un travail en collaboration avec Marilou Craft que je remercie pour son précieux apport. Voir Marilou Craft et Sophie Devirieux, « Quelques réflexions pour une approche critique de la dramaturgie dans la pratique théâtrale québécoise actuelle », *op. cit.*

<sup>876</sup> Bernard Dort parle de « représentation émancipée » pour imaginer un théâtre non-unitaire, dont les différents éléments s'unissent de façon hétérogène, dans un « combat (pacifique, bien sûr) pour le sens – combat dont le spectateur est, en fin de compte, juge. » (Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 182.)

<sup>877</sup> « Si la création peut ainsi s'émanciper de la "tyrannie de la majorité" ou du "succès public", il sera alors possible de penser à une création affranchie des diktats commerciaux, capable de contourner l'écueil du mercantilisme d'antan ou du consumérisme d'aujourd'hui. Une création émancipée du seul traitement politique du nombre et de la normativité qui en principe pourra alors retrouver l'adresse au public et pourra à son tour émanciper celui-ci sur le mode vertueux de l'action réciproque. » (Laurent Fleury, « Les apories du "succès public" ou de quelques impensées publics », *op. cit.*, p. 93-94.)

<sup>878</sup> Olivier Neveux, *op. cit.*, p. 194.

<sup>879</sup> Voir la section 4.4.2. *Ironie et posture critique au Québec : le frein de l'autoaffirmation.*

leurs bonnes dispositions – ceux et celles de *Ein Volksfeind* aussi – et les acteur-trices du *NoShow* ne peuvent s’imaginer fonctionner autrement que dans le système qui les appauvrit. Il n’y a guère que les sorcières de *Macbeth* qui osent une certaine délinquance à la fois dans et en dehors de la représentation, bien que celle-ci ne vise que la sempiternelle destruction des protagonistes.

Si la proposition de l’émancipation par les voies de l’imaginaire est d’une logique écrasante, elle fait main basse sur l’art de la rencontre, une qualité du théâtre apparemment digérée par l’exacerbation institutionnelle de sa fonction communautaire, et dont l’écoute constitue une condition essentielle. Le partage de l’espace de pouvoir que constitue la parole – l’expression artistique – permettrait-il à l’altérité d’advenir justement, sans altération ? Au lieu de travailler sur ce que pense et ressent l’artiste, serait-il intéressant qu’il ou elle arpente plutôt ce qui lui échappe, et ainsi initier un rapport d’humilité et de curiosité à l’endroit du public ? Neveux fait une remarque intéressante lorsqu’il rappelle que « la confiance est minimalement l’axiome de toute émancipation. [...] La question n’est pas de savoir s’il est mal ou bien de n’avoir pas confiance dans les capacités de l’autre, mais d’agir à l’aune d’une telle déclaration. »<sup>880</sup> Cette idée impose de revoir le rapport scène-salle non plus seulement en termes démocratiques, mais selon la qualité d’ouverture à l’autre, qui précéderait toute velléité de réciprocité ou d’échange. Rancière précise que c’est par *l’égalité* postulée de l’intelligence (de la personne spectatrice) que s’initie l’émancipation (intellectuelle) : « l’égalité n’[est] pas un but à atteindre, mais un point de départ, une supposition à maintenir en toute circonstance »<sup>881</sup>. Dans le même ordre d’idées, Biet ajoute que « le mode égalitaire n’est pas la réalisation d’une égalité dans la salle, ou d’une égalité entre la scène et la salle [mais un] mode de réciprocité égalitaire »<sup>882</sup>. S’il y a sans conteste une dimension éthique dans la manière d’initier un art de

---

<sup>880</sup> Olivier Neveux, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre », *op. cit.*, p. 27.

<sup>881</sup> Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, p. 228-229.

<sup>882</sup> « Dès lors, l’une des questions majeures est de savoir si ce rapport proposé par la mise en scène se fait sur un mode inégalitaire (je suis dans la lumière / tu es dans le noir, je joue / tu te tais, je sais / tu apprends, tu es aliéné / je t’affranchis) ou sur un mode de réciprocité égalitaire (j’agis / tu me juges / je te juge me juger, je te vois / tu me vois / je te parle / tu peux me parler, je propose un monde, une idée, une idéologie / tu l’entends et tu as prise sur cette écoute. » (Christian Biet, *op. cit.*, p. 93.)

la rencontre – avant même de parler d’art du spectatorat – une perspective plus rationnelle peut aussi corroborer le rôle essentiel de l’écoute et de l’ouverture à l’altérité, à plus forte raison quand celle-ci risque de brouiller les repères de l’artiste.

Quand on place l’artiste dans un état de *désorientation*, ou de mise en cause de ses réflexes et de ses présupposés, on peut supposer que cette personne tende vers l’émancipation, attendu qu’elle tente de s’ouvrir au public, réel ou anticipé. Or, si l’art doit désorienter pour émanciper, une écoute attentive des voix marginalisées par son système devient nécessaire au geste créateur. Une personne qui s’écarte de la norme artistique, et une autre – ou la même – issue de la marge, sont susceptibles de présenter un point de vue inédit à l’artiste, capable de confronter justement la posture unique de son savoir situé. Pour reprendre les mots de Patricia Hill Collins (1948-), « This “outsider within” status has provided a special standpoint on self, family, and society. [...] [M]any Black intellectuals [...] tap this standpoint in producing distinctive analyses of race, class, and gender »<sup>883</sup>. Par conséquent, on peut suggérer que l’ouverture à un point de vue externe *et* marginal serait d’autant plus nécessaire pour que s’émancipent l’artiste et, par ricochet, son œuvre. Car être à la marge, comme le soulève bell hooks, c’est à la fois faire partie de l’ensemble, et rester en dehors.

To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body. [...] Living as we did on the edge we developed a particular way of seeing reality. We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as on the margin. We understood both. This mode of seeing reminded us of the existence of a whole universe, a main body made up of both margin and center.<sup>884</sup>

Pour l’artiste, la perte de repères que provoque un processus de désorientation implique forcément une prise de risques. Cette posture inconfortable peut entraîner un réflexe défensif de déni, puisque « when we experience disorientation, we might notice orientation as something we do not have »<sup>885</sup>, précise Ahmed. Or, comme nous l’avons vu au cours de cette thèse, toute proposition artistique est orientée, que l’artiste en ait conscience ou non. L’artiste qui perçoit la désorientation comme une attaque de ses propositions, ou comme un jugement de valeur

---

<sup>883</sup> Patricia Hill Collins, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n° 6, 1986, p. S14-S15.

<sup>884</sup> bell hooks, « Preface to the First Edition » in *Feminist Theory : From Margin to Center*, New York/Londres, Routledge, 2015, p. xvii. Je souligne.

<sup>885</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*, 2006, p. 5-6.

injustifié, risque de se réfugier dans une posture confortable, du *bon* côté des choses. L'ouverture à l'altérité, dans l'écoute humble et totale, ainsi que l'exercice confrontant de sa propre désorientation, sont susceptibles de transformer l'artiste et d'engager une relation avec le public qui serait libre de tout horizon d'attente. Ce faisant, l'œuvre évite peut-être un glissement vers une idéologie consensuelle où le point de vue orienté de l'artiste est considéré supérieur, moralement et philosophiquement, à celui de ses pairs comme à celui du public. Par ailleurs, elle redécouvre la notion de distanciation brechtienne non pas seulement en termes intellectuels et artistiques, mais également sociaux et politiques. En ces termes pourrait se repenser la définition consensuelle et (trop) rapide que le théâtre contemporain donne au public, quand il l'associe à la communauté ou à la « diversité », un terme galvaudé pour servir un des apanages stratégiques de l'actuelle posture politique de la culture.



# Conclusion

## Synthèse

Dans le chapitre 1. *Se distinguer : l'inévitable réalité du milieu*, j'ai décrit le contexte socio-économique de la création, ce qui, outre qu'il s'agisse d'un réflexe de praticienne, était nécessaire pour comprendre les enjeux politiques et économiques réels auxquels sont soumises les productions. Au moyen du *NoShow* du Théâtre du Bunker et du collectif *Nous sommes ici*, véritable cas d'école pour comprendre les enjeux de la production théâtrale actuelle, je me suis appliquée à rendre compte du système complexe qui structure le milieu. Cette mise en contexte avait pour but de déconstruire le mythe de l'artiste indépendant et de montrer combien ils et elles se doivent de déployer des stratégies originales pour assurer leur place dans l'écosystème théâtral.

J'ai décidé de recourir à l'exemple allemand pour comparer avec le cas du Québec, d'une part parce que l'Allemagne suscite l'admiration de plusieurs artistes québécois de théâtre, mais aussi pour observer la situation québécoise à travers son prisme. Il s'en est dégagé, entre autres, le constat que, si les artistes québécois sont en quête d'effets et de pertinence – notamment politique – force est d'admettre que les créations allemandes sont également aux prises avec un système qui détermine, jusqu'à un certain point, leurs esthétiques. Tandis que le théâtre québécois hérite d'une volonté historique de légitimation culturelle (au sens d'identité nationale et professionnelle, mais aussi comme vecteur collectif), le théâtre allemand s'arrime aux concepts de *Bildung* et de *Kultur*, par ailleurs instrumentalisés au cours de l'histoire. Ces deux concepts – surtout le premier – sont encore reconnus par l'état allemand comme des critères de financement. Du côté des politiques culturelles québécoises, si elles visent d'abord à promouvoir la langue française et la culture québécoise, elles travaillent surtout à faire du secteur culturel un levier économique, une volonté au diapason avec les politiques culturelles de la ville de Berlin. Si l'art est déficitaire *per se*, ce n'est vraisemblablement pas le cas de la *culture*.

Ce premier chapitre soulevait des questions qui ont parsemé toute ma thèse. Les artistes seraient-ils au service de la culture en tant que projet politique, c'est-à-dire, dans le contexte



actuel, au service de l'économie ? La stratégie gagnante, pour les artistes, revient-elle à adopter le jeu de la prise de position politique, dans une sorte de simulation de ce que fut le théâtre engagé, et auquel il correspond encore dans un certain imaginaire de l'art ? Il semble y avoir là une valeur – à défaut de produire une valeur marchande – dont se sont emparées les villes de Montréal et de Berlin, ainsi que les artistes qui s'y produisent.

Au chapitre 2. *Prétendre au réel : l'argument du vrai*, j'ai plongé directement dans un théâtre franchement engagé, et pourtant toujours produit dans le même contexte. L'exemple de *Fear* de Falk Richter peut paraître naïf : plein de bonne volonté mais sans complexités, il prêche à des convertis. D'un autre côté, sa posture est assumée, contrairement à l'exemple donné par *100% Montréal* du collectif allemand Rimini Protokoll, qui s'entête à prétendre que son spectacle n'est pas politique. Ce chapitre jette les bases de l'idée selon laquelle nommer sa posture comme artiste apparaît comme un point de départ à la création engagée. À cet effet, l'exemple de Piscator invite à se souvenir du besoin immense des artistes de se sentir utiles à leur époque et au monde, et de poser des actes qui ne soient pas que fictifs – qui permettraient d'être acteur dans le monde et pas seulement figurant. Piscator et Brecht recourent en toute bonne foi à la propagande au nom de l'urgence à éduquer (« sensibiliser », dirions-nous aujourd'hui, ou encore, « questionner »). Or, si l'objectif des deux metteurs en scène allemands était de s'adresser aux masses ouvrières, on peut à raison se demander à qui *Fear* et *100% Montréal* s'adressent vraiment.

La performance de *100% Montréal* sur le marché des arts vivants est remarquable, ce qui ne l'empêche pas de drainer plusieurs problèmes. Sa posture apparemment neutre rejoint sur plusieurs points la pensée néolibérale quand celle-ci espère faire communauté, dans la promotion de la diversité, mais selon des règles bien strictes et paradoxalement exclusives. Ce type de théâtre présente un problème éthique, attendu que la main tendue vers les citoyens ne sert pas nécessairement leurs intérêts : elle contribue à redorer l'image de la Ville de Montréal et des partenaires de la production, au détriment de ceux et celles qu'elle mobilise pour illustrer le collectif. Les artistes se font ici les agents d'une politique qui n'est pas nécessairement la leur, ce qui soulève plusieurs questions. La contestation, sur le mode de l'intervention symbolique, est-elle l'apanage de l'artiste ? Si l'artiste de théâtre se situe hors des médias de masse, le face-à-face avec un public en chair et en os lui confère certainement une certaine

*aura* ; il créerait du lien par le travail du sensible. L'ethos de l'artiste contemporain admet qu'il possède une certaine vérité du monde parce qu'il le voit et le sent, une idée qu'on retrouve dans le nouveau théâtre documentaire, ainsi que dans l'imaginaire crimprien – dont j'ai traité au chapitre 4. *Turner en dérision : la posture « critique »*. À cela s'ajoute, au Québec, le fait que l'acteur est un personnage particulier dans l'imaginaire, car il évoque l'affranchissement identitaire franco-canadien. Les acteurs occupent presque tous les postes importants dans le milieu québécois : mise en scène, écriture, direction artistique, etc. Par conséquent, leur approche de la scène, qui embrasse pour incarner, façonne la création en la privant de distanciation critique.

J'ai montré dans le chapitre 3. *Traduire et adapter : le prisme de l'altérité* que chacun des choix de l'artiste – et particulièrement lorsque ce choix semble purement esthétique – est profondément politique. Il est politique d'abord parce qu'il dissimule souvent une stratégie de positionnement dans le milieu, et ensuite parce qu'il comporte forcément des implications historiques, symboliques et culturelles avouées et non-avouées. L'exemple de la traduction de Michel Garneau que choisit Angela Konrad dans sa mise en scène du *Macbeth* de Shakespeare est à cet égard très éclairant. Le projet de Garneau, fortement nationaliste, permet à Konrad de confirmer sa place dans le milieu québécois, tout en offrant au texte le regard distancié de son approche allemande, de facture expressionniste.

J'ai constaté avec *Macbeth* que la question de la langue, au Québec, soulève encore des tensions, bien que celles-ci ne soient plus exactement les mêmes que dans les années 1960 et 1970. On continue généralement d'aborder les textes classiques dans un français pseudo-normatif, tandis que l'usage de l'anglais creuse un conflit intergénérationnel et marque une appartenance à la culture mondialisée. Cette dernière, loin de jouer sur les éléments de spécificité locale, se développe dans un réseau manœuvré par de grandes institutions et festivals, principalement européens. Si le postdramatique a brillé dans ces sphères, surtout autour des années 2000, un retour à la narration marquerait une nouvelle tendance, dans l'urgence d'expliquer le monde et de créer du lien – au sens sémantique et humain. C'est dans cette veine que s'inscrivent les adaptations des grands textes du répertoire auxquelles s'attaque Thomas Ostermeier, dans un parti pris pour ce qu'il nomme le *réalisme social*. Sa version du *Ein Volksfeind* de Ibsen est intéressante car elle soulève trois questions fondamentales :

comment raconter une histoire sans parti pris mais en générant de l'identification ? Comment représenter la foule (ou le peuple) ? Et comment faire participer le public ? L'émotion que suscite le militantisme du Dr. Stockmann chez Ostermeier est l'incarnation même de ce que servent plusieurs des productions politiquement engagées qui circulent dans ce réseau international : rassurer, par la catharsis que provoque le bon discours, sur le fait que notre posture (celle de l'artiste comme celle du [de la] spectateur-trice) est la bonne. C'est vivre, par procuration, un engagement politique.

Le chapitre 4. *Tourner en dérision : la posture « critique »* se distingue des autres. Il prend pour prétexte l'imaginaire néolibéral que dégage Martin Crimp dans sa pièce *Dans la République du bonheur* pour comprendre comment le processus d'identification, traditionnellement propre au théâtre, se retrouve complice d'un phénomène pervers chez l'artiste contemporain : la production d'une sympathie consensuelle qui rassure, d'un côté comme de l'autre, mais qui s'appuie aussi sur une manipulation des émotions. Le bonheur et les émotions positives sont instrumentalisées au profit de l'attitude de consommation et du mythe du progrès, ce à quoi s'attaque justement le texte de Crimp.

Avec *Dans la République*, j'ai montré qu'une posture critique, malgré sa complexité et sa mécanique impressionnante, pouvait camoufler une fausse omniscience et plusieurs angles morts, habituellement ceux associés à la norme, par exemple masculine et blanche. La posture critique peut aussi produire une fausse neutralité, sous prétexte, d'une part, de montrer le monde tel qu'il est – lire tel que l'artiste le *ressent* – et, d'autre part, de critiquer toutes et tous, de façon équitable. Or, l'équité ne précède pas, dans le monde, la critique, quelle qu'elle soit. L'exemple de *la République* révèle l'importance, avant de critiquer le monde, de savoir situer cette critique dans le monde. De plus, si la critique repose sur l'ironie, comme c'est le cas dans la pièce de Crimp, il faut savoir que celle-ci n'est pas universelle puisqu'elle repose sur la complicité du public, c'est-à-dire sur la connaissance que celui-ci entretient *déjà* avec le propos ou la prise de position. D'un autre côté, si l'ironie est explicitée, elle risque d'insister sur le sens qu'elle souhaite suggérer comme s'il s'agissait d'une évidence, ce qui revient à dire au public comment penser. Or, la maîtrise de l'ambiguïté demande de manœuvrer la distanciation, ce qui implique de comprendre où se situe l'artiste dans les rapports de pouvoir qu'il souhaite déconstruire.

Au chapitre 5. *Engager le public : la communauté temporaire*, j'ai repris les principaux questionnements qui émergeaient des chapitres précédents et qui convergeaient vers la personne spectatrice. Ironiquement, toutes ces tentatives, tendues vers la personne spectatrice, lui imposaient aussi un rôle mineur, même dans les situations dites participatives. La personne spectatrice est considérée comme non-instruite ou insensible puisque c'est à cela que le spectacle prétend l'élever. Particulièrement lorsqu'il est question de rassembler ou de créer des liens pour restituer un certain mythe de la communauté perdue, cette volonté peut instrumentaliser les spectateurs au profit d'une économie de la bien-pensance sur laquelle reposent les logiques de financement et de programmation. Cette logique est clairement celle du néolibéralisme, avec lequel, n'en déplaise à Lehmann, le postdramatique entretient des liens troublants. Car malgré les apparences, il résiste à toute contestation qui ne soit pas consensuelle. Mais peut-être est-ce tout simplement une question de contexte, et que c'est ce contexte qui appelle une nouvelle réflexion sur le théâtre politique.

Cette nouvelle réflexion invite à repenser le rapport au spectateur à l'aune d'une réciprocité qui implique une égalité en amont. C'est là que le théâtre comme art de la rencontre retrouve son sens éthique et philosophique, dans la dimension politique qui met l'artiste en tension avec le spectateur. Puisqu'on ne peut présumer de la réception de celui-ci, et encore moins de son émancipation par l'œuvre, on peut toutefois travailler à l'émancipation de l'artiste par l'entremise d'une posture de désorientation que des perspectives féministe et afroféministe permettent de dégager. Dans la prise de risque de sa propre position, et attendu que l'artiste mesure le cercle vicieux du système dans lequel sa pratique est retenue, se devine l'horizon d'un théâtre politique qui revisite la distanciation brechtienne, mais dans un contexte contemporain d'industrie culturelle globalisée.

### ***Was tun ?***

Au moment où j'ai entrepris cette thèse, le théâtre me semblait dans une impasse épistémologique et politique : crise de légitimité, confusion entre art, culture et divertissement, biais politiques insufflés par les bailleurs de fonds, compétitivité accrue par la (néo)libéralisation du secteur public, contraintes intellectuelles et techniques d'artistes œuvrant en vase clos et dans l'héritage de traditions désuètes, désintérêt du public, etc. Si je ne

me formulais pas les choses de cette façon, je les presentais – au risque de réactiver ici le mythe de la connaissance intuitive des artistes. Cependant, je n’avais pas les outils critiques pour comprendre l’inextricable système que façonnent les traditions de théâtre, politique ou pas, les esthétiques scéniques, locales et importées, la place du public, souvent instrumentalisé aux fins de la production, et les effets de modes, héritiers de l’influence des grands réseaux et des festivals internationaux. Je ne soupçonnais pas non plus le maillage sous-terrain des politiques culturelles, des partenaires privés, des institutions (producteurs et diffuseurs), des organismes et finalement des artistes, derniers maillons de la grande chaîne du secteur. De mon point de vue de conseillère dramaturgique, je regardais la scène, et je butais sur l’impression d’inachevé que me laissaient nos velléités politiques. C’est pourtant de la scène que sont apparues les pistes, mais non sans difficultés. Comment admettre que le pouvoir se pratique du haut vers le bas, et que la scène de théâtre contemporain, de par son élitisme disciplinaire, accélère peut-être sa descente vers un cul-de-sac ?

Aujourd’hui, l’exercice me laisse perplexe. Alors que la planète sort tranquillement du confinement imposé par la pandémie de la Covid19, il n’est pas exagéré d’avancer que le secteur des arts vivants est estropié. La courbe exponentielle que le développement des entreprises culturelles avait commencé de créer, au cours de la professionnalisation des arts, dans les années 1980, puis suite aux politiques culturelles de 1992, s’est brisée en plein vol sous l’obligation de fermeture de tous les lieux de rassemblement public, depuis le mois de mars 2020. La communauté théâtrale est en émoi. Les pertes et les dommages occasionnés aux producteurs comme aux diffuseurs s’estiment à plusieurs millions. Des compagnies sont forcées à la faillite. Des artistes, en situation de précarité extrême, s’engagent dans les CHSLD pour prêter main forte à des préposés au bénéficiaires épuisés. Le désir de créer retient sous souffle devant le désastre du monde.

Le théâtre, à nouveau, est dans une impasse, et le plan de relance économique du milieu, présenté le 1<sup>er</sup> juin 2020, ne redonne pas espoir à une communauté sous le choc.<sup>886</sup> Les

---

<sup>886</sup> Stéphanie Morin, « Relance culturelle. 400 millions plus tard, la grogne ne faiblit pas », *La Presse*, mis en ligne le 2 juin 2020, consulté le 11 juin 2020. URL : [https://plus.lapresse.ca/screens/a9b811b6-b53e-433f-9ee4-46301412edb2\\_\\_7C\\_\\_0.html?utm\\_medium=ulink&utm\\_campaign=internal+share&utm\\_content=scr](https://plus.lapresse.ca/screens/a9b811b6-b53e-433f-9ee4-46301412edb2__7C__0.html?utm_medium=ulink&utm_campaign=internal+share&utm_content=scr)

investissements pour la « création nouvelle », où l'orientation numérique est à peine dissimulée, et l'invective de la ministre à déposer des projets neufs, en plus de témoigner du profond déni du ministère de pallier les pertes et les dommages encourus par la crise, confirme par l'absurde la course aveugle de la croissance, pour un secteur qui n'est pas directement lucratif. Par effet de style ou par excès populiste, la réouverture des salles, annoncée le 24 juin – jour de la Fête nationale – ne fait qu'augmenter la consternation de ceux et celles qui s'imaginent difficilement reprendre les répétitions en distanciation sociale. Et surtout, la perspective de s'adresser à une salle remplie au tiers est anxiogène pour des artistes en quête de rassemblement public.

La Covid19 semble mettre à jour les failles d'un système théâtral qui, au Québec, est abandonné aux aléas du marché. Elle révèle aussi la consternante contradiction d'une pratique artistique dont la verve politique s'arrime mal aux cadres qui la déterminent, que ceux-ci soient dictés par l'hégémonie de la logique managériale ou par les mesures d'urgence d'une crise sanitaire. En début de parcours, si je me demandais « comment faire un théâtre politisé, conscient, transformateur, percutant et pertinent, avec les contraintes que nous avons ? », je me pose en fin de thèse la même question : comment faire un théâtre politisé, conscient, transformateur, percutant et pertinent, avec les contraintes que nous avons – et surtout, celles que nous *aurons* ? Comment envisager la reprise des activités sachant que la moitié des artistes du milieu sont forcés d'exiler la profession ? Comment retourner en répétition alors que les codes de la représentation sont marqués par les nouveaux rapports de la distanciation ? Comment avoir encore envie de faire du théâtre quand le mythe de l'utilité publique des artistes aura été rudement mis à l'épreuve par la priorisation gouvernementale des services essentiels ? Quelles stratégies convoquer pour s'adresser à un public transformé et prendre de la distance vis-à-vis d'un monde qu'on ne comprend pas encore ? Comment relire Piscator, Brecht et Schechner à l'aune de cette situation inédite, autant pour les artistes que pour les institutions culturelles ? Le chantier qui attend le théâtre dans les prochaines années est monstrueux et requiert de poursuivre la réflexion de fond amorcée dans cette thèse. Or cette fois, il faudra peut-être, et avec prudence, prendre position.

---

een ; Marie-Andrée Chouinard, « Les cases vides », *Le Devoir*, mis en ligne le 3 juin 2020, consulté le 11 juin 2020. URL : <https://www.ledevoir.com/opinion/editoriaux/580055/culture-les-cases-vides>.

## ***Bibliographie***

### **Textes à l'étude**

CRIMP, Martin, *Dans la République du bonheur*, traduit en français par Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2013.

\_\_\_\_\_, *Martin Crimp : Plays 3. Cruel and Tender, Fewer Emergencies, The City, Definitely the Bahamas, Play House, In the Republic of Happiness*, Londres, faber & faber, coll. « Contemporary Classics », 2015.

\_\_\_\_\_, *Dans la République du bonheur*, traduit en français québécois par Christian Lapointe, [inédit], 2015, 75 p.

FECTEAU, Alexandre (idée originale), *Le NoShow, un show-must-go-on à tout prix*, texte de François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire et Maxime Robin, avec la collaboration des acteurs du spectacles, texte inédit.

IBSEN, Henrik, *Ein Volksfeind*, traduit du norvégien par Christel Hildebrandt, Stuttgart, Reclams Universal-Bibliothek, n° 1702, 1999 [1993].

\_\_\_\_\_, *Les douze dernières pièces. Un ennemi du peuple, Le Canard sauvage, Rosmersholm*, traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale, 1990-1994, vol. II, coll. « Le Spectateur français », p. 89-114.

\_\_\_\_\_, *Ein Volksfeind*, adaptation de Florian Borchmeyer, relue par Marius von Mayenburg, version du 18 juillet 2012, (corrigée le 3 septembre 2012), inédit, 58 p.

\_\_\_\_\_, *Ein Volksfeind*, traduit du norvégien par Hinrich Schmidt-Henkel, Reinbek, Rowohlt, coll. « Theater Verlag », 2008.

RICHTER, Falk, *Fear*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Stück », décembre 2015, p. 52-66.

SHAKESPEARE, William, *Coriolan*, traduit en français québécois par Michel Garneau, dessins de Danièle Lévesque, Montréal, VLB Éditeur, 1989.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, édition de J. H Lobban, Cambridge, Cambridge, University Press, 1911.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, traduit de l'anglais par Michel Garneau, ill. de Maureen Maxwell, Montréal-Nord, VLB, 1978.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, traduit de l'anglais par Pierre Jean Jouve (édition bilingue), préface par George Wilson Knight, notice par R. G. Cox, Paris, GF Flammarion, 1993.

## Monographies

AALTONEN, Sirkku, *Time-sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon/Toronto, Multilingual Matters, 2000.

\_\_\_\_\_, *Code-choice and Identity Construction on Stage*, Abingdon (Oxon)/New York, Routledge, 2020.

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Modèles critiques. Interventions, répliques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984.

ADORNO, Theodor Wiesengrund et Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2012.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2007.

AHMED, Sara, *Queer Phenomenology*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006.

ALTIERI, Charles, *The Particulars of Raptures. An Aesthetics of the Affects*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.

ARAGAY, Mireia et Martin Middeke (dir.), *Of Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21<sup>st</sup>-Century British Drama and Theatre*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, *Contemporary Drama in English Studies Book*, n° 28, 2017.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989 [1972].

\_\_\_\_\_, *The Human Condition*, 2<sup>ème</sup> édition, introduction de Margaret Canovan, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1958.

\_\_\_\_\_, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi et commenté par Ursula Ludz, traduit de l'allemand et préfacé par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1995 [1993].

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.



AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

ASSMANN, Aleida, *Arbeit am nationalen Gedächtnis : Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*, Frankfurt a/M, Campus, 1993.

AUSLANDER, Philip, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres/New York, Routledge, 1997.

AUSLANDER, Philip (dir.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Londres/New York, Routledge, 2003.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais et commenté par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (textes réunis, traduits et présentés par), *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, 2007.

BADIOU, Alain, *La philosophie, le théâtre, la vraie vie. Entretien réalisé par Laure Adler*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-vues », juillet 2016.

\_\_\_\_\_, *Le siècle*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BALANDIER, Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1980.

BALDWIN, Jane, Jean-Marc Larrue et Christiane Page (dir.), *Vies et morts de la création collective = Lives and deaths of collective creation*, Sherborn, MA, Vox theatri, Salaberry-de-Valleyfield (Québec), Presses collégiales du Québec, coll. « Vox theatri », 2008.

BANU, Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Paris, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2013.

BANU, Georges, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011.

BARBA, Eugenio, *La terre de cendres et de diamants : mon apprentissage en Pologne*, suivi de *26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2000.

\_\_\_\_\_, *Brûler sa maison : Origines d'un metteur en scène*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2011.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtre contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

BARBÉRIS, Isabelle et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2016.

BARBÉRIS, Isabelle et Marie Pecorari (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

BARBÉRIS, Isabelle et Florence Fix (dir.), *Le parasite au théâtre*, Paris, Orizons, 2014.

BARBIER, Frédéric et Catherine Bertho-Lavenir, *Histoire des médias. De Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1996.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 2002 [1957, 1964, 1982, 1984, 1993].

\_\_\_\_\_, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 [1957].

BARON, Christine et Catherine Doroszczuk (dir.), *La sincérité. L'insolence du cœur*, Paris, Autrement, série « Morales », 1995.

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, édition révisée, Londres/New York, Routledge, 1991 [1980].

BASSNETT, Susan et André Lefevere, *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, *Ausgewählte Gedichte*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970.

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, préface de J.-P. Mayer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015 [1970].

BAUMANN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

BAUMOL, William J. et William G. Bowen, *Performing Arts – The Economic Dilemma : a Study of Problems Common to Theater Opera, Music and Dance*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.

BEAUDOIN-BÉGIN, Anne-Marie, *La langue rapaillée. Combattre l'insécurité linguistiques des Québécois*, Montréal, Somme toute, 2015.

BEAUFILS, Éliane, *Violences sur les scènes allemandes*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.

BEISE, Arnd, Jens Birkmeyer et Michael Hofmann (dir.), *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*, Saint-Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2008.

BÉLAIR, Michel, *Le Nouveau Théâtre québécois*, Ottawa, Leméac, coll. « Dossiers », 1973.

BELLOUR, Raymond, *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, exposition*, Paris, P.O.L., coll. « Trafic », 2012.

BENE, Carmelo, *Superpositions*, Paris, Minit, 1979.

BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2012.

\_\_\_\_\_, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2011 [1996].

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012.

\_\_\_\_\_, *Essai sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969.

\_\_\_\_\_, *Rue à sens unique*, traduit de l'allemand par Anne Longuet Marx, Paris, Allia, 2015, [1928].

\_\_\_\_\_, *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011.

BENSAÏD, Daniel, *Politiquement incorrects. Entretien du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Textuel, 2008.

\_\_\_\_\_, *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.

BEDNARSKI, Betty et Irene Oore, *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents », 1997.

BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.

BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, textes rassemblés par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.

BESSON, Jean-Louis, *Max Reinhardt*, choix de textes et traduction de l'allemand par Jean-Louis Besson, Paris, Actes Sud – Papiers, 2010.

BIOT, Paul, (dir.), *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, Cuesmes,

Cerisier, 2006.

BIRGFELD, Johannes, Ulrike Garde et Meg Mumford (dir.), *Rimini Protokoll Close-Up : Lektüren*, Hanovre, Wehrhahn, 2015.

BIRKNER, Nina, Andrea Geier et Urte Helduser (dir.), *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014.

BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BISHOP, Clare, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 1996.

BOLLENBECK, Georg, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a/M, Insel, 1994.

BOLTANSKI, Luc et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, nouvelle édition avec postface, Paris, Gallimard, 2011.

BOLTER, Jay David et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BONNEL, Andrew, *People's Stage in Imperial Germany : Social Democracy and Culture 1890-1914*, Londres/New York, Tauris Academic Studies, 2005.

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

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

\_\_\_\_\_, *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*, introduction de Randal Johnson, Cambridge, Polity, 1993.

\_\_\_\_\_, *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1998.

\_\_\_\_\_, *Propos sur le champ politique*, Lyon, PUF, 2000.

BOURDIEU, Pierre et Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, en collaboration avec Dominique Schnapper, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1966.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001.

\_\_\_\_\_, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

BUEHLER, George, *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1978.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur, et al., édition revue et augmentée par Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 1999.

\_\_\_\_\_, *Petit organon pour le théâtre*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2013 [1963, 1970, 1978].

\_\_\_\_\_, *Gesammelte Werke, Band 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1967 [1938].

\_\_\_\_\_, *Écrits sur la littérature et l'art. 2, Sur le réalisme*, précédé de *Art et politique, Considérations sur les arts plastiques*, traduit de l'allemand par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

\_\_\_\_\_, *Écrits sur le théâtre*, sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

\_\_\_\_\_, *Journal de travail*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche.

\_\_\_\_\_, *Notizbücher*, présentation de Peter Villwock, Berlin, Suhrkamp, 7 volumes.

\_\_\_\_\_, *Dialogues d'exilés*, traduit de l'allemand par Gilbert Badia et Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 1965.

\_\_\_\_\_, *Tagebücher 1920-1922 ; Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, présentation de Herta Ramthun, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975.

\_\_\_\_\_, *Über Politik auf dem Theater*, présentation de Werner Hecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1971.

\_\_\_\_\_, *Briefe*, présentation et commentaires de Günter Glaeser, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2 volumes.

\_\_\_\_\_, *Journale 2 [Journale 1941-1955, autobiographische Notizen 1942-1955]*, édition de Werner Hecht, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag/Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995.

\_\_\_\_\_, *Journal d'Amérique : 1941-1947*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, l'Arche, 2013.

\_\_\_\_\_, *Journaux : 1920-1922 ; Notes autobiographiques : 1920-1954*, traduit de l'allemand par Michel Cadot, Paris, l'Arche, 1978.

\_\_\_\_\_, *Schriften über Theater*, présentation de Werner Hecht, Berlin, Henschelverlag, 1977.

\_\_\_\_\_, *ABC de la guerre*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, présentation et annotations de Klaus Schuffels, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985.

\_\_\_\_\_, *Über Kunst und Politik*, présentation de Werner Hecht, remarques de Manfred Wekwerth, Leipzig, Reclam jun., coll. « Universal-Bibliothek », 1977.

\_\_\_\_\_, *Versuche*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, cahiers 1-8, 1959.

\_\_\_\_\_, *Aufbau einer Rolle : Laughtons Galilei*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, volume 2.

\_\_\_\_\_, *über Schauspielkunst*, présentation de Werner Hecht, Berlin, Henschelverlag, 1973.

\_\_\_\_\_, *Brecht im Gespräch : Diskussionen, Dialoge, Interviews*, présentation de Werner Hecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975.

\_\_\_\_\_, *Brechts Modell der Lehrstücke : Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, présentation de Reiner Steiweg, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1976.

BRISSET, Annie, *A Sociocritique of Translation : Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*, traduit du français par Rosalind Gill et Roger Gannon, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

CAILLET, Aline et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2017.

CARLSON, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 1996.

CASE, Sue-Ellen et Janelle Reinelt (dir.), *The Performance of Power : Theatrical Discourse and Politics*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.

CHAPPLE, Freda et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theater and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Themes in Theater », 2007.

CHALANDON, Sorj, *Le quatrième mur*, Paris, Bernard Grasset, 2013.

CHALAYE, Sylvie, *Thomas Ostermeier*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2006.

CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

COHEN-CRUZ, Jan (dir.), *Radical Street Performance : An International Anthology*, Londres/New York, Routledge, 1998.

COLLERAN, Jeanne et Jenny S. Spencer (dir.), *Staging Resistance : Essays on Political Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory/Text/Performance », 1998.

COMETTI, Jean-Pierre, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012.

COMETTI, Jean-Pierre et Nathalie Quintane (dir.), *L'art et l'argent*, Paris, Amsterdam, 2017.

Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007.

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

CORBEIL, Jean-Claude, *L'aménagement linguistique du Québec : perspective historique de la question, description des options linguistiques qui sous-tendent l'action de l'Office de la langue française du Québec*, Colloque « Identité culturelle et Francophonie dans les Amériques », Montréal, L'Éditeur officiel du Québec, 1974.

CORVIN, Michel, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, éditions THÉÂTRALES, 2007.

CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

CORNISH, Matt, *Performing Unification. History and Nation in German Theater after 1989*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.

CORNU, Laurence et Patrice Vermeren (textes réunis par), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière. Colloque de Cerisy*, Bourg-en-Bresse, Éditions Horlieu, 2006.

COVA, Hans, *Art et politique : les aléas d'un projet esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005.

DANTE, Alighieri, *La divine Comédie : le Paradis*, introduction, notes et traduction de l'italien de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1990.

DAVIS, Tracy C. et Thomas Postlewait (dir.), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Theatre and Performance Theory », 2003.

DAVIS, Walter A., *Art and Politics : Psychoanalysis, Ideology and Theater*, Londres, Pluto Press, 2007.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 [1967].

DE BRUYNE, Paul et Pascal Gielen (dir.), *Community Art : The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011.

DECK, Jan et Angelika Sieburg (dir.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, Transcript Verlag, coll. « Theater », 2011.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELGADO, Maria M. et Dan Rebellato (dir.), *Contemporary European Theatre Directors*, Londres/New York, Routledge, 2010.

DELHALLE, Nancy, *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et société », 2017.

DELHALLE, Nancy (dir.) avec la collaboration d'Aline Dethise, *Le théâtre et ses publics : la création partagée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

DEMARCY, Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

DEUTSCH, Michel, *Germania, tragédie et état d'exception : une introduction à l'œuvre de Heiner Müller*, Genève, Michel Deutsch et le Mamco, 2012.

DE FARAMOND, Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.



DE VERDALLE, Laure, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, coll. « Dialogiques », 2006.

DE VILLIER, Gunther, *Les Laboratoires Crête*, Montréal, Somme toute, 2008.

DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.

DION, Robert, *L'Allemagne de la liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

DIXON, Steve, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, coll. « Leonardo », 2007.

DONOHUE, Joseph I. Jr. Et Jonathan M. Weiss (dir.), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995.

DORLIN, Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.

DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988.

DREYSSE, Miriam et Florian Malzacher (dir.), *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini-Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2008.

DROUIN, Jennifer, *Shakespeare in Québec : Nation, Gender, and Adaptation*, Toronto, Toronto University Press, 2014.

DUFOUR, Dany-Robert, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009.

\_\_\_\_\_, *Le Divin Marché. La révolution culturelle libérale*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2012.

DUMAS, Denis, *Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987.

EBERTH, Michael, *Eidinger*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, coll. « Backstage », 2011.

ECO, Umberto, *La guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985.

EISENSTEIN, Sergeï, *Au-delà des étoiles*, présentation de Jacques Aumont, traduit du russe par Jacques Aumont *et al.*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres/New York, Methuen, 1980.

ERNST, Wolf-Dieter, *Der affektive Schauspieler : Die Energetik des Postdramatischen Theaters*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.

ERNST, Wolf-Dieter et Meike Wagner (dir.), *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances*, Munich, Epodium, 2008.

ETHIS, Emmanuel, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, *Avignon ou Le public participant : une sociologie du spectateur réinventé*, Montpellier, Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2008.

FAVEREAU, Olivier et Emmanuel Lazega (dir.), *Conventions and Structures in Economic Organization*, Cheltenham (UK)/Northampton (USA), Edward Elgard, 2002.

FILION, Louise-Hélène, *Les usages littéraires de Thomas Bernhard et de Peter Handke au Québec. Les modalités d'une affiliation interculturelle*, Montréal, Nota Bene, 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika, *History of European Drama and Theatre*, traduit de l'allemand par Jo Riley, Londres/New York, Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_, *Ästhetik des Performative*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

\_\_\_\_\_, *Theatre, Sacrifice, Ritual : Exploring Forms of Political Theatre*, Londres/New York, Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_, *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, traduit de l'allemand par Saskya Iris Jain, Londres/New York, Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika (dir.) *The Show and the Gaze of Theatre : A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika et Benjamin Wihstutz (dir.), *Performance and the Politics of Space : Theatre and Topology*, New York, Routledge, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika, Barbara Gronau et Christel Weiler (dir.), *Global Ibsen : Performing Multiple Modernities*, New York, Routledge, 2011.

FISKE, John, *Reading the Popular*, Londres/New York, Routledge, 1990 [1989].

FILEWOOD, Alan, *Collective Encounters. Documentary Theatre in English Canada*, Toronto/Buffalo/London, The University of Toronto Press, 1987.

FLICHY, Patrice, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

FILEWOOD, Alan, *Collective Encounters. Documentary Theatre in English Canada*,

Toronto/Buffalo/London, The University of Toronto Press, 1987.

FLORIDA, Richard L., *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2004.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality. Volume 1 : An Introduction*, traduit du français par Robert Hurley, New York, Pantheon Books, 1978.

\_\_\_\_\_, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992.

FORSYTH, Alison et Chris Megson (dir.), *Get real. Documentary Theatre, past and present*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2009.

FREI, Nikolaus, *Die Rückkehr der Helden : deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, 248 p.

FÜLLER, Henning, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)*, Berlin, Theater der Zeit, « Recherchen », n° 125, 2016.

FUEGI, John, *Brecht et Cie : sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, traduit de l'anglais par Éric Diacon et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fayard, 1995.

FUNK, Wolfgang, Florian Gross, et Irmtraud Huber (dir.), *The Aesthetics of Authenticity : Medial Constructions of the Real*, Bielefeld, Transcript Verlag, coll. « Cultural and Media Studies », 2012.

GADDIS ROSE, Marilyn, *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981.

GALLERON, Ioana, *Théâtre et politique : les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012.

GIDDENS, Anthony et Will Hutton, *On the Edge : Living with Global Capitalism*, Londres, Jonathan Cape, 2000.

GIELEN, Pascal et Paul de Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAI Publishers, 2012.

GILCHER-HOLTLEY, Ingrid, Dorothea Kraus et Franziska Schößler (dir.), *Politisches Theater nach 1968 : Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main, Campus, 2006.

GILMORE, James et Joseph Pine, *The Experience Economy. Work is Theater & Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999.

GITELMAN, Lisa, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2006.

GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Sussex, The Harvester Press, 1978.

GÖTZ, Dapp, *Mediaclash in Political Theatre : Building on and Continuing Brecht*, présentation de Peter Marx, Kati Röttger et Friedemann Kreuder, Marbourg, Tectum, coll. « Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft », 2006.

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974.

GUÉRARD, Cécile (dir.), *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Autrement, coll. « Morales », n° 25, 1998.

GRACE, Sherrill et Albert-Reiner Glaap (dir.), *Performing National Identities : International Perspectives on Contemporary Canadian Theatre*, Vancouver, Talonbooks, 2003.

GRACE, Sherrill et Wasserman (dir.), *Theatre and Autobiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, 2006.

GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy Sabourin, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Express », 1997.

GREGG, Melissa et Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, La Cité, coll. « Théâtre vivant », 1971.

HAGEMANN, Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », série « Arts vivants », 2013.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2014.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007.

HARDING, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1986.

HEDDON, Deirdre, *Autobiography and Performance*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre & Performance Practices », 2008.

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

\_\_\_\_\_, *Des valeurs : une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

HEINICKE, Julius, *et al.*, *Theater als Intervention : Politiken ästhetischer Praxis*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », n° 121, 2015.

HEISS, Christine et Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del convegno internazionale, Forlì, 26–28 octobre 1995, Bologne, CLUEB, 1995.

HESSEL, Stéphane, *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigène éditions, coll. « Ceux qui marchent contre le vent », 2010.

HOBBS, Thomas, *Leviathan*, édition critique de G. A. J. Rogers et Karl Schuhmann, Londres, Continuum, 2005, 2 volumes.

HOOKS, bell, *Talking back : Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, MA, South End Press, 1989.

\_\_\_\_\_, *Feminist Theory : From Margin to Center*, New York/Londres, Routledge, 2015.

HÜLSMEYER, Axel, *International political economy : A Reader*, Oxford University Press, 2010.

HURLEY, Erin, *Theatre and Feeling*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

\_\_\_\_\_, *De l'Expo '67 à Céline Dion*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Régimbald, Montréal, Nota Bene, coll. « Études culturelles », 2017 [2010].

IRRERA, Orazio et Salvo Vaccaro (dir.), *La pensée politique de Foucault*, Paris, Kimé, 2017.

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979.

JDEY, Adnen (dir.), *Politiques de l'image : questions pour Jacques Rancière*, Bruxelles, La lettre volée, 2013.

JENSEN, Amy Petersen, *Theatre in a Media Culture. Production, Performance and Perception Since 1970*, Jefferson/Londres, McFarland, 2007.

JÖRDER, Gerhard, *Ostermeier : backstage*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Paris, L'Arche, 2015 [2014].

JÜRS-MUNBY, Karen, Jerome Carroll et Steve Giles (dir.), *Postdramatic Theater and the Political : International Perspectives on Contemporary Performance*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », 1989.

\_\_\_\_\_, *Point, ligne, plan*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Lepien, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991.

KANE, Sarah, *Complete Plays. Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen Drama, 2001.

KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten ; Morale)*, traduit de l'allemand par Victor Delbos, préface de Monique Castillo, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1993.

KEMPF, Lucie et Tania Moguilevskaia, *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, PNU-Presses Universitaires de Lorraine, 2013.

KERSCHAW, Baz, *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, Londres, Routledge, 1999.

KERTSCHER, Jens et Dieter Mersch, *Performativität und Praxis*, Munich, Fink, 2003.

KLEIN, Christian (dir.), *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009.

KLEIN, Gabriele et Wolfgang Sting (dir.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld, Transcript, vol. 1, coll. « TanzScripte », 2005.

KOLB, Eberhard, *The Weimar Republic*, traduit de l'allemand par P.S. Falla et R. J. Park, seconde édition, Londres/New York, Routledge, 2005.

KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992.

KRASNER, David et David Z. Saltz (dir.), *Staging Philosophy : Intersections of Theatre, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

KUHN, Thomas S., *La Structure des Révolutions scientifiques*, traduit de l'américain par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2008 [1962].

La Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*, Québec, L'Action sociale (limitée), 1930.

LACHAUD, Jean-Marc (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

LACHAUD, Jean-Marc et Olivier Neveux (textes réunis par), *Changer l'art, transformer la société*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LADOUCEUR, Louise, *Making the Scene. La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Montréal, Nota Bene, 2005.

\_\_\_\_\_, *Michel Tremblay, traducteur et adaptateur : une étude en trois temps*, Montréal, Nota bene, 2017.

LANHAM, Richard, *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

LANTERI, Jean-Marc (dir.), *Écritures contemporaines 5. Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, *La Revue des Lettres modernes*, 2002.

LAPOINTE, Christian, *Anky ou La fuite / Opéra du désordre*, suivi de *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011.

LARRUE, Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2015.

LARRUE, Jean-Marc et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2014.

La Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*, Québec, L'Action sociale ltée, 1930.

LAVAL, Christian, *Foucault, Bourdieu et la question néolibérale*, Paris, La Découverte, 2018.

LEGRIS, Renée et al., *Le théâtre au Québec : 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeurs, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999.

\_\_\_\_\_, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

\_\_\_\_\_, *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », 2002.

LEHMANN, Hans-Thies et Patrick Primavesi (dir.), *Heiner Müller : Handbuch ; Leben, Werk, Wirkung*, en collaboration avec Olaf Schmitt, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies et Martina Groß, *Populärkultur im Gegenwartstheater*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.

LEMOINE, Stéphanie et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

LEROUX, Louis Patrick et Hervé Guay (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2014.

LÉTOURNEAU, Jocelyn, *Que veulent vraiment les Québécois ? : regard sur l'intention nationale au Québec (français) d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2006.

LEV-ALADGEM, Shulamith, Temple Hauptfleisch et William Sauter (dir.), *Festivalising ! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam/New York, Brill Rodopi, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

LORDON, Frédéric, *La société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013.

\_\_\_\_\_, *Imperium : structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.

LOXLEY, James, *Performativity*, Londres/New York, Routledge, coll. « New Critical Idiom », 2007.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, Manfred Schmeling et Christiane Solte-Gresser, (dir.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, coll. « Vice Versa Deutsch-französische Kulturstudien », n° 5, 2013.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MACHIAVEL, Nicolas, *Le prince et autres écrits politiques*, traduit de l'italien par J. V. Péries, révision, notes et présentation chronologique de Philippe Ranger, Montréal, Hexagone, coll. « Balises », 1982.

MANDEVILLE, Bernard, *A Treatise of Hypochondriack and Hysterick Passions*, réimpression de l'édition de 1711 imprimée par D. Leach (Londres), New York, Arno Press, coll. « Classics in Psychiatry », 1976.



\_\_\_\_\_, *La fable des abeilles ou Les vices privés font le bien public*, notes et références de Paulette et Lucien Carrive, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1974 [1714].

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1981.

MARKOVITS, Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

MARSCHALL, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, en collaboration avec Martin Fichter, Wien, Böhlau, 2010.

MARTIN, Carol, *Theatre of the Real*, Londres/New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in International Performance », 2013.

MARX, William, *Le tombeau d'Œdipe : pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012.

MASSUMI, Brian, *The Politics of Affects*, Cambridge, Polity Press, 2015.

MCGUIGAN, Jim, *Cool Capitalism*, Londres, Pluto Press, 2009.

MCKENZIE, Jon, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Londres/New York, Routledge, 2001.

MERAHI, Danielle, *Théâtres du réel en Angleterre et en Écosse depuis les années 50*, Paris, L'Harmattan, 2017.

MEIER, Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par Marielle Carlier, Paris, Belles Lettres, 1991.

MEIZOZ, Bruno, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MELCHINGER, Siegfried, *Geschichte des politischen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, volumes 1 et 2, 1974.

MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « République des idées », 2002.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, préface, traduction du russe et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, tomes I (1891-1917) et III (1930-1936), 1973.

MIRSKY, Daniel, Amélie Sandoval et Ingrid Streble (dir.), *Verboten, verschwiegen, ungehörig ? / Interdit, inconvenant, inacceptable ?*, Berlin, Logos Verlag, 2009.

MITTELSTÄDT, Eckhard et Alexander Pinto (dir.), *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven*, Bielefeld, Transcript, coll. « Theater », 2013.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, *Esprit des lois*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, 2 volumes.

MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della Traduzione*, traduit du français (*Traductions et Traducteurs*) par Stefania Morganti, Turin, Einaudi, 1965.

MÜLLER, Heiner, *Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, coll. « Theaterbibliothek », 3 volumes.

\_\_\_\_\_, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn, ein Reader*, édition dirigée par Detlev Schneider, Berlin, Alexander Verlag, 2014.

MÜLLER, Jost, *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die « Ästhetik des Widerstands » und die Krise des Marxismus*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag, 1991.

MÜLLER, Jürgen E. (dir.), *Media Encounters and Media Theories*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », 2008.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus, André Schallenberg et Mayte Zimmermann (dir.), *Performing Politics : Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », n° 92, 2012.

MUMFORD, Meg et Ulrike Garde, *Theatre of Real People : Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*, Londres/Oxford/New York/New-Delhi/Sidney, Bloomsbury, 2016.

MURRAY, Timothy (dir.), *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory/Text/Performance », 1997.

MORIZOT, Jacques (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

MÜLLER, Heiner, *Macbeth nach Shakespeare*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1983.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Minuit, 2006.

NARDOCCHIO, Elaine F., *Theatre and Politics in Modern Québec*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1986.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à*

aujourd'hui, Paris, La Découverte, 2007.

\_\_\_\_\_, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.

\_\_\_\_\_, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1949.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », 2006 [2002].

NIX, Christoph, *Theater\_macht\_politik : Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », n° 126, 2016.

NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.

NORDMANN, Charlotte, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

NORTH, Douglas C., *Institutions, Institutional Change, and Economic Performance*, Cambridge University Press, 1990.

NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

OSTERMEIER, Thomas, *Le Théâtre et la peur*, traduit de l'allemand par Jitka Goriaux Pelechová, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2016.

PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.

PELECHOVÁ, Jitka, *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 58, 2013.

PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

PEYRE, Henri, *Literature and Sincerity*, New Haven/Londres, Yale University Press, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

PHELAN, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993.

PLATON, *La République*, traduction du grec, présentation, bibliographie et notes de Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2016 [2002].

PISCATOR, Erwin, *Schriften 1. Das Politische Theater*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.

\_\_\_\_\_, *Le théâtre politique*, suivi de *Supplément au théâtre politique*, traduit de l'allemand par Arthur Adamov, avec la coll. de Claude Sebisch, Paris, l'Arche, 1972, coll. « Le Sens de la marche ».

\_\_\_\_\_, *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1977 [1968].

RADDATZ, Frank (dir.), *République Castorf. La Volksbühne de Berlin depuis 1992 : Entretiens*, traduit de l'allemand par Frank Weigand et Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, 2016.

RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Osiris, coll. « Impatiences de la politique », 1990.

\_\_\_\_\_, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

\_\_\_\_\_, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

\_\_\_\_\_, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RAU, Milo, *Was tun ? Kritik des postmodernen Vernunft*, Zürich/Berlin, Kein & Aber, 2013.

REBELLATO, Dan, *Theatre & Globalization*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

REGUS, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts : Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld, Transcript Verlag, coll. « Theater », 2009.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Le miroir et la scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Seuil, 2016.

RICH, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1986.

RICHTER, Falk, *Das System*, Berlin, Theater der Zeit, 2003.

RIVIÈRE, Jean-Loup, *Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, actes du colloque de Paris (26-27 mai 2005), Paris, Éducol, 2006.

\_\_\_\_\_, *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, 2015.

ROACH, Joseph et Janelle Reinelt (dir.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007.

ROBERTSON, Rolland, *Globalization : Social Theory and Global Culture*, Londres, Sage, 1992.

RÖGGLA, Kathrin, *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », n° 116, 2015.

ROPERS, Anne, *Folie et politique : le théâtre de Falk Richter*, préface de Stanislas Nordey, Paris, L'Harmattan, 2012.

ROSELT, Jens et Ulf Otto (dir.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments, Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012.

ROSELT, Jens, (dir.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, présentation et notes de Bruno Bernardi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.

\_\_\_\_\_, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, introduction et notes de L. Brunel, Paris, Librairie Hachette, 1922.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

SAGE, Steven F., *Ibsen and Hitler : The Playwright, the Plagiarist, and the Plot for the Third Reich*, New York, Carroll & Graf, 2006.

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998.

SALTER, Chris, *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*, Londres/Cambridge, MIT Press, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Circé poche », 1999 [1981].

\_\_\_\_\_, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000.

\_\_\_\_\_, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

\_\_\_\_ (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre et Catherine Naugrette (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de Hélène Kuntz, Catherine Naugrette, David Lescot et Mireille Losco, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, George Banu et Simon Chemama (dir.), *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011.

SAUVANET, Pierre (dir.), *L'effet de réel*, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, « Les Cahiers d'Artes », 2013.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, Londres/New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 2003 [1977].

SCHLOSSMAN, David A., *Actors and Activists : Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds*, Londres/New York, Routledge, 2002.

SCHNEIDER, Wolfgang (dir.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011.

SCHRÖDL, Jenny, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012.

SCHRYBURT, Sylvain, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

SCOTT, James C., *Seeing Like a State : How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven, Yale University Press, 1998.

SHAKESPEARE, *La Tempête*, traduit en français québécois par Michel Garneau, Montréal, VLB Éditeur, 1989.

SIERZ, Aleks, *The Theatre of Martin Crimp*, Londres, Methuen Drama, 2006.

SIMMEL, Georg, *La philosophie du comédien*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, précédé de *Du paradoxe au problème* de Denis Guénoun, Berlfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2001.

SMITH, Adam, *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, vol. I, édité par D. D. Raphael et A. L. Macfie, et vol. II, dirigé par R. H. Campbell et A. S. Skinner et édité par W. B. Todd Oxford, Clarendon Press, 1976.

\_\_\_\_\_, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, revue par Adolphe Blanqui, introduction et index de Daniel Diatkine, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1991 [1776], 2 volumes.

SMITH, Jacob, *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, Berkeley, University of California Press, 2008.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, postface de Anton Mirko Koktanek, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, coll. « DTV », n° 838-839, 1972 [1923], 2 volumes.

STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 42, 2001 [1963].

STEGEMANN, Bernd, *Lektionen I. Dramaturgie*, Berlin, Theater der Zeit, 2009.

\_\_\_\_\_, *Lob des Realismus*, Berlin, Theater der Zeit, 2015.

\_\_\_\_\_, *Das Gespenst des Populismus. Ein Essay zur politischen Dramaturgie*, Berlin, Theater der Zeit, 2017.

STERN, Fritz, *The Failure of Illiberalism. Essays on the Political Culture of Modern Germany*, New York, Columbia University Press, 1992.

STEVE, Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory : Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*, Berne, Peter Lang, 1997.

STIEGLER, Bernard, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003.

STORCH, Wolfgang (dir.), *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, en collaboration avec Josef Mackert et Olivier Ortolani, Paris, L'Arche, 1993.

SURYA, Michel, *Portait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination. De la domination 4*, Paris, Lignes, 1994.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.

TACKELS, Bruno, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Malançon, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Humanités », 1994 [1991].

THÉRIOT, Gérard (dir.), *Le théâtre postdramatique : vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2013.

TIEDEMANN, Kathrin et Frank Raddatz (dir.), *Reality Strikes Back : Tage vor dem Bildersturm ; eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin, Theater der Zeit, coll. « Recherchen », 2007.

TOLMACHEVA, Galina, *Creadores del Teatro Moderno : los grandes directores de los siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Centurion, 1946.

TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, 2007.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

UPTON, Carole-Anne et Terry Hale, *Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester-Northampton, St-Jerome Publications, 2000.

URRUTIAGUER, Daniel, *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

Unsichtbares Komitee, *Der kommende Aufstand*, traduit du français par Elmar Schmeda, Hambourg, Nautilus, 2010.

\_\_\_\_\_, *Der kommende Aufstand*, traduit du français par « nous », 2010, [archive.org/details/DerKommendeAufstandunsichtbaresKomitee](http://archive.org/details/DerKommendeAufstandunsichtbaresKomitee).

VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines. Domaines anglais, français et francophone occidental*, L'Entretemps, 2016.

VILAR, Jean, *Mémento. Du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955*, Paris, Gallimard, 1981.

WALLACE, Richard, *Mockumentary Comedy*, Cham, Springer International Publishing (Springer eBooks), Palgrave Studies in Comedy, 2018.

WAUGH, Patricia (dir.), *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*, New York, Oxford University Press, 2006.



WEBER, Pascale, *L'attachement*, Marseille, Al Dante, 2015.

WEISS, Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Seuil, 1968.

WILLIAMS, Raymond, *Culture et matérialisme*, Montréal, Lux, 2010.

WILLIAMS, Simon et Maik Hamburger (dir.), *A History of German Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Oxford/Toronto, Oxford University Press, coll. « World's Classics », 2008.

WREN, Jacob, *Authenticity Is a Feeling. My Life in PME-Art*, Toronto, Book\*hug Press, 2018.

YOUKER, Timothy, *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, Londres/New York, Routledge, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, traduit de l'anglais par François Théron, Paris, Flammarion, 2005 [2002].

ZUBER-SKERRITT, Ortrun (dir.), *The Languages of Theatre. Problem in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980.

\_\_\_\_ (dir.), *Page to Stage*, Amsterdam, Rodopo B.V., 1984.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

## Articles

AALTONEN, Sirkku, « Theatre Translation as Performance », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 25, n° 3, 2013, p. 385-406.,

ALLIOT, Julien, « Party politics *In the Republic of Happiness* : s'engager dans l'Autre », *Études britanniques contemporaines*, n° 50, 2016, mis en ligne le 7 avril 2016, consulté le 9 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/3144>;DOI:10.4000/ebc.3144.

ARJOMAND, Minou, « Performing Catastrophe : Erwin Piscator's Documentary Theatre », *Modern Drama*, vol. 59, n° 1, printemps 2016, p. 49-74.

ARLAUD, Sylvie, « Scénographes du scandale. De Heiner Müller à Hans Neuenfels, Falk Richter et Frank Castorf : questions de représentations », *Fabula / Les colloques*, Théâtre et scandale, mis en ligne le 24 mars 2019, consulté le 13 juillet 2020. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5977.php>.

AUSLANDER, Philip, « "Holy Theater" and Catharsis », *Theater Research International*, vol. 9, n° 1, avril 1994, p. 16-29.

BARBÉRIS, Isabelle, « L'humain débordé dans le théâtre postdramatique », *Cités*, n° 55, mars 2013, p. 25-32.

BARMEYER, Maria Wilhelm et Allain Joly, « Wie sich Kreativität entfaltet. Städtische Innovations-Ökosysteme in Montreal und München », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n° 40, 2020, p. 179-202.

BARNETT, David, « Reading and Performing Uncertainty : Michael Frayn's *Copenhagen* and the Postdramatic Theater », *Theater Research International*, vol. 30, n° 2, 2005, p. 139-149.

BARTON, Bruce, « Paradox as Process : Intermedial Anxiety and the Betrayals of Intimacy », *Theatre Journal*, vol. 61, n° 4, décembre 2009, p. 575-601.

BASSNETT, Susan, « Translating for the Theatre : The Case Against Performability », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111.

BAY-CHENG, Sarah, « Virtual Realisms : Dramatic Forays into the Future », *Theatre Journal*, vol. 67, n° 4, décembre 2015, p. 687-698.

BECK, Dennis C., « Gray Zone Theater Dissidence : Rethinking Revolution through the Enactment of Civil Society », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 23, n° 2, printemps 2009, p. 89-109.

BEREZIN, Mabel, « Cultural Form and Political Meaning : State-subsidized Theater, Ideology, and the Language of Style in Fascist Italy », *American Journal of Sociology*, University of Chicago Press, vol. 99, n° 5, mars 1994, p. 1237-1286.

BERGER, Cara, « “Knowledge and taste go together” : Postdramatic Theater, Écriture Féminine, and Feminist Politics », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Department of Theatre, University of Kansas, vol. 30, n° 2, printemps 2016, p. 39-60.

BIRNINGER, Johannes, « The Theatre and Its Screen Double », *Theatre Journal*, vol. 66, n° 2, mai 2014, p. 207-225.

\_\_\_\_\_, « Really Actually Windy : On Environments, Technologies, and Dividual Performances », *Theatre Journal*, vol. 68, n° 4, décembre 2016, p. 633-647.

BLEEKER, Maaïke, « Look who’s Looking ! : Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity », *Theater Research International*, vol. 29, n° 1, 2004, p. 29-41.

BLEEKER, Maaïke et Isis Germano, « Perceiving and Believing : An Enactive Approach to Spectatorship », *Theatre Journal*, vol. 66, n° 3, octobre 2014, p. 363-383.

BOGATYREV, Petr, « Les signes du théâtre », traduit du tchèque par Marguerite Derrida, *Poétique*, n° 8, 1971, p. 517-530.

BOTTOMS, Stephen J., « Putting the Document into Documentary : An Unwelcome Corrective ? », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 50, n° 3, automne 2006, p. 56-68.

BOURDIEU, Pierre, « Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l’efficacité politique] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 38, mai 1981, La représentation politique – 2, p. 69-73.

BRADLEY, Laura, « East German Theatre Censorship : The Role of the Audience », *Theatre Journal*, vol. 65, n° 1, mars 2013, p. 39-56.

BRECHT, Bertolt, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », traduit de l’allemand par Armand Jacob, *Europe*, n° 133, janvier-février 1957, p. 240-252.

BRISSET, Annie, « Le travail perlocutoire de la traduction *Macbeth* québécois », *Meta*, vol. 34, n° 2, juin 1989, p. 179-194.

\_\_\_\_\_, « In Search of a Target Language : The Politics of Theatre Translation in Quebec », *Target*, vol. 1, n° 1, 1989, p. 9-27.

CAMPBELL, Peter A., « Postdramatic Greek Tragedy », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Department of Theater, University of Kansas, vol. 25, n° 1, automne 2010, p. 55-74.

CARTER, Benjamin et Nina Tecklenburg, TECKLENBURG, « Reality Enchanted, Contact Mediated : A Story of Gob Squad », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 56, n° 2, été 2012, p. 8-33.

CESARE, T. Nikki et Mariellen R. Sandford, « To Avant or Not to Avant : Questioning the Experimental, the New, and the Potential to Shock in the New Garde », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 54, n° 4, hiver 2010, p. 7-10.

CHERNEY, Niomi Anna, « Perception Is Participation », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 36, n° 1, printemps 2015, p. 131-136.

CLEMENTS, Rachel, « Martin Crimp's pulverized cities : Dislocation, places and theatre spaces », *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 9, n° 1, mai 2016, p. 13-22.

COPELAND, Roger, « The Presence of Mediation », *TDR : The Drama Review*, vol. 34, n° 4, hiver 1990, p. 28-44.

CORNISH, Matt, « Art Is Magic / It Cannot Succeed : Christoph Schlingensiefel's *Via Intolleranza II* », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 56, n° 2, été 2012, p. 191-197.

CORNISH, Matthew, « Performing the Archive : History and Memory in Recent German Theatre », *Theatre Journal*, Johns Hopkins University Press, vol. 67, n° 1, 2015, p. 63-82.

CRAFT, Marilou et Sophie Devirieux, « Quelques réflexions pour une approche critique de la dramaturgie dans la pratique théâtrale québécoise actuelle », *Persées, L'Extension, recherche&création*, 2020. URL : <https://percees.uqam.ca/fr/le-vivarium/quelques-reflexions-pour-une-approche-critique-de-la-dramaturgie-dans-la-pratique>.

DE FARAMOND, Julie, « Théâtre populaire *versus* culture de masse », *Études théâtrales*, n° 40, 2008, p. 105-111.

\_\_\_\_\_, « Rimini Protokoll ou la réinvention du quotidien » in *Usages du "document". Les écritures entre réel et friction*, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, n° 50, 2011, p. 53-61.

DE KERCKHOVE, Derrick, « A Theory of Greek Tragedy », *SubStance*, vol. 4, n° 9, édition 29, 1980, p. 23-36.

DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44, mars-avril 1982.

DEVIRIEUX, Sophie, « Emploi sans mode d'emploi », *Aparté | arts vivants*, n° 3, printemps 2014, p. 98-104.

\_\_\_\_\_, « Lieux berlinois à l'abandon. L'*urbex* comme pratique performative de la mémoire », *Revue d'Allemagne*, tome 48, n° 2, juillet-décembre 2016, p. 487-496.

\_\_\_\_\_, « L'Appel de Berlin. Rétrospective d'une fascination des artistes de théâtre », *Eurostudia*, CCEAE, vol. 13, n° 1-2, 2018-2019, p. 209-228.

DIAZ, Sylvain, Philippe Ivernel, Hélène Kuntz, David Lescot et Tania Moguilevskaïa, « Mettre en scène l'événement. Tretyakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, vol. 1-2, n<sup>os</sup> 38-39, 2007, p. 82-93.

DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n<sup>o</sup> 88, automne 2008, p. 45-61.

DUCHARME, Francis, « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », printemps 2009, Hors-série 01, p. 109-125.

DUNKELBERG, Kermit, « Confrontation, Simulation, Admiration : The Wooster Group's Poor Theater », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 49, n<sup>o</sup> 3, automne 2005, p. 43-57.

ECO, Umberto, « Semiotics of Theatrical Performance », *TDR : The Drama Review*, vol. 21, n<sup>o</sup> 1, mars 1977, p. 107-117.

ENGELHARDT, Barbara, « La crise c'est moi » in « Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel », *Alternatives théâtrales, Festival d'Avignon 2004*, n<sup>o</sup> 82, 2004.

FÉRAL, Josette, « Langage et appropriation : comment interpréter Shakespeare au Québec », *The French Review*, vol. 71, n<sup>o</sup> 6, mai 1998, p. 930-939.

FILLOUX, Janine, « Nietzsche et le mal : du chaos à l'étoile dansante », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, n<sup>o</sup> 1, 2007, p. 69-83.

FISCHER-LICHTE, Erika, « The Theatre Journal Auto / Archive : Erike Fischer-Lichte », *Theatre Journal*, vol. 57, n<sup>o</sup> 3, octobre 2005, p. 557-567.

\_\_\_\_\_, « Réalité et fiction dans le théâtre contemporain », *Registres*, Presses Sorbonne Nouvelle, n<sup>os</sup> 11-12, 2007.

\_\_\_\_\_, « Sense and Sensation : Exploring the Interplay between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 22, n<sup>o</sup> 2, printemps 2008, p. 69-81.

\_\_\_\_\_, « The Art of Spectatorship », *JCDE : Journal of Contemporary Drama in English*, 2016, vol. 4, n<sup>o</sup> 1, p. 164-179.

FOURNIER, Marcel, « Politiques culturelles et identités nationales », *Canadian Issues, Canadian Business & Current Affairs Database*, hiver 2007, p. 19-23.

FRERS, Björn, « Working in Progress : Rimini Protokoll's *Karl Marx : Capital, First Volume*, and the Experience of the Future », *Theater Research International*, vol. 34, n<sup>o</sup> 2, juillet 2009, p. 153-158.

GAGNON, Chantal, « Le Shakespeare québécois des années 1990 », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 24, n<sup>os</sup> 1-2, printemps / automne 2003, p 58-75.

GATTINGER, Monica et Diane Saint-Pierre, « The “neoliberal Turn” in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario : The Emergence of “Quasi-Neoliberal” Approaches », *Canadian Journal of Communication*, vol. 35, n<sup>o</sup> 2, 2010, p. 279-302.

GÉLINAS, Gratien, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, vol. 7, n<sup>o</sup> 3, mars 1949, p. 32-42.

GIPSON-KING, Jay M., « The Path to 9/11 vs Stuff Happens : Media and Political Efficacy in the War on Terror », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 24, n<sup>o</sup> 2, 2010, p. 151-168.

GOBERT, R. Darren, « Behaviorism, Catharsis, and the History of Emotion », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n<sup>o</sup> 2, printemps 2012, p. 109-125.

GODIN, Jean-Cléo, Normand Chaurette, Jozef Kwaterko, Daniel Lemahieu et Michel Tremblay, « Table ronde : L'appropriation culturelle du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>os</sup> 5-6, 1988, p. 75-94.

GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>o</sup> 47, 2010, p. 15–36.

HAHN, Daniel, « Performing Public Spaces, Staging Collective Memory : 50 Kilometres of Files by Rimini Protokoll », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 58, n<sup>o</sup> 3, automne 2014, p. 27-38.

HAMILTON, James, « Notes Toward a Theory of Spectating », *Journal of Theory and Criticism*, vol. 29, n<sup>o</sup> 2, printemps 2015, p. 105-125.

HANUKAI, Maksim, « After the Riot : Teatr.doc and the Performance of Witness », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 61, n<sup>o</sup> 61, printemps 2017, p. 43-55.

HAUG, Helgard, en conversation avec Claudia Chidiac, Alicia Talbot, Alana Valentine's et David Williams, « Putting Real People on Stage : Helgard Haug (Rimini Protokoll) in conversation with Theatre Practitioners and Academics from Australia », *Performance Paradigm*, vol. 11, 2015, p. 101-115.

HILL COLLINS, Patricia, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n<sup>o</sup> 6, p. S14-S32.

HUGHES, David Ashley, « Notes on the German Theater Crisis », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 51, n<sup>o</sup> 4, hiver 2007, p. 133-155.

HURLEY, Erin et Sara Warner, « Special Section : “Affect/Performance/Politics”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, printemps 2012, p. 99-107.

IRMER, Thomas, « A Search for New Realities : Documentary Theater in Germany », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 50, n° 3 (T 191), automne 2006, p. 16-28.

IVERNEL, Philippe, « D’une époque à l’autre, l’usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, vol. 1, n° 50, 2011, p. 11-25.

JOBEZ, Romain et Christina Schmidt, « Théâtre en voyage : Cargo Sofia-Paris/Berlin de Stefan Kaegi », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 57-61.

JOHNSTON, Daniel, « Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 1, automne 2011, p. 65-84.

JUBINVILLE, Yves, « Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d’un mythe moderne (1968-1999) », *L’Annuaire théâtral*, n° 49, 2011, p. 113-128.

\_\_\_\_\_, Yves, « Theatre Studies in Quebec at the Crossroads », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 35, n° 2, été 2014, p. 221-279.

KATTENBELT, Chiel, « Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language & Representation*, vol. 6, 2008, p. 19-29.

KERSCHAW, Baz, « Curiosity or Contempt. On Spectacle, the Human, and Activism », *Theatre Journal*, vol. 55, n° 4, 2003, p. 591-611.

KINLOCH, David, « Questions of Status : Macbeth in Quebecois and Scots », *The Translator*, vol. 8, n° 1, avril 2002, p. 73-100.

KLEIN, Christian, « “Aber offline bin Ich zuhause” : l’exterritorialité de l’intime dans le théâtre de René Pollesch », *Le texte étranger*, n° 8, mise en ligne en janvier 2011. URL : [www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/klein.html](http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/klein.html).

KRAKOWSKA, Joanna, « Auto-Theatre in the Era of Post-Truth », *Polish Theatre Journal*, vol. 1, n° 5, 2018, p. 1-15.

KREBS, Katja, « Ghosts We Have Seen Before : Trends in Adaptation in Contemporary Performance », *Theatre Journal*, vol. 66, n° 4, décembre 2014, p. 581-590.

KRUGER, Loren, « Brecht : Our Contemporary ? : Un/Timely Translation and the Politics of Transmission », *Theatre Journal*, vol. 68, n° 2, mai 2016, p. 299-309.

KUNTZ, Hélène, « Événements à l'échelle du monde et petits faits divers : deux modes d'ancrage dans le réel », *Études théâtrales*, vol. 1, n° 50, 2011, p. 62-68.

LADOUCEUR, Louise, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 46-56.

LAMOUREUX, Diane, « Hannah Arendt, l'esthétique et le politique », *Revue québécoise de science politique*, n° 25, 1994, p. 65-87.

LANGWORTHY, Douglas, « Why Translation Matters », *Theatre Journal*, vol. 59, n° 3, octobre 2007, p. 379-381.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theater Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 174-206.

LEHMANN, Hans-Thies, Karen Jürs-Munby et Elinor Fuchs, « Lost in Translation ? », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 52, n° 4, hiver 2008, p. 13-20.

LUCKHURST, Mary, « Political Point-Scoring : Martin Crimp's *Attempts on her Life* », *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, n° 1, 2003, p. 47-60.

MAZER, Sharon, « Missing the Drama : Staging Communities without Conflict », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 30, n° 2, printemps 2016, p. 7-20.

MARTIN, Carol, « Performing the City », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 58, n° 3, automne 2014, p. 10-17.

MAß, Torsten et al., « Berlin Conversations », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, vol. 22, n° 2, Berlin, mai 2000, p. 50-98.

MCLEOD, Kimberley, « Finding the New Radical : Digital Media, Oppositionality, and Political Intervention in Contemporary Canadian Theatre », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 35, n° 2, été 2014, p. 203-220.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 20, 2012-2013, p. 13-31.

MEE, Erin B., « The Audience Is the Message : Blast Theory's App-Drama *Karen* », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 60, n° 3, automne 2016, p. 165-171.

MEISNER, Natalie et Donia Mounsef, « From the Postdramatic to the Poly-dramatic : The Text/Performance Divide Reconsidered », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Department of Theatre, University of Kansas, vol. 26, n° 1, automne 2011, p. 85-102.



MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 13-26.

MONDZAIN, Marie-Josée, « Sans image, il n'y a pas de logos », entretien réalisé par Pierre Lauret le 13 novembre 2007, *Cahiers philosophiques*, vol. 1, n° 113, 2008, p. 52-63.

MONDZAIN, Marie-Josée et Laurie Laufer, « Quand l'image est le rien du tout. Dialogue autour de *Homo Spectator* de Marie-Josée Mondzain », *Champ psychomatique*, vol. 4, n° 52, 2008, p. 91-104.

MONFORT, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, n° 3, 2009, mise en ligne le 17 décembre 2009. URL : [trajectoires.revues.org/392](http://trajectoires.revues.org/392).

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

MUMFORD, Meg, « Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter : Towards an Ethical Art of Partial Proximity », *Contemporary Theatre Review*, vol. 23, n° 2, 2013, p. 153-165.

MUMFORD, Meg et Ulrike Garde, « Staging Real People : On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers », *Performance Paradigm*, vol. 11, 2015, p. 5-15.

MUSE, John H., « Performance and the Pace of Empathy », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, n° 2, printemps 2012, p. 173-188.

NADEL, Ira B., « Boxing with Brecht : David Mamet and Bertolt Brecht », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Department of Theatre, University of Kansas, vol. 26, n° 1, automne 2011, p. 103-124.

NICHOLS, Glen, « Trading Partners : New Views on Theatre Translation in *Canada* », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 1, 2002, p. 117-135.

NOUSS, Alexis (dir.), « L'Essai sur la traduction de Walter Benjamin. Traductions critiques / Walter Benjamin's Essay on Translation. Critical Translations », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, numéro spécial, vol. 10, n° 2, 1997.

PAGET, Derek, « "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques », *New Quarterly*, n° 3, 1987, p. 317-336.

PASQUALINO, Catarina, « La littérature orale comme performance », *Cahiers de littérature orale*, n°s 63-64, 2008, p. 109-116.

PATE, George, « Performance Of: On the Postdramatic Mode of Production and Reproducibility », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Department of Theatre, University of Kansas, vol. 30, n° 1, automne 2015, p. 9-27.

PATERSON, Eddie, « Bodies of Data : Informatics in Contemporary Performance », *Performance Paradigm*, vol. 12, 2016, p. 52-69.

PRIMAVESI, Patrick, « The Performance of Translation : Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details », *TDR : The Drama Review*, vol. 43, n° 4, hiver 1999, p. 53-59.

PRINZ-KIESBÜYE, Myrna-Alice et Yvonne Schmidt, « Theater für alle, aber nicht von allen ? Spannungsfelder und Perspektiven der Theatervermittlung », *Forum Modernes Theater*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 45-63.

RAU, Milo et Nina Wolters, « What is to be done », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 58, n° 1, printemps 2014, p. 2-3.

REGATTIN, Fabio, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, 156-171.

RIPBERGER, Peer, « Versteckte Autoritäten : Machtstrukturen in der theatralen Inszenierung epischer Texte », *Trajectoires*, n° 8, 2014, [trajectoires.revues.org/1435](http://trajectoires.revues.org/1435).

ROLAND GREEN, Kai, « « Attempts on (writing) her life : ethics and ontology in profeminist playwriting », *Performance Philosophy Journal*, vol. 2, n° 2, 2017, p. 286-298.

ROSENDAL NIELSON, Thomas, « Spatial Poetics and the Politics of Imagination », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 61, n° 1, printemps 2017, p. 68-80.

ROSELT, Jens, « Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre : Institutions, Challenges and Continuities », *Performance Paradigm*, n° 11, 2015, p. 76-87.

ROUSSEAU, Aloysia, « Martin Crimp *In the Republic of Happiness* : Reinventing the Musical ? », *Études britanniques contemporaines*, n° 45, 2013, mis en ligne le 20 octobre 2013, consulté le 2 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/877>;DOI:10.4000/ebc.877.

RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 91-103.

SAINT-PIERRE, Diane, « La "Politique culturelle du Québec" de 1992 et l'Advocacy Coalition Framework (ACF) : Une étude de cas dans le domaine de la culture », *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique*, vol. 37, n° 3, septembre 2004, p. 561-580.

SALVERSON, Julie, « Transgressive Storytelling or an Aesthetic of Injury : Performance, Pedagogy and Ethics », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 20, n° 1, 1999. URL : <http://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7096>.

SANTINI, Sylvano, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité ? (1<sup>ère</sup> partie) : entretien avec Éric Méchoulan, directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) et fondateur de la revue *Intermédialités*, Université de Montréal », *Spirale*, n° 229, 2009, p. 34-37.

\_\_\_\_\_, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité ? (2<sup>e</sup> partie) : entretien avec Éric Méchoulan », *Spirale*, n° 230, 2010, p. 40-42.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'impersonnage. En relisant *La crise du personnage* », *Études théâtrales*, « Jouer le monde », 2001, n° 20, p. 41-50.

SAVRAN, David, « The Death of the Avantgarde », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 49, n° 3, automne 2005, p. 10-42.

SCOTT, Diane, « Un théâtre comme viande », *Frictions*, n° 8, printemps-été 2005, p. 75-87.

SCHECHNER, Richard, « No More Theater PhDs ? », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 57, n° 3, automne 2013, p. 7-8.

SCHIPPER, Imanuel, « City as Performance », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 58, n° 3, automne 2014, p. 18-26.

SCHMOR, John Brockway, « Confessionnal Performance : Postmodern Culture in Recent American Theater », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 9, n° 1, automne 1994, p. 157-172.

SCHRAMM, Helmar et Barbara Sušec Michieli, « Pathos and Melancholy : Rethinking "Theater" in Times of Doubt », *Theater Research International*, vol. 34, n° 3, octobre 2009, p. 278-293.

SCHRYBURT, Sylvain, « Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers. Le cas du Festival TransAmérique de Montréal », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 35, n° 3, automne 2014, p. 303-316.

SHANE BOYLE, Michael, « The Criminalization of Dissent : Protest Violence, Activist Performance, and the Curious Case of the VolxTheaterKarawane in Genoa », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 55, n° 4, hiver 2011, p. 113-127.

SHEVTSOVA, Maria, « Appropriating Pierre Bourdieu's Champs and Habitus for a Sociology of Stage Productions », *Contemporary Theatre Review*, vol. 12, n° 3, 2002, p. 35-66.

\_\_\_\_\_, « Interdisciplinary Approach and the Sociology of Theatre Practice », *Culture Teatralli. Osservatorio della scena contemporanea*, n° 26, 2017. URL : <http://cultureteatralli.dar.unibo.it/ct26-pensare-il-teatro-nuova-teatrologia-e-performance-studies/>.

SIMONIAN BEAN, Christine, « Dramaturging the “Truth” in *The Exonerated* : Ethics, Counter-Text, and Activism in Documentary Theatre », *Theatre Topics*, vol. 24, n° 3, septembre 2014, p. 187-197.

SMITH, Mary Elizabeth, « On the Margins : Eastern Canadian Theater as Post-colonialist discourse », *Theater Research International*, vol. 21, n° 1, avril 1996, p. 41-51.

STALPAERT, Christel, « A Dramaturgy of the Body », *Performance Research*, vol. 14, n° 3, 2009, p. 121-125.

STEPHENSON, Jenn, « Winning and/or Losing : The Perils and Products of Insecurity in Postdramatic Autobiographical Performance », *Theatre Journal*, vol. 68, n° 2, mai 2016, p. 213-229.

TALBOT, Armelle, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970 », *Études théâtrales*, n° 43, 2008.

TOEPFER, Karl Eric, « One Hundred Years of Nakedness in German Performance », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 47, n° 4, hiver 2003, p. 144-188.

TOMARCHIO, Margaret, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, 1990, p. 79-104.

USMIANI, Renate, « Nouveau théâtre québécois et néoréalisme allemand : surprenants parallèles ? », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988, p. 213-221.

VAN DEN BERG, Klaus, « The Geometry of Culture : Urban Spaces and Theater Buildings in Twentieth-Century Berlin », *Theater International Research*, vol. 16, n° 1, avril 1991, p. 1-17.

VITEZ, Antoine, « Le devoir de traduire », *Théâtre/Public*, n° 44, mars-avril 1982.

WALKER, Julia A., « Comparative Modernist Performance Studies : A Not So Modest Proposal », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 31, n° 1, automne 2016, p. 129-153.

WILLARD, M. B. et Jennifer Kokai, « “A Kind of Magic” : Theatre, Transportation, and Moral Persuasion », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 28, n° 2, printemps 2014, p. 7-27.

WIZISLA, Erdmut, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – The Story of a Friendship*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2009, 242 p.

WOOLF, Brandon, « (Gob Squad's) Revolution Now ! Or Never ? », *TDR : The Drama Review*, MIT Press, vol. 55, n° 4, hiver 2011, p. 144-151.

WORTHEN, Hana, « For a Skeptical Dramaturgy », *Theater Topics*, John Hopkins University Press, vol. 24, n° 3, septembre 2014, p. 175-186.

ZAIONTZ, Keren, « Performing Visions of Governmentality : Care and Capital in *100% Vancouver* », *Theater Research International*, 2014, vol. 39, n° 2, p. 101-119.

ZIMMERMANN, Heiner, « Images of Women in Martin Crimp's *Attempts on her Life* », *European Journal of English Studies*, vol. 7, n° 1, 2003, p. 69-85.

## Mémoires et thèses

ARRIOLA, Sylvio, *L'action créatrice de l'acteur dans la pièce C.H.S. : étude sur l'effet de présence actoral dans un dispositif intermédial*, mémoire pour la maîtrise en littérature des arts de la scène et de l'écran, Université Laval, 2011.

BECKER, Florian N. T., *Epistemic Strategies in Twentieth-Century German Theater : Brecht, Weiss, Müller*, thèse de doctorat en philosophie, études allemandes, Princeton University, 2008.

BERTEAU-LORD, Geneviève, *Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'Autodafé*, mémoire pour la maîtrise en études théâtrales, Université du Québec à Montréal, 2004.

CARNWATH, John Douglas, *The Institutional Development of Municipal Theatres in Germany, 1815-1933*, thèse de doctorat en philosophie, théâtre et drame, Northwestern University (Illinois), 2013.

COULOMBE, Emilie, *Une mémoire oubliée : théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe*, mémoire pour la maîtrise en littératures de langue française, Université de Montréal, 2016.

CROFT, Marie-Ange, *La réception de La deffence et illustration de la langue françoise de Joachim du Bellay par Michèle Lalonde et l'héritage préclassique du français québécois*, mémoire pour la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Rimouski, 2008.

FALLON, Colin James, *Saving Deutsche Kultur in Weimar : The Political Struggle for the German National Theater 1918-1933*, thèse en philosophie, majeur en histoire, Université du Delaware, 1999.

GLENN BROOKS, Alfred, *The Subsidized Theatre in Western Germany 1945-1960*, thèse en philosophie du langage, Université de l'Illinois, 1962.

HALM, Ben Burnaby, *Theater and Ideology : The Question of Theater in Human Self-and-world Representations*, thèse en philosophie, Cornell University, 1991.

HENNESSEE, Hella, *The politics of culture : Theater in Nassau, Germany in the 19th century – A study in the relationship between elite and popular culture*, thèse en philosophie, humanités, Dallas, University of Texas, 1989.

LADOUCEUR, Louise, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, mémoire pour la maîtrise en traduction, Université de Montréal, 1991.

LALIBERTÉ, Michèle, *La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec à propos de Une ville aussi froide que la mort de Rainer Werner Fassbinder*, mémoire pour la maîtrise en traduction, Université de Montréal, 1994.

LAMARRE, Stéphanie, *Militer par l'art pour produire du sens : étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal*, mémoire pour la maîtrise en anthropologie, Université de Montréal, 2005.

LEROUX, Patrick, *Le Québec en auto-représentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, thèse en musique, musicologie et arts de la scène, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2009.

NAFZIGER-LEIS, Cheryl, *Art... Event after Auschwitz : Adorno's Critical Theory of Art, Religion and Ideology*, thèse en philosophie, étude de la religion, University of Toronto, 1997.

PAGE RILEY, Kimberley, *Directing the Revolution : Political Theater and the Professional Stage in Berlin, 1919-1933*, thèse en philosophie, Baltimore, Maryland, 1995.

PARRY, Audrey, *Arts and Politics : The Theater of the Revolution*, mémoire pour la maîtrise en arts, Memorial University of Newfoundland, 1981.

PICHER, Marie-Claire Antoinette, *Spectacle et pouvoir : vers une théorie de l'avant-garde postmoderne*, thèse en philosophie, études françaises et italiennes, New York University, 1989.

POLING, James Nathan, *Casting Spells from the Stage : Magic and Ideology in the Modern Theater*, thèse en philosophie, études anglaises, University of Rochester, 1991.

RÄKEL, Marie-Elisabeth, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956. L'Échec d'un discours*, thèse en philosophie de l'histoire, Université de Montréal, 1998.

ROSENBERG, Hillary A., *Staging the "Volk" : Nazi Policy and the Reality of Theatrical Production in three Berlin Theaters, 1933-1944*, thèse en philosophie, théâtre, City University of New York, 2010.

STRAUGHAN, Baird Douglas, *West German Civic Stages Between 1968 and 1976 : Uniting Politics and Theater*, thèse en philosophie, art dramatique, Berkeley University, 1978.

## Presse et revues culturelles

[s.a.], « 100 % Montreal – In 2017, FTA to Pay Tribute to Montrealers with a Show Presented in Association with the Société des célébrations du 375<sup>e</sup> anniversaire de Montréal », *Canada NewsWire*, Ottawa, mis en ligne le 8 juin 2016, consulté le 30 mai 2020. URL : <https://www.newswire.ca/fr/news-releases/100--montreal---in-2017-fta-to-pay-tribute-to-montrealers-with-a-show-presented-in-association-with-the-societe-des-celebrations-du-375e-anniversaire-de-montreal-582268981.html>.

[s.a.], « *Macbeth* primé », *Actualités UQAM*, mis en ligne le 21 décembre 2016, consulté le 3 janvier 2018. URL : [www.actualites.uqam.ca/2016/angela-konrad-remporte-prix-de-la-meilleure-mise-en-scene-pour-macbeth](http://www.actualites.uqam.ca/2016/angela-konrad-remporte-prix-de-la-meilleure-mise-en-scene-pour-macbeth).

[s.a.], « La ministre Nathalie Roy veut maintenir les investissements en culture », *Le Devoir*, mis en ligne le 2 février 2019, consulté le 5 février 2019. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/546955/la-ministre-nathalie-roy-veut-maintenir-les-investissements-en-culture>.

[Rédaction du HuffPost], « Donald Trump exige des excuses de la part des acteurs de “Hamilton” après leur message à Mike Pence », *Huffington Post* en collaboration avec le groupe *Le Monde*, mis en ligne le 19 novembre 2016. URL : [www.huffingtonpost.fr/2016/11/19/donald-trump-exige-des-excuses-de-la-part-des-acteurs-de-hamilton\\_a\\_21609833/](http://www.huffingtonpost.fr/2016/11/19/donald-trump-exige-des-excuses-de-la-part-des-acteurs-de-hamilton_a_21609833/).

ANDRÈS, Bernard et Paul Lefebvre, « “Macbeth” / Théâtre de la Manufacture : d’un texte à sa mise en signes », *Jeu*, n° 11, 1979, p. 80-88.

BERTIN, Raymond, « *Macbeth* : la tragédie dépoussiérée d’Angela Konrad », *Jeu*, mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2015, consulté le 3 janvier 2018. URL : [revuejeu.org/2015/10/01/macbeth-la-tragedie-depoussiee-dangela-konrad](http://revuejeu.org/2015/10/01/macbeth-la-tragedie-depoussiee-dangela-konrad).

BESSION, Jean-Louis, « Pour une poétique de la traduction », *Critique*, vol. 8-9, n° 699-700, 2005, p. 702-712.

BIET, Christian, « Le spectateur/les spectateurs. Pour une posture critique de l’hétérogénéité », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 89-93.

BOULANGER, Luc, « *Un ennemi du peuple* : eaux troubles », *La Presse*, mis en ligne le 23 mai 2013. URL : [lapresse.ca/arts/festivals/fta/201305/23/01-4653759-un-ennemi-du-peuple-eaux-troubles.php](http://lapresse.ca/arts/festivals/fta/201305/23/01-4653759-un-ennemi-du-peuple-eaux-troubles.php).

BOUKO, Catherine, « La réception du spectateur, entre émancipation et dramatisation », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 107-111.

BRASSARD, Marie, « Portée par un souffle », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 31-35.



BRIÈRE, Daniel et Evelyne de la Chenelière, « J'aurais tellement aimé que tu sois là », extraits de *Berlin appelle* (2013), *Jeu*, n° 150, 2014, p. 15-19.

BURKE, Jim, « FTA Gives Montreal a Starring Role », *Montreal Gazette*, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 30 mai 2020. URL : <https://montrealgazette.com/entertainment/theatre/festival-transameriques-gives-montreal-a-starring-role/>.

COUTURE, Philippe, « Pour en finir avec le théâtre engagé : entretien avec Étienne Lepage », *Jeu*, n° 139, 2011, p. 79–84.

\_\_\_\_\_, « Le multilinguisme scénique à Montréal : une écriture de plateau », *Jeu*, n° 145, 2012, p. 58-62.

\_\_\_\_\_, « Avignon 2012 : Quand Ibsen et Ostermeier font la paire », *Jeu*, mis en ligne le 12 juillet 2012. URL : [revuejeu.org/critiques/philippe-couture/avignon-2012-quand-ibsen-et-ostermeier-font-la-paire](http://revuejeu.org/critiques/philippe-couture/avignon-2012-quand-ibsen-et-ostermeier-font-la-paire).

\_\_\_\_\_, « FTA : Thomas Ostermeier / *Un ennemi du peuple* : le grand mensonge », *Voir*, mis en ligne le 16 mai 2013. URL : [voir.ca/scene/2013/05/16/fta-thomas-ostermeier-un-ennemi-du-peuple-le-grand-mensonge](http://voir.ca/scene/2013/05/16/fta-thomas-ostermeier-un-ennemi-du-peuple-le-grand-mensonge).

\_\_\_\_\_, « *Dans la République du bonheur* / Christian Lapointe / Théâtre du Trident : Noël en Floride », *Voir*, mis en ligne le 8 janvier 2015. URL : [voir.ca/scene/2015/01/08/dans-la-republique-du-bonheur-christian-lapointe-theatre-du-trident-noel-en-floride](http://voir.ca/scene/2015/01/08/dans-la-republique-du-bonheur-christian-lapointe-theatre-du-trident-noel-en-floride).

\_\_\_\_\_, « Cap sur l'Allemagne québécoise », *Voir*, mis en ligne le 29 janvier 2018, consulté le 12 décembre 2018. URL : <http://voir.ca/scene/2018/01/29/cap-sur-lallemagne-quebecoise/>.

CONSTANT, Marie-Hélène, « Jouer à jouer / François Bernier, Alexandre Fecteau, Hubert Lemire, Maxime Robin, *Le NoShow*, un show-must-go-on-à-tout-prix, Espace libre, 2014 », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 58.

\_\_\_\_\_, « Dans l'espace, *you're a firework* / Christian Lapointe, *Dans la République du bonheur*, Trident, 2015 », *Liberté*, n° 308, 2015, p. 62–63.

CRAFT, Marilou, « (Noir.) », *Jeu*, n° 155, 2015, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 30 mai 2020. URL : <https://revuejeu.org/2015/05/11/noir/>.

DAVID, Gilbert, « L'avènement du FTA (1985) ou l'inscription d'un régime esthétique sans frontières », *Spirale*, n°228, 2009, p. 126-127.

\_\_\_\_\_, « FTA 2013 : entre ironie et mélancolie », *Spirale*, n° 246, 2013, p. 83-86.

\_\_\_\_\_, « Mouvance postdramatique et kitsch », *Spirale*, n° 248, 2014, p. 85-88.

\_\_\_\_\_, « Les pièges dramaturgiques du ras-le-bol », *Spirale*, n° 253, 2015, p. 68-70.

DE HAN, Nathalie, « Angela Konrad : le théâtre est une invitation à la liberté », *My Scena*, mis en ligne le 1<sup>er</sup> septembre 2016. URL : [myscena.org/fr/nathalie-de-han/angela-konrad-le-theatre-est-une-invitation-la-liberte](http://myscena.org/fr/nathalie-de-han/angela-konrad-le-theatre-est-une-invitation-la-liberte).

DENIS, Jean-Luc, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Jeu*, n° 56, 1990, p. 9-17.

DESLOGES, Josianne, « Dans la République du bonheur : plastique purgatoire », *Jeu*, mis en ligne le 19 janvier 2015. URL : <http://revuejeu.org/2015/01/19/dans-la-republique-du-bonheur-plastique-purgatoire/>.

DIEDERICHSEN, Diedrich, « Der Imperativ des Authentischen », *polar – Politik|Theorie|Alltag*, n° 13, 2012, consulté le 23 février 2020. URL : [http://www.polar-zeitschrift.de/polar\\_13.php?id=615#615](http://www.polar-zeitschrift.de/polar_13.php?id=615#615).

DONNELLY, Par, « Use of Blackface Casts Light into Dark in *Dans la République du bonheur* », *Montreal Gazette*, mis en ligne le 25 février 2015. URL : [montrealgazette.com/entertainment/arts/use-of-blackface-casts-light-into-dark-in-dans-la-republique-du-bonheur](http://montrealgazette.com/entertainment/arts/use-of-blackface-casts-light-into-dark-in-dans-la-republique-du-bonheur).

ELGRABLY-LÉVY, Nathalie, « Non au mécénat public », *Le Journal de Montréal*, mis en ligne le 5 mai 2011, consulté le 30 mai 2020. URL : <http://www.journaldemontreal.com/2011/05/05/non-au-mecenat-public>.

FAUCHER, Martin, « Un chantier théâtral », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 36-40.

FUGÈRE, Jean-A., « Pour tâter le pouls du théâtre allemand : Berlin Ouest », *Jeu*, n° 17, 1980, p. 15-25.

GAGNÉ DION, Chloé, « La voix du peuple », *Jeu*, n° 157, 2015, p. 36-40.

\_\_\_\_\_, « Prendre soin de son “espace arrière” », *Liberté*, n° 316, 2017, p. 58.

GAGNON, Lysiane, « Oui, mais quelle langue ? », *La Presse*, 1<sup>er</sup> avril 1989.

GODIN, Jean-Cléo, « Les avatars du réalisme », *Jeu*, n° 85, 1997, p. 65-72.

GONON, Anne, « Le spectateur chahuté : les arts de la rue pour prisme d'observation », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 119-123.

GRUSLIN, Adrien, « Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition », *Jeu*, n° 36, 1985, p. 32-39.

GUAY, Hervé, « Prendre le spectateur au jeu / Festival TransAmériques, Montréal, du 21 mai au 6 juin 2014 », *Spirale*, n° 250, 2014, p. 68-70.

HEINE, Matthias et Reinhard Wengierek, « Wir haben alle Angst vor dem Absturz », *Berliner Morgenpost*, 23 mai 2006, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020. URL : [morgenpost.de/printarchiv/kultur/article104581499/Wir-haben-alle-Angst-vor-dem-Absturz.html](http://morgenpost.de/printarchiv/kultur/article104581499/Wir-haben-alle-Angst-vor-dem-Absturz.html).

HELLOT, Marie-Christine, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Jeu*, n° 133, 2009, p. 83-88.

HENRICHS, Benjamin, « Ein Selbstverris », *Theater Heute*, 1974, n° 13.

HIVERT, Ariane, « Dans la République du bonheur : marée absurde », *Les Méconnus. Ta dose d'art émergent et underground*, mis en ligne le 2 janvier 2015. URL : [lesmeconnus.net/dans-la-republique-du-bonheur-maree-absurde](http://lesmeconnus.net/dans-la-republique-du-bonheur-maree-absurde).

HOUDE, Isabelle, « Dans la République du bonheur : radical et décoiffant », *Le Soleil*, mis en ligne le 16 janvier 2015. URL : [lesoleil.com/archives/dans-la-republique-du-bonheur-radical-et-decoiffant-adf6f16559fe6958681898e086eaf4a6](http://lesoleil.com/archives/dans-la-republique-du-bonheur-radical-et-decoiffant-adf6f16559fe6958681898e086eaf4a6).

KAMINSKI, Astrid, « Nazis, Islamisten und Vampire », *Taz*, mis en ligne le 27 octobre 2015. URL : [taz.de/!5245158](http://taz.de/!5245158).

KASCH, Georg, « Lachen über Pegida », *nachtkritik.de*, mis en ligne le 25 janvier 2015. URL : [nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11685:fear-an-der-schaubuehne-berlin-schickt-falk-richter-seine-darsteller-in-die-linksintellektuelle-blase&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11685:fear-an-der-schaubuehne-berlin-schickt-falk-richter-seine-darsteller-in-die-linksintellektuelle-blase&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40).

KISSLER, Alexander, « Nazi-Skandal an der Schaubühne : Theater als Schauprozess », *Cicero, Magazin für politische Kultur*, mis en ligne le 11 novembre 2015. URL : [cicero.de/kultur/nazi-skandal-der-schaubuehne-theater-als-schauprozess/60101](http://cicero.de/kultur/nazi-skandal-der-schaubuehne-theater-als-schauprozess/60101).

KONRAD, Angela, « Esthétiques théâtrales européennes – Tendances », *Jeu*, n° 125, 2007, p. 159-164.

LABRECQUE, Marie, « Shakespeare le Québécois », *Le Devoir*, mis en ligne le 26 septembre 2015, consulté le 3 janvier 2018. URL : [ledevoir.com/culture/theatre/450939/shakespeare-le-quebecois](http://ledevoir.com/culture/theatre/450939/shakespeare-le-quebecois).

LAMOUREUX, Ève, « Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? », *Jeu*, n° 113, 2004 p. 121-124.

LAUDENBACH, Peter, « AfD-Populisten wollen keine Zombies sein », *Süddeutsche Zeitung*, mis en ligne le 12 novembre 2015. URL : [sueddeutsche.de/kultur/aufregung-um-theaterstueck-afd-populisten-wollen-keine-zombies-sein-1.2730315](http://sueddeutsche.de/kultur/aufregung-um-theaterstueck-afd-populisten-wollen-keine-zombies-sein-1.2730315).

LAPOINTE, Christian, « Traduire et critiquer / En français comme en anglais, it's easy to criticize », *Jeu*, n° 145, 2012, p. 51-57.

LEDERMAN, Marsha, « A play which will create 200 biographies », *The Globe and Mail*, mis en ligne le 28 janvier 2010, consulté le 30 mai 2020. URL : <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/a-play-which-will-create-200-biographies>.

LEFEBVRE, Paul, « Un théâtre politique pour aujourd'hui : fragments pour un manifeste à venir », *Jeu*, n° 100, 2001, p. 162-164.

\_\_\_\_\_, « Le théâtre des métamorphoses », *Liberté*, vol. 51, n° 3, 2010, p. 7-40.

\_\_\_\_\_, « Travailler la différence », *Liberté*, n° 302, 2014, p. 59-60.

LEGENDRE, Claire, « Portraits de l'insurgé en solitaire », *Spirale*, n° 253, 2015, p. 42-44.

LEROUX, Louis Patrick, « Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées », *Jeu*, n° 122, 2007, p. 71-80.

LÉVESQUE, Robert, « Politique théâtrale et théâtre politique », *Liberté*, n° 392, 1997, p. 105-112.

LÉVESQUE, Solange, « Propositions autour d'un théâtre d'errances », *Jeu*, n° 43, 1987, p. 72-76.

LONCLE, Stéphanie, « La restauration néo-libérale a une histoire », *Théâtre/Public*, n° 207, « Théâtre et néo-libéralisme », janvier-mars 2013, p. 5-7.

MAILHOT, Laurent, « T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ? », *Jeu*, n° 5, 1977, p. 32-39.

MATUSSEK, Matthias, « Da bin ich zwischen NPD-Plakaten und braunen Zombies », *Die Welt*, mis en ligne le 6 novembre 2015. URL : [welt.de/kultur/article148534550/Da-bin-ich-zwischen-NPD-Plakaten-und-braunen-Zombies.html](http://welt.de/kultur/article148534550/Da-bin-ich-zwischen-NPD-Plakaten-und-braunen-Zombies.html).

MORIN, Julie-Michèle, « Donner corps aux statistiques », *Jeu*, n° 162, 2017, p. 72-75.

MÜLLER, Daniel, « Im Namen des Volkes », *Die Zeit Online*, mis en ligne le 17 décembre 2015. URL : [zeit.de/2015/51/fear-afd-berliner-schaubuehne-portraits-klage](http://zeit.de/2015/51/fear-afd-berliner-schaubuehne-portraits-klage).

MÜLLER, Katrin Bettina, « Vergiftete Quellen », *Taz*, mis en ligne le 9 octobre 2012. URL : [taz.de/!5084441](http://taz.de/!5084441).

NEVEUX, Olivier et Armelle Talbot, « Les scènes de l'émancipation. Entretien avec Jacques Rancière », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 8-15.

NEVEUX, Olivier, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 25-29.

NOËL, Éric, « La question de l'espoir », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 50-53.

NOEL, Shirley, « Dans la République du bonheur une expérience théâtrale unique ! », *Info-culture.biz*, mis en ligne le 16 janvier 2015. URL : [info-culture.biz/2015/01/16/dans-la-republique-du-bonheur-une-experience-theatrale-unique/](http://info-culture.biz/2015/01/16/dans-la-republique-du-bonheur-une-experience-theatrale-unique/).

OBERHOLZER, Rosmarie, « Coup d'œil : La dramaturgie allemande depuis la Deuxième Guerre mondiale », *Jeu*, n° 61, 1991, p. 54-63.

PARENT, Stéphane, « D'où vient cet accent français typique des Québécois ? », *Radio-Canada international*, mis en ligne le 6 juillet 2016, consulté le 2 février 2018. URL : <http://www.rcinet.ca/fr/2016/07/06/dou-vient-cet-accent-francais-typique-des-quebecois/>.

PAVLOVIC, Diane, « Cartographie : l'Allemagne québécoise », *Jeu*, n° 43, 1987, p. 77-110.

PAVLOVIC, Diane et Michel Vaïs, « Splendeurs et misères », *Jeu*, n° 42, 1987, p. 26-39.

PEARSON, Joseph, « German Theater Director Takes on the Far-Right », *Yahoo ! News*, mis en ligne le 4 décembre 2016. URL : [uk.news.yahoo.com/german-theater-director-thomas-ostermeier-124001997.html](http://uk.news.yahoo.com/german-theater-director-thomas-ostermeier-124001997.html).

[Radio-Canada avec La Presse Canadienne], « La fin du formulaire long, une décision de dernière minute », *Radio-Canada*, mis en ligne le 13 octobre 2010, consulté le 30 novembre 2017. URL : [ici.radio-canada.ca/nouvelle/489984/recensement](http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/489984/recensement).

RAKOW, Christian, « Gut gegoogelt », *nachtkritik.de*, mis en ligne le 8 septembre 2012. URL : [nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7215:ein-volksfeind-thomas-ostermeier-inszeniert-henrik-ibsens-demokratiebefragung&catid=34&Itemid=100190](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7215:ein-volksfeind-thomas-ostermeier-inszeniert-henrik-ibsens-demokratiebefragung&catid=34&Itemid=100190).

RAMEY, Heather, « Rimini Protokoll's Reality Theater », *TheaterForum*, p. 64-65.

RICHTER, Falk et Richard Sennett, « "Ich habe das WEF als eine Art von Theater erlebt" oder, Bush spricht in seinen Reden vor der Welt, als ob sie eine Soap-Opera wäre », *DU-Magazin*, n° 733, février 2003, p. 32-33.

RONFARD, Jean-Pierre, « Contre le théâtre pour », *Jeu*, n° 12, 1979, p. 248-253.

ROQUES, Sylvie, « Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 124-130.

ROY, Andréane, « Le commun, une utopie ? », *Jeu*, n° 157, 2015, p. 20-25.

RUBY, Christian, « Critique de la raison spectatrice. Jacques Rancière et les discours du spectateur », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 16-19.

RUPRECHT, H.-G., « Présentation », *Liberté*, n° 143, « Imaginer l'Allemagne », vol. XXIV, n° 5, octobre 1982.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « La fatalité de l'histoire : Entretien avec Heiner Müller », *Jeu*, n° 53, 1989, p. 95-103.

SAINT-PIERRE, Christian, « Jeu réaliste : le point de vue des auteurs », *Jeu*, n° 129, 2008, p. 153-158.

\_\_\_\_\_, « Qui dit traduire dit transmettre : entretien avec Paul Lefebvre », *Jeu*, n° 133, 2009, p. 61-66.

\_\_\_\_\_, « Tous coupables, tous corrompus », *Le Devoir*, mis en ligne le 18 mai 2013, URL : [ledevoir.com/culture/theatre/378412/tous-coupables-tous-corrompus](http://ledevoir.com/culture/theatre/378412/tous-coupables-tous-corrompus).

\_\_\_\_\_, « L'Appel de Berlin » (éditorial), *Jeu*, n° 150, 2014, p. 12-13.

SCHÄFER, Andreas, « Das ist die Berliner Luft », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 10 septembre 2012. URL : [tagesspiegel.de/kultur/ibsens-volksfeind-an-der-schaubuehne-das-ist-die-berliner-luft/7113034.html](http://tagesspiegel.de/kultur/ibsens-volksfeind-an-der-schaubuehne-das-ist-die-berliner-luft/7113034.html).

SCHRYBURT, Sylvain, « Festivals et diffuseurs multidisciplinaires : des espaces contemporains », *Spirale*, n° 245, 2013, p. 53-55.

SCOTT, Diane, « Public », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 54-57.

SEIDLER, Ulrich, « Sie sind wieder da », *Frankfurter Rundschau*, mis en ligne le 26 octobre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : [fr.de/kultur/theater/falk-richter-und-fear-sie-sind-wieder-da-a-433251](http://fr.de/kultur/theater/falk-richter-und-fear-sie-sind-wieder-da-a-433251).

SIAG, Jean, « Nouveau format pour la revue *Jeu* qui lance son 150<sup>e</sup> numéro », *La Presse*, mis en ligne le 14 avril 2014, consulté le 21 novembre 2018. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201404/14/01-4757561-nouveau-format-pour-la-revue-jeu-qui-lance-son-150e-numero.php>

\_\_\_\_\_, « Un *Macbeth* jouissif à l'Usine C », *La Presse*, mis en ligne le 3 octobre 2015, consulté le 3 janvier 2018. URL : [lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201510/03/01-4906310-un-macbeth-jouissif-a-lusine-c.php](http://lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201510/03/01-4906310-un-macbeth-jouissif-a-lusine-c.php).

SPRENG, Eberhard, « Transfer eines Demokratie-Experiments », *Deutschlandfunk*, mis en ligne le 9 septembre 2012. URL : [deutschlandfunk.de/transfer-eines-demokratie-experiments.691.de.html?dram:article\\_id=220572](http://deutschlandfunk.de/transfer-eines-demokratie-experiments.691.de.html?dram:article_id=220572).

STUART, Derdeyn, « PuSh Focuses on Urban Art : Festival Pays Tribute to Vancouver on Its 125<sup>th</sup> Birthday », *The Province*, 13 janvier 2011.

TRMBLAY, Jean-Louis, « 4<sup>e</sup> Quinzaine internationale du théâtre de Québec : “Une fête de théâtre par tous et pour tous” », *Jeu*, n° 57, 1990, p. 112-122.

TRUEMAN, Matt, « Why Pretend ? Let People Tell Their Stories Themselves », *The Stage*, 7 juillet 2016, p. 38-39.

TRUONG, Nicolas, « Le théâtre, l’endroit où poser des questions », *Le Monde*, mis en ligne le 19 juillet 2012. URL : [lemonde.fr/idees/article/2012/07/19/le-theatre-l-endroit-ou-poser-des-questions\\_1735901\\_3232.html](http://lemonde.fr/idees/article/2012/07/19/le-theatre-l-endroit-ou-poser-des-questions_1735901_3232.html).

VAÏS, Michel, « Les nouveaux visages de l’engagement », *Jeu*, n° 94, 2000, p. 120-135.

\_\_\_\_\_, « Prise de parole ou acte esthétique ? », *Jeu*, n° 139, 2011, p. 66–78.

\_\_\_\_\_, « Théâtre et politique : de faux amis ? », *Jeu*, n° 152, 2014, p. 60–63.

VIGEANT, Louise, « *Un ennemi du peuple* : vraiment ? », *Jeu*, 23 mai mis en ligne le 2013. URL : [revuejeu.org/critiques/louise-vigeant/fta-2013-et-carrefour-2013-un-ennemi-du-peuple-vraiment](http://revuejeu.org/critiques/louise-vigeant/fta-2013-et-carrefour-2013-un-ennemi-du-peuple-vraiment).

VOLTZENLOGEL, Thomas, « Le contrebandier : le spectateur comme acteur », *théâtre/public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 21-24.

VON BECKER, Peter, « Angst essen Europas Seele auf », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 26 octobre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : [tagesspiegel.de/kultur/fear-in-der-schaubuehne-am-lehniner-platz-angst-essen-europas-seele-auf/12500248.html](http://tagesspiegel.de/kultur/fear-in-der-schaubuehne-am-lehniner-platz-angst-essen-europas-seele-auf/12500248.html).

\_\_\_\_\_, « “Fear” siegt über die Angst von AfD und Pegida », *Der Tagesspiegel*, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 9 novembre 2017. URL : [tagesspiegel.de/kultur/schaubuehne-berlin-fear-siegt-ueber-die-angst-von-afd-und-pegida/12727778.html](http://tagesspiegel.de/kultur/schaubuehne-berlin-fear-siegt-ueber-die-angst-von-afd-und-pegida/12727778.html).

WEIGAND, Frank, « Identités et ruptures », *Jeu*, n° 150, 2014, p. 20-25.

WISEMAN, Frederick, entretien avec Anne-Sophie Vergne, in Léa Gauthier (dir.), dossier « Réel sous influence », *Mouvement, l’indisciplinaire des arts vivants*, n° 43, avril-juin 2007, p. 80-133.

## Dictionnaires et encyclopédies

AUROUX, Sylvain (dir.), *Les notions philosophiques*, tome II, in André Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

BETZLER, Monika et Julian Nida-Rümelin, *Asthetik und Kunstphilosophie : von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2<sup>ème</sup> édition révisée par Mara-Daria Cojocaru, 2012.

BLAY, Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse – CNRS, 2006.

CLÉMENT, Élisabeth, *et al.*, (dir.), *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

*English Oxford Living Dictionaries*. URL : [en.oxforddictionaries.com](http://en.oxforddictionaries.com).

KURIAN, George Thomas (dir.), *The Encyclopedia of Political Science*, Washington, CQ Press (SAGE), vol. 4, 2011.

MORIZOT, Jacques et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, 2007.

NAY, Olivier (dir.), *Lexique de science politique*, 4<sup>ème</sup> édition, Paris, Dalloz, 2017.

PATIN, Thomas et Jennifer McLerran, *Artwords : A Glossary of Contemporary Art Theory*, Westport, Greenwood Press, 1997.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, coll. « Les usuels », 2002.

RENAULT, Alain, *Encyclopédie de la culture politique contemporaine*, tome III, « Théories », Paris, Hermann, 2008.



## Productions théâtrales

*100% Montréal*, mise en scène Helgard Haug et Stefan Kaegi, coordination et recrutement Florence Béland, conseils dramaturgiques François Édouard Bernier, production Rimini Protokoll, présentation BMO Groupe financier, avec le soutien de Fondation Cole, Goethe-Institut Montréal, Ministère des Affaires étrangères d'Allemagne, dans le cadre de L'Allemagne @ Canada 2017 en collaboration avec Société de la Place des Arts, un événement de la programmation officielle du 375<sup>ème</sup> anniversaire de Montréal.

*Administration & Trembling*, de Antonia Livingstone.

*L’Affiche* (2007) de Philippe Ducros, Productions Hôtel-motel, créée le 1<sup>er</sup> décembre 2009.

*Bent*, de Martin Sherman, traduit de l'allemand par Rosemarie Bélisle, mise en scène Jean-Luc Denis, une production des Productions Germaine Larose, créée en septembre 1981.

*Build to last*, chorégraphie Meg Stuart, créée en 2012.

*Cinq visages pour Camille Brunelle* d'après *Nous voir nous* (2012) de Guillaume Corbeil, mise en scène Claude Poissant, production du Théâtre PÂP, créée le 26 février 2013 à l'Espace Go, Montréal.

*Conte d'amour*, de Markus Öhrn, créée en 2010.

*Dans la République du bonheur* (2012) de Martin Crimp, traduction en français québécois et mise en scène de Christian Lapointe, coproduction du Théâtre Blanc et du Théâtre du Trident, créée le 13 janvier 2015 au Théâtre du Trident, Québec.

*Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller*, par et avec Rüdiger Hauffe, Alexander Karschnia, Simon Lenski, Nicola Nord, Joachim Robbrecht, Hartmut Schories, Sascha Sulimma, Vincent van der Valk, Reinier van Houdt, Ward Weemhoff, texte Alexander Karschnia, Nicola Nord, Joachim Robbrecht, scénographie Jan Brokof, costumes Lisa Maline Busse, musique Sascha Sulimma, éclairages Gregor Knüppel, dramaturgie Jörg Vorhaben (Oldenburgisches Staatstheater), une production de Andcompany&Co du Oldenburgischen Staatstheater et du Theater Frascati Amsterdam en coproduction avec le Forum Freies Theater Düsseldorf et le Pumpenhaus Münster, créée en 2012.

*Ein Volksfeind* (1882) de Henrik Ibsen, adaptation Florian Borchmeyer, mise en scène Thomas Ostermeier, scénographie Jan Pappelbaum, costumes Nina Wetzler, conception musicale Malte Beckenbach et Daniel Freitag, dramaturgie Florian Borchmeyer, éclairages Erich Schneider, dessins muraux Katharina Ziemke, avec Stefan Stern (Dr. Stockmann), Ingo Hülsmann (Peter), Eva Meckbach (Katharina Stockmann), Christoph Gawenda (Hovstad), David Ruland (Aslaksen), Moritz Gottwald (Billing) et Thomas Bading (Morten Kiil), une production de la Schaubühne Berlin, créée le 18 juillet 2012 au Festival d'Avignon, Avignon.

*Ella*, de Herbert Achternbusch, mise en scène Philippe Van Kessel.

*Endstation Amerika*, d'après Tennessee Williams, mise en scène Franz Castorf, une production de la Volksbühne, créée en 2000.

*Fear*, texte, mise en scène et chorégraphie Falk Richter, scénographie Katrin Hoffmann, costumes Daniela Selig, son Malte Beckenbach, vidéo Bjørn Melhus, dramaturgie Nils Haarmann, éclairages Carsten Sander, avec Bernardo Arias Porras, Denis Kuhnert, Lise Risom Olsen, Kay Bartholomäus Schulze, Alina Stiegler, Tilman Strauß, Frank Willens et Jakob Yaw, une production de la Schaubühne Berlin, créée le 25 octobre 2015 à la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin.

*Fuck toute !*, de et avec Mathieu Campagna et Catherine Dorion, créée à la Maison de la Littérature, Québec, 2016.

*Hamilton*, texte, musique et paroles Lin-Manuel Miranda, mise en scène Thomas Kail, chorégraphie Andy Blankenbuehler, orchestration Alex Lacamoire, d'après la biographie d'Alexander Hamilton de Ron Chernow, créée le 17 février 2015 au Public Theater, New York.

*Hitler*, texte, mise en scène et interprétation Alexis Martin et Jean-Pierre Ronfard, décor et accessoires Charlotte Rouleau, costumes Ginette Grenier, éclairages Martin Labrecque, musique Michel Smith, manipulation de la marionnette Éric Forget et Daniel Desputeau, effet spécial Félix Mirbt, Almut Ellinghaus-Mirbt et Marcelle Hudon, coiffure et maquillage Pierre Lafontaine, conception de la maquette Vincent Lefèvre, une production du Nouveau Théâtre Expérimental, créée à l'Espace Libre le 6 février 2001.

*Humiliés et offensés*, de Fiodor Dostoïevski, mise en scène Franz Castorf, une production de la Volksbühne, créée en 2001.

*Iwanow*, de Anton Tchekhov, mise en scène Dimiter Gotscheff, une production de la Volksbühne, créée en 2005).

*J'aime Hydro*, texte et idée Christine Beaulieu, dramaturgie Annabel Soutar, mise en scène Philippe Cyr, coproduction Porte Parole et Champ gauche, en collaboration avec le FTA, créée en 2016 (parties 1 à 3).

*Körper*, chorégraphie Sasha Waltz, créée en 2000.

*L'Arbre des tropiques*, de Yukio Mishima, mise en scène Martine Beaulne.

*La cage aux folles* (1973) de Jean Poiret, adaptation en comédie musicale et livret Harvey Fierstein, paroles et musique Jerry Hermann, créée le 21 août 1983 au Palace Theatre, Broadway, New York.

*Le Chien de Culann* (d'après *La seule jalousie d'Emer* (1902), *Au puits de l'épervier* (1916), et *La mort de Cuchulainn* (1935)), de William Butler Yeats, mise en scène de Christian Lapointe, une production du Théâtre Péril, créée en 2001.

*Le Décaméron*, d'après Boccace, adaptation et mise en scène Alexandre Hausvater, une production du théâtre de l'Échiquier, créée en janvier 1982.

*Le iSchow*, collectif Les Petites Cellules Chaudes, créée en 2012.

*Le NoShow*, mise en scène Alexandre Fecteau, production du collectif Nous Sommes ici et du Théâtre du Bunker, créée en 2013.

*Le projet Laramie*, texte Moisés Kaufman et le Tectonic Theater Project, traduction et adaptation québécoise Emmanuel Schwartz, mise en scène Gill Champagne, coproduction du Théâtre Blanc et du Théâtre du Trident, créée à l'automne 2012.

*Le Rail*, de Heiner Müller et Gilles Maheu, librement inspirée du roman de D. M. Thomas *L'Hôtel blanc* et de *Dans le ventre de la bête* de J. H. Abbott, mise en scène et scénographie Gilles Maheu, éclairages Pierre-René Goupil, bande sonore Lorne Brass et Paul Savoie, musique originale Lorne Brass et Luc Proulx, costumes Louise Dépatie, Lise Pomerleau et Mme Morin, une production de Carbone 14, créée à l'Espace Libre en 1984.

*Le reste vous le connaissez par le cinéma* (2013), de Martin Crimp, traduction en français québécois et mise en scène de Christian Lapointe, dramaturgie Andréane Roy, avec Marc Béland, Florence Blain Mbaye, Lise Castonguay, Claudia Chillis-Rivard, Gabrielle Côté, Laura Côté-Bilodeau, Mellissa Larivière, Nathalie Mallette, Marie-Ève Perron, Ève Pressault, Éric Robidoux, Jules Ronfard, Paul Savoie, Gabriel Szabo, Assistance à la mise en scène Emanuelle Kirouac, scénographie Jean Hazel, éclairages Sonoyo Nishikaw, vidéo Lionel Arnould, costumes Elen Ewing, musique Nicolas Basque, accessoires Claire Renaud, maquillages Jacques-Lee Pelletier, une coproduction ESPACE GO, Carte blanche et Théâtre français du Centre national des Arts, créée en 2018 à l'Espace Go, Montréal.

*Le Seuil du palais du roi* (1904), de William Butler Yeats, mise en scène Christian Lapointe, avec Marcelo Arroyo, Emmanuel Bédard, Serge Bonin, Véronique Côté, Nicolas Létourneau, Alexandre Morais, Caroline Tanguay et Hugo Turgeon, conceptions Danielle Boutin, Valérie Gagnon-Hamel, Claudia Gendreau, Jean-François Labbé, Félix Bernier-Guimond, une production du Théâtre Péril, créée en 2003 au Théâtre Périscope, Québec.

*Les Atrides*, mise en scène Ariane Mnouchkine, une production du Théâtre du Soleil.

*Les cinq nô modernes*, de Yukio Mishima, mise en scène Martine Beaulne.

*Les Tambours sur la digue*, mise en scène Ariane Mnouchkine, une production du Théâtre du Soleil.

*Limbes* (d'après *Calvaire, Résurrection* (1927) et *Purgatoire* (1938)), de William Butler Yeats, mise en scène, traduction, adaptation et réécriture Christian Lapointe, une production du Théâtre Péril, en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts, créée en novembre 2009 à la salle Multi du Complexe Méduse, Québec.

*Macbeth* de William Shakespeare, traduction en français québécois Michel Garneau, concept, adaptation et mise en scène Angela Konrad, avec Philippe Cousineau, Alain Fournier, Dominique Quesnel et Olivier Turcotte, dramaturgie et assistance William Durbeau, scénographie Laurence Boutin-Laperrière, éclairages Cédric Delorme-Bouchard, son Simon Gauthier, costumes Marie-Audrey Jacques, diction Marie-Claude Lefebvre, vidéo Kenny Lefebvre, une production de la Compagnie La Fabrik avec le soutien de l'UQAM, de Hexagram et du CALQ, présentée à l'Usine C en 2015 (reprise en 2016).

*Macbeth* de Heiner Müller d'après William Shakespeare, traduction Jean-Pierre Morel, conception, mise en scène et scénographie Angela Konrad, dramaturgie et assistanat Elise Blaché, avec Jezabel d'Alexis, Fabrice Michel, Frédéric Poinceau, Léo Maratrat, Laurence Langlois (danseuse), Eric Bernard (musicien), Gildas Etevenard et Gilles Campaux (musiciens en alternance), lumière Nanouk Marty, vidéo Danielle Bertotto, une production de In Pulverem Reverteris en coproduction avec le Théâtre des Bernardines - Théâtre de la Crieé, avec le soutien du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques (D.R.A.C. et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur), présentée au Théâtre des Bernardines en janvier 2008.

*Macbeth* de William Shakespeare, traduction en français québécois Michel Garneau, mise en scène de Roger Blay, décors Claude Goyette, costumes Claude Goyette et Dominique Gagnon, éclairages Dominique Gagnon, avec Gilles Renaud, Christiane Raymond, Paul Savoie, Raymond Bouchard, Raymond Legault, Jean-Pierre Ronfard, Jean-Pierre Bélanger, Robert Lalonde, Christian St-Denis, Louise Laprade, Louise St-Pierre, Anouk Simard, Ginette Morin, Andrée Boucher, Robert Gravel, Marc-Antoine Choquette et Pierre Lemieux, production du Théâtre de la Manufacture, présentée au Cinéma Parallèle, du 31 octobre au 2 décembre 1978.

*Mahâbhârata*, mise en scène Antoine Laprise, créée en 1999.

*Mann ist Mann*, de Bertolt Brecht, mise en scène Thomas Ostermeier, une production de la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin.

*Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*, par Milo Rau, production de Theaternetzwerks PROSPERO (Schaubühne Berlin, Théâtre national de Bretagne/Rennes, Théâtre de Liège, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Göteborgs Stadsteater, Croatian National Theater/World Theater Festival Zagreb, Athens & Epidaurus Festival), créée le 7 décembre 2015 au Théâtre National de Bretagne, Rennes.

*Mnemopark*, une production de Rimini Protokoll, créée en 2005.

*Pelléas et Mélisande* (1898), de Maurice Maeterlinck, mise en scène Christian Lapointe, avec Sylvio Arriola, Marc Béland, Lise Castonguay, Sophie Desmarais, Éric Robidoux, Paul Savoie et Gabriel Szabo, conceptions Lionel Arnould, Nicolas Basque, Elen Ewing, Geneviève Lizotte, Claire Renaud, Andréane Roy, Martin Sirois et Alexandra Sutto, une coproduction du Théâtre Blanc et du Théâtre du Nouveau Monde, créée à l'hiver 2016 au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal.

*Post Humains*, de Dominique Leclerc, mise en scène Dominique Leclerc et Édith Patenaude, avec Cadie Desbien, Dominique Leclerc, Didier Lucien et Dennis Kastrup, une production du collectif TRS | 80, créé à l'Espace libre en 2017.

*Rausch*, de Falk Richter, mise en scène et chorégraphie Falk Richter et Anouk van Dijk, scénographie Katrin Hoffmann, costumes Daniela Selig, son Ben frost, dramaturgie Jens Hillje, éclairages Carsten Sander, avec Peter Cseri, Lea Draeger, Cédric Eeckhout, Birgit Gunzi, Philipp Fricke, Angie Lau, Gregor Löbel, Steven Michel, Aleksandar Radenkovic, Jorijn Vriesendorp, Thomas Wodianka et Nina Wollny, une production du Schauspielhaus de Düsseldorf, créée le 12 avril 2012 au Schauspielhaus, Düsseldorf.

*Rivage à l'abandon*, de Heiner Müller, mise en scène Gilles Maheu, musique Alain Thibault, costumes Vincent Pastena, éclairages Guy Dufaux, vidéo Yves Dubé, une production de Carbone 14, créée au Musée d'art contemporain en 1990.

*Sepsis*, texte et mise en scène de Christian Lapointe, avec Sylvio Arriola, Israël Gamache, Rachel Graton, Joanie Lehoux, Jocelyn Pelletier, Eric Robidoux et Alexandrine Warren, assistance à la mise en scène Alexandra Sutto, scénographie Jean-François Labbé, éclairages Martin Sirois, une coproduction du Théâtre Péril et de Recto-Verso, créée en 2012 à la Salle Multi du complexe Méduse, Québec.

*Shopping and Fucking* (1996), de Mark Ravenhill, traduction Alexandre Lefebvre, mise en scène Christian Lapointe, créée en 2006 au Théâtre national, Montréal.

*Soll mir lieber Goya den Schlaf rauben als irgendein arschloch*, de Rodrigo Garcia, traduction de l'espagnol Philipp Löhle, mise en scène Rodrigo Garcia, production de la Schaubühne am Lehniner Platz, créée le 5 mars 2011 à la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin.

*Swan Lake, 4 Acts*, chorégraphie Raimund Hogue, créée en 2005.

*Tentations, fragments de rêve*, d'après *La Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert, texte et mise en scène Pierre A. Larocque, créée en mai 1985.

*Titanic*, textes Jean-Pierre Ronfard, mise en scène Gilles Maheu et Lorne Brass, scénographie supervisée par Luc Proulx, costumes Yvan Gaudin, projections Yves Dubé, éclairages Martin Saint-Onge, musiques originales David Plitch, Lorne Brass, bande sonore Claude Bernatchez et Michel Drapeau, une production de Carbone 14, créée au Festival des Amériques à l'été 1985.

*Trans(e)*, texte et mise en scène de Christian Lapointe, avec Christian Lapointe et Maryse Lapierre, une production du Théâtre Péril, créée en 2010 au Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal.

*Trust*, de Falk Richter, mise en scène et chorégraphie Falk Richter et Anouk van Dijk, scénographie Katrin Hoffmann, costumes Daniela Selig, son Malte Beckenbach, dramaturgie Jens Hillje, éclairages Carsten Sander, avec Peter Cseri, Lea Draeger, Jack Gallagher, Cathlen Gawlich, Franz Hartwig, Angie Lau, Vincent Redetzki, Kay Bartholomäus Schulze et Nina

Wollny, une production de la Schaubühne, créée le 10 octobre 2009 à la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin.

*Ultraviolet*, texte et mise en scène Pierre A. Larocque, produit par Opéra Fête, avril 1986.

*Vu d'ici* (2008), de Mathieu Arsenault, mise en scène Christian Lapointe, avec Jocelyn Pelletier, une production du Théâtre Péril, créée en 2008 au Théâtre La Chapelle, Montréal.

*X-fois gens chaise*, de Angie Hiesl, créée en 1995.

## Ressources Internet

« Berlin. About the Creative City », consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.en.unesco.org/creative-cities/berlin>.

« Budget du conseil des arts de Montréal en 2017 », consulté le 31 octobre. URL : <http://www.artsmontreal.org/fr/conseil/budgets>.

« Ein Volksfein », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 8 septembre 2017. URL : [schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315](http://schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315).

« “Ein Volksfeind” : Tourdokumentation », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 8 septembre 2017. URL : [schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315](http://schaubuehne.de/de/produktionen/ein-volksfeind.html/m=315).

« Kulturpolitik », *Sénat de Berlin*, consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/>.

« Le meilleur avec Ostermeier ! », entrevue menée par Augustin Trapenard, *Boomerang*, émission du 10 février 2017. URL : [franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-10-fevrier-2017](http://franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-10-fevrier-2017).

« Montréal. About the Creative City », consulté le 31 octobre 2018, URL : <http://www.en.unesco.org/creative-cities/montreal>.

« Missions et actions », consulté le 31 octobre 2018. URL : <http://www.artsmontreal.org/fr/conseil/mission>.

« Rapport sur l'économie créative (résumé) », Nations Unies, 2008. URL : [http://unctad.org/fr/docs/ditc20082ceroverview\\_fr.pdf](http://unctad.org/fr/docs/ditc20082ceroverview_fr.pdf).

OSTERMEIER, Thomas, « Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater », *Schaubühne am Lehniner Platz*, consulté le 5 mai 2017. URL : [schaubuehne.de/en/pages/theory.html](http://schaubuehne.de/en/pages/theory.html).

\_\_\_\_\_, « Reading and Staging Ibsen », *Schaubühne am Lehniner Platz*. URL : [schaubuehne.de/uploads/Reading-and-Staging-Ibsen.pdf](http://schaubuehne.de/uploads/Reading-and-Staging-Ibsen.pdf).

PEARSON, Joseph, « Fear and the German Far Right : Conversations with Falk Richter », *Schaubühne am Lehniner Platz*, mis en ligne le 23 juin 2016. URL : [schaubuehne.de/de/blog/fear-and-the-german-far-right-conversations-with-falk-richter.html](http://schaubuehne.de/de/blog/fear-and-the-german-far-right-conversations-with-falk-richter.html).

POTVIN, Gilles, « Affaires culturelles du Québec », *L'encyclopédie canadienne*, 7 février 2006 (modifications le 15 décembre 2013), consultée le 25 janvier 2019. URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ministere-des-affaires-culturelles-du-quebec>.

REINELT, Janelle, « What Is Political Theatre Today ? », *STR. Lecture Report Archive*, The Glynn Wickham Lecture, Department of Drama, Bristol University, 6 mai 2008. URL : [str.org.uk/events/lectures/archive/lecture0805w.shtml](http://str.org.uk/events/lectures/archive/lecture0805w.shtml).

SAY, Jean Baptiste, *Traité d'économie politique ou, simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent ou se consomment les richesses*, Livre I, « De la production des richesses », édition électronique réalisée à partir du *Traité d'économie politique* (1803), Paris, Calmann-Lévy, coll. « Perspectives de l'économie – Les fondateurs », 1972, 572 p. URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/say\\_jean\\_baptiste/traite\\_eco\\_pol/traite\\_eco\\_pol.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/say_jean_baptiste/traite_eco_pol/traite_eco_pol.html).

SILBERMANN, Marc, « Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland », *Bundeszentrale für politische Bildung*, « Aus Politik und Zeitgeschichte : Bertolt Brecht », mis en ligne le 30 mai 2006. URL : <http://www.bpb.de/apuz/29716/die-tradition-des-politischen-theaters-in-deutschland>.

SMITH, Adam, *Richesses des nations*, version numérique réalisée par la Bibliothèque Nationale de France à partir de l'édition de Jean-Gustave Courcelle-Seneuil, Paris, Guillaumin et Cie, Petite bibliothèque économique française et étrangère, publication dirigée par M. Jh Chailley, 1888, 300 p. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75319v.pdf>.

« social realism », *Oxford Art Online*, consulté le 27 octobre 2017. URL : [http://www.oxfordonline.com/subscriber/article/grove/art/T079466?q=social+realism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordonline.com/subscriber/article/grove/art/T079466?q=social+realism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

« socialist realism », *Oxford Art Online*, consulté le 27 octobre 2017. URL : [http://oxfordonline.com/subscriber/article/grove/art/T079464?q=socialist+realism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://oxfordonline.com/subscriber/article/grove/art/T079464?q=socialist+realism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

TRUMP, STEGEMANN, Bernd, « Nach der Postdramatik », *Schaubühne am Lehniner Platz*. URL : [schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf](http://schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf).

Donald J., @realdonaldtrump, *Twitter*, émis le 19 novembre 2016. URL : [twitter.com/realdonaldtrump/status/799974635274194947](https://twitter.com/realdonaldtrump/status/799974635274194947).

W., C., « “Saturday Night Live” : Alec Baldwin récidive et parodie (encore !) Donald Trump », *20minutes.fr*, mis en ligne le 16 janvier 2017. URL : [20minutes.fr/television/1996531-20170116-videosaturday-night-live-alec-baldwin-recidive-parodie-encore-donald-trump](http://20minutes.fr/television/1996531-20170116-videosaturday-night-live-alec-baldwin-recidive-parodie-encore-donald-trump).

WULF, Moritz, « Théâtre : Falk Richter contre l'extrême droite », reportage vidéo, *ARTEinfo*, mise en ligne le 15 décembre 2015, dernière mise à jour le 8 décembre 2016. URL : [info.arte.tv/fr/theatre-falk-richter-contre-lextreme-droite](http://info.arte.tv/fr/theatre-falk-richter-contre-lextreme-droite).





## Annexe I

### Personnes réelles mentionnées dans *Fear* de Falk Richter

Nom	Fonction
Viktor Orbán (né en 1963)	Cofondateur et président du parti Fidesz – Union civique hongroise, Viktor Orbán a été 1 <sup>er</sup> ministre de la Hongrie de 1998 à 2002, puis à nouveau depuis 2010. Il est également vice-président depuis 2001 d'une coalition associant les conservateurs et les démocrates chrétiens. Orbán mène une politique résolument conservatrice calquée sur la « révolution nationale ». Il est eurosceptique et s'est attiré de nombreuses critiques pour avoir fermé définitivement les frontières hongroises aux réfugiés.
Geert Wilders (né en 1963)	Geert Wilders est un homme politique néerlandais. Élu à la Seconde Chambre des États généraux en 1998 pour le Parti Populaire Libéral et Démocrate ( <i>Volkspartij voor Vrijheid en Democratie</i> , VVD), il y siège depuis 2006 pour le Parti pour la liberté ( <i>Partij voor de Vrijheid</i> , PVV) qu'il fonde et dirige. Nationaliste et souverainiste, il est aussi réputé populiste.
Gabriele Kuby (née en 1944)	Gabriele Kuby est une journaliste allemande, sociologue de formation. Elle est catholique convertie, connue pour ses thèses traditionalistes sur la sexualité et le genre, qu'elle affirme dans ses travaux comme <i>Die globale sexuelle Revolution. Zerstörung der Freiheit im Namen der Freiheit</i> (Kißlegg : fe-medienverlag, 2012). Elle est aussi connue pour avoir critiqué la moralité dans la série de livres Harry Potter (J.K. Rowling).
Birgit Heike Kelle (née en 1975)	Journaliste allemande, Birgit Heike Kelle milite pour une nouvelle culture de la femme, un « féminisme féminin » qui protège le rôle traditionnel de la femme afin de lui éviter d'avoir à conjuguer carrière <i>et</i> famille.
Horst Lorenz Seehofer (né en 1949)	Horst Lorenz Seehofer est un homme d'État allemand, membre de l'Union chrétienne-sociale en Bavière (CSU).
Eva Herman (Eva Bischoff, née Eva Feldker, en 1958)	Eva Herman est une auteure allemande et ancienne présentatrice de télévision. Elle a été présentatrice du <i>Tagesschau</i> de 1989 à 2006 sur Das Erste, et a présenté diverses émissions télévisées pour le Norddeutscher Rundfunk (NDR). Ses déclarations sur la façon de comprendre les femmes, sur le rôle respectif des sexes et la politique familiale ont provoqué des controverses publiques et mis fin, en 2007, à sa collaboration avec l'ARD ( <i>Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland</i> ) dont le NDR fait partie.

<p>Lutz Bachmann (né en 1973)</p>	<p>Lutz Bachmann est un cuisinier reconverti dans la publicité. Ancien braqueur, il est condamné à trois ans et demi de prison ferme. Il s'enfuit en Afrique du Sud et prend une fausse identité avant d'être extradé. Il est ensuite condamné pour trafic de stupéfiants, et en 2016, pour insultes envers les réfugiés. Il déménage alors en Espagne où il est déclaré persona non grata par les autorités.</p> <p>Il est un des organisateurs du mouvement anti-islamisation PEGIDA (<i>Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes</i>) qu'il co-préside depuis 2014.</p>
<p>Marine Le Pen (née Marion Anne Perrine Le Pen en 1968)</p>	<p>Marine Le Pen est une femme politique française. Engagée au sein du Front national, elle occupe plusieurs mandats locaux à partir de 1998 et siège de 2004 à 2017 au Parlement européen, où elle co-préside le groupe politique Europe des nations et des libertés (ENL).</p> <p>Elle est élue présidente du Front national en 2011, succédant ainsi à son père, Jean-Marie Le Pen. Candidate à l'élection présidentielle de 2012, elle arrive en troisième position au premier tour (17,90 % des suffrages). À l'élection de 2017, elle se qualifie pour le second tour, qu'elle perd (avec 33,90% des suffrages) face à Emmanuel Macron. Elle est actuellement députée dans la onzième circonscription du Pas-de-Calais.</p>
<p>Frauke Petry (née Frauke Marquardt en 1975)</p>	<p>Frauke Petry est une politicienne allemande, chimiste de formation. Elle fut d'abord porte-parole puis présidente de l'Alternative für Deutschland (AfD) de 2015 à 2017.</p> <p>Petry est connue pour ses positions anti-Musulmans. Elle fut l'objet de controverses pour avoir appelé à bannir les minarets et pour avoir déclaré que l'Allemagne devrait recourir aux armes, si nécessaire, pour empêcher les passages illégaux des réfugiés aux frontières.</p>
<p>Bettina Röhl (née en 1962)</p>	<p>Bettina Röhl est une auteure et journaliste allemande. Elle est la fille de la journaliste Ulrike Meinhof, terroriste RAF (Rote Armee Fraktion, organisation terroriste d'extrême gauche, responsable de 33 meurtres en Allemagne de l'Ouest entre 1968 et 1998).</p> <p>Elle est connue pour ses recherches choc sur le passé des soixante-huitards, ainsi que pour ses positions contre le féminisme radical et les mesures politiques du Gender Mainstream.</p>
<p>Beate Zschäpe (née Beate Appel en 1975)</p>	<p>Beate Zschäpe est une extrémiste néonazie, membre présumée du groupe terroriste Nationalsozialistischer Untergrund (NSU).</p>
<p>Beatrix von Storch (née Beatrix Amelie Ehrengard Eilika,</p>	<p>Beatrix von Storch est une politicienne allemande, vice-présidente de l'Alternative für Deutschland (AfD) depuis 2015, et depuis 2017, membre du Bundestag.</p>

<p>duchesse d'Oldenburg en 1971)</p>	<p>Elle a également été, jusqu'en 2017, membre du Parlement Européen, pour l'Allemagne, au sein de la faction eurosceptique de la droite populaire, <i>Europa der Freiheit und der direkten Demokratie</i> (EFDD). Elle est également membre de la maison royale d'Oldenburg.</p>
<p>Akif Pirinçci (né en 1959)</p>	<p>Akif Pirinçci est un auteur allemand d'origine turque, connu pour son roman <i>Felidae</i> (1989). Ses positions sur le féminisme, son opposition à l'immigration, et sa description de l'Allemagne comme « poubelle à musulmans » ont provoqué la controverse en Allemagne et en Europe.</p>
<p>Hedwig von Beverfoerde (née Freiin (fille de baron) von Lüninck en 1963)</p>	<p>Hedwig von Beverfoerde est une activiste allemande, engagée dans différents réseaux conservateurs et catholiques. Elle est connue pour avoir fondé l'<i>Initiative Familienschutz</i> et pour avoir co-organisé la <i>Demo für Alle</i> en Allemagne, ainsi que pour son travail au sein de l'organisation <i>Einer von uns</i>. Elle fut membre du CDU et participa, à ce titre, à plusieurs <i>talkshows</i>, campagnes en ligne, pétitions et manifestations.</p>

## *Annexe II*

### **Collage d'extraits de *L'Insurrection qui vient* du Comité invisible**

Texte issu du collage des extraits de *L'Insurrection qui vient* du Comité Invisible choisis par Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer pour remplacer le discours du Dr. Stockmann à l'Acte IV de *Ein Volksfeind* de Henrik Ibsen.

Extraits du texte scénique de la Schaubühne (version originale française à la suite)

**Stockmann** Vielen Dank. Ich habe gesagt, ich will von der Entdeckung reden, die ich in den letzten Tagen gemacht habe. Der Entdeckung, dass alle Quellen unseres politischen Miteinanders vergiftet sind und dass unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf einem verseuchten Grund ruht. Wir haben es mit einer Zivilisation in klinisch totem Zustand zu tun, die an massenhaft lebenserhaltende Apparate angeschlossen wird und die in der planetaren Atmosphäre einen signifikanten Gestank verbreitet.

Wie leben wir? In massenhafter Vereinzelung. Wir erleben die Individualisierung aller Bedingungen – des Lebens, der Arbeit, sogar des Unglücks. Diffuse Schizophrenie. Schleichende Depression. Atomisierung in feine paranoide Partikel. Hysterisierung des Kontakts zwischen Menschen. Je mehr ich Ich sein will, desto mehr habe ich das Gefühl der Leere. Je mehr ich mich ausdrücke, desto mehr trockne ich aus. Je mehr ich hinter mir herlaufe, desto erschöpfter bin ich. Ich betreibe, du betreibst, wir betreiben unser Ich wie einen stumpfsinnigen Bankschalter. Leben gegen Cash.

Meine Selbstfindung, mein Blog, meine Wohnung, der ganze angesagte Scheiß, die Pärchen- und Fickgeschichten... was es alles an Prothesen braucht, um ein Ich zusammenzuhalten! Wäre »die Gesellschaft« nicht zu dieser endgültigen Abstraktion geworden, würde sie die Gesamtheit der existentiellen Krücken bezeichnen, die ich gereicht bekomme, um mich noch weiterschleppen zu können; die Gesamtheit der Abhängigkeiten, die ich mir um den Preis meiner Identität aufgehalst habe. Der Behinderte ist das Vorbild der kommenden Staatsbürgerschaft.

»I AM WHAT I AM« – der Slogan eines amerikanischen Turnschuhherstellers ist also keine bloße Lüge, kein bloßer Werbefeldzug, sondern ein Militärfeldzug, ein Kriegsschrei, der sich gegen alles richtet, was zwischen den Wesen existiert, gegen alles, was unbestimmt zirkuliert, alles, was sie unsichtbar miteinander verbindet, alles, was sich der vollständigen Verwüstung entgegenstellt, gegen alles, was bewirkt, dass wir existieren und dass die Welt nicht überall wie eine Autobahn aussieht, wie ein Vergnügungspark oder ein Neubauviertel: pure Langeweile, leidenschaftslos und wohlgeordnet, eisiger leerer Raum, durch den nur noch registrierte Körper, automobile Moleküle und ideale Waren zirkulieren.

Krankheit, Müdigkeit, Burnout werden als individuelle Symptome dessen betrachtet, was geheilt werden muss. Die Behandlung arbeitet an dem Erhalt der bestehenden Ordnung, an meiner fügsamen Anpassung an schwachsinnige Normen, der Modernisierung meiner Krücken. Sie betreiben in mir die Selektion der zweckdienlichen, konformen und produktiven Neigungen, und derjenigen, die brav zu betrauern sind.

»Man muss sich verändern können, weißt du.«

Nicht das Ich ist bei uns in der Krise, sondern die Form, die man uns aufzudrücken versucht. Man will aus uns sauber abgegrenzte, sauber getrennte Ichs machen, nach Beschaffenheit klassifizierbar und erfassbar, kurz : kontrollierbar ; während wir doch eigentlich Kreaturen unter Kreaturen sind, Besonderheiten unter unseresgleichen, lebendiges Fleisch, das das Fleisch der Welt webt. Entgegen dem, was man uns von Kindheit an eintrichtert, besteht Intelligenz nicht darin, sich anpassen zu können – oder wenn das eine Intelligenz ist, dann die der Sklaven. Unsere Unangepasstheit, unsere Müdigkeit sind keine Probleme, außer aus der Sicht dessen, was uns unterwerfen will. Wir sind nicht deprimiert, wir streiken. Wer sich weigert, sich selbst zu beherrschen, für den ist die »Depression« kein Zustand, sondern ein Übergang, ein Abschied, ein Schritt hin zur politischen Abspaltung. Von da an gibt es keine Kompromisslösung mehr außer die medikamentöse und die polizeiliche. Genau deswegen scheut sich diese Gesellschaft nicht, ihren zu lebhaften Kindern Ritalin aufzuzwingen, ohne jede Hemmung die Fesseln der Medikamentenabhängigkeit zu knüpfen und sich anzumaßen, schon bei Dreijährigen »Verhaltensstörungen« festzustellen. Weil die Hypothese ihres falschen Ichs überall Risse bekommt.

Es wäre Zeitverschwendung, alles genau aufzuführen, was in den existierenden sozialen Verhältnissen im Sterben liegt. Die Familie kehrt zurück, sagt man, das Paar kehrt zurück. Doch die Familie, die zurückkehrt, ist nicht die, die gegangen ist. Ihre Rückkehr ist nur eine Vertiefung der herrschenden Vereinzelung, die sie vertuschen soll, wobei sie selbst zur Täuschung wird. Jeder kann die maßlose Traurigkeit bezeugen, die sich Jahr für Jahr bei Familienfesten kristallisiert, dieses mühsame Lächeln, diese Verlegenheit, alle vergeblich simulieren zu sehen, dieses Gefühl, dass da ein Kadaver auf dem Tisch liegt, und alle tun so, als ob nichts wäre.

**Aslaksen** Bitte hören Sie doch auf, Ihre eigenen unerfreulichen Verhältnisse zu beschreiben !

**Stockmann** Vom Flirt zur Scheidung, vom Konkubinat zum Patchwork empfindet jeder die Sinnlosigkeit der traurigen Kernfamilie, doch die meisten scheinen die Einschätzung zu haben, dass es noch trauriger wäre, darauf zu verzichten. Die Familie, das ist nicht mehr so sehr das Ersticken unter dem mütterlichen Einfluss oder das Patriarchat der Ohrfeigen, sondern vielmehr dieses kindliche Sich-Gehenlassen in einer flauschigen Abhängigkeit, in der alles bekannt ist, dieser Moment von Sorglosigkeit gegenüber einer Welt, von der niemand mehr leugnen

kann, dass sie in sich zusammenbricht.

Dreißig Jahre Massenarbeitslosigkeit, »Krise«, Wachstum auf Halbmast, und noch immer sollen wir an die Wirtschaft glauben. Mit der Zeit haben wir folgendes verstanden : Die Wirtschaft ist nicht in der Krise, die Wirtschaft ist die Krise ; es fehlt nicht an Arbeit, es gibt zu viel Arbeit. Bedenkt man es recht, deprimiert uns nicht die Krise, sondern das Wachstum. Die einzige Alternative zur vorrückenden Apokalypse : schrumpfen. Weniger konsumieren und produzieren. Mit Freude anspruchslos werden. Bio essen, Fahrrad fahren, aufhören zu rauchen und streng die Produkte kontrollieren, die man kauft. Sich mit dem Nötigsten zufrieden geben. Freiwillige Einfachheit. »Den wahren Reichtum in der Entfaltung geselliger sozialer Beziehungen in einer gesunden Welt wiederentdecken.« »Unser natürliches Kapital nicht erschöpfen.« Hin zu einer »gesunden Wirtschaft«. »Keine Gesellschaftskrise verursachen, die Demokratie und Humanismus in Frage stellt.« Kurz : sparsam werden. Zurück zu Papas Wirtschaft, ins goldene Zeitalter des Kleinbürgertums.

So meint die Logik einer Welt weiterleben zu können, indem sie sich den Anschein eines historischen Bruchs gibt. So möchte man uns davon überzeugen, an den großen industriellen Herausforderungen des fortschreitenden Jahrhunderts mitzuwirken. Abgestumpft, wie wir sind, wären wir bereit, ausgerechnet denen in die Arme zu springen, die bei der Verwüstung den Vorsitz geführt haben, damit sie uns da rausholen.

Im jetzigen Stadium macht sich ein rein sozialer Protest, der sich zu sehen weigert, dass wir nicht mit der Krise einer Gesellschaft, sondern dem Untergang einer Zivilisation konfrontiert sind, zum Komplizen ihres Fortbestehens. Es ist inzwischen sogar eine verbreitete Strategie, diese Gesellschaft zu kritisieren – gerne auch im Theater – in der vergeblichen Hoffnung, diese Zivilisation zu retten.

So sieht es aus. Wir haben eine Leiche am Hals, aber die werden wir so leicht nicht wieder los. Vom Ende der Zivilisation, ihrem klinischen Tod, haben wir nichts zu erwarten. So wie sie ist, kann sie nur Historiker interessieren. Das ist eine Tatsache und nun muss man eine Entscheidung daraus machen.

*Henrik Ibsen, Ein Volksfeind, adaptation de Florian Borchmeyer, relue par Marius von Mayenburg, version du 18 juillet 2012. (corrigée le 03 septembre 2012.), [inédit], p. 44-47.*

Extraits choisis par Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer tirés de la version originale française

1.

Ce qu'il y a, c'est une civilisation en état de mort clinique, sur laquelle on déploie tout un appareillage de survie artificielle, et qui répand dans l'atmosphère planétaire une peste caractéristique. (Septième cercle, p. 77)

2.

Personnalisation de masse. Individualisation de toutes les conditions de vie, de travail, de malheur. Schizophrénie diffuse. Dépression rampante. Atomisation en fines particules paranoïaques. Hystérisation du contact. Plus je veux être Moi, plus j'ai le sentiment d'un vide. Plus je m'exprime, plus je me taries. Plus je me cours après, plus je suis fatiguée. Je tiens, tu tiens, nous tenons notre Moi comme un guichet fastidieux. (Premier cercle, p. 13)

3.

La quête de soi, mon blog, mon appart, les dernières conneries à la mode, les histoires de couple, de cul... ce qu'il faut de prothèses pour faire tenir un Moi ! Si « la société » n'était pas devenue cette abstraction définitive, elle désignerait l'ensemble des béquilles existentielles que l'on me tend pour me permettre de me traîner encore, l'ensemble des dépendances que j'ai contractées pour prix de mon identité. *Le handicapé est le modèle de la citoyenneté qui vient.* (Premier cercle, p. 14)

4.

« I AM WHAT I AM », donc, non un simple mensonge, une simple campagne de publicité, mais une campagne *militaire*, un cri de guerre dirigé contre tout ce qu'il y a *entre* les êtres, contre tout ce qui circule indistinctement, tout ce qui les lie invisiblement, tout ce qui fait obstacle à la parfaite désolation, contre tout ce qui fait que nous *existons* et que le monde n'a pas partout l'aspect d'une autoroute, d'un parc d'attraction ou d'une ville nouvelle : ennui pur, sans passion et bien ordonné, espace vide, glacé, où ne transitent plus que des corps immatriculés, des molécules automobiles et des marchandises idéales. (Premier cercle, p. 16-17)

(...)

La maladie, la fatigue, la dépression, peuvent être prises comme les symptômes *individuels* de ce dont il faut guérir. Elles travaillent alors au maintien de l'ordre existant, à mon ajustement docile à des normes débiles, à la modernisation de mes béquilles. Elles recouvrent la sélection en moi des penchants opportuns, conformes, productifs, et de ceux dont il va falloir faire gentiment le deuil. « Il faut savoir changer, tu sais. » (Premier cercle, p. 17)

(...)

*Le Moi n'est pas ce qui chez nous est en crise, mais la forme que l'on cherche à nous imprimer.* On veut faire de nous des Moi bien délimités, bien séparés, classables et recensables par qualités, bref : contrôlables, quand nous sommes créatures parmi les créatures, singularités parmi nos semblables, chair vivante tissant la chair du monde. Contrairement à ce que l'on nous répète depuis l'enfance, l'intelligence, ce n'est pas de savoir s'adapter – ou si c'est une intelligence, c'est celle des esclaves. Notre inadaptation, notre fatigue ne sont des *problèmes* que du point de vue de ce qui veut nous soumettre. (Premier cercle, p. 17-18)

(...)

Nous ne sommes pas déprimés, nous sommes en grève. Pour qui refuse de se gérer, la « dépression » n'est pas un état, mais un passage, un au revoir, un pas de côté vers une désaffiliation *politique*. À partir de là, il n'y a pas de conciliation autre que médicamenteuse, et policière. C'est bien pour cela que cette société ne craint pas d'imposer la Ritaline à ses enfants trop vivants, tresse à tout va des longes de dépendances pharmaceutiques et prétend détecter dès trois ans les « troubles du comportement ». Parce que c'est l'hypothèse du Moi qui partout se fissure. (Premier cercle, p. 18)



5.

On perdrait son temps à détailler tout ce qu'il y a d'agonisant dans les rapports sociaux existants. On dit que la famille revient, que le couple revient. Mais la famille qui revient n'est pas celle qui s'en était allée. Son retour n'est qu'un approfondissement de la séparation régnante, qu'elle sert à tromper, devenant elle-même par là tromperie. Chacun peut témoigner des doses de tristesse que condensent d'année en année les fêtes de famille, ces sourires laborieux, cet embarras de voir tout le monde simuler en vain, ce sentiment qu'il y a un cadavre posé là, sur la table, et que tout le monde fait comme si de rien n'était. (Deuxième cercle, p. 24)

*(Intervention de Aslasken)*

De flirt en divorce, de concubinage en reconstitution, chacun ressent l'inanité du triste noyau familial, mais la plupart semblent juger qu'il serait plus triste encore d'y renoncer. La famille, ce n'est plus tant l'étouffement de l'emprise maternelle ou le patriarcat des tartes dans la gueule que cet abandon infantile à une dépendance cotonneuse, où tout est connu, ce moment d'insouciance face à un monde dont nul ne peut plus nier qu'il s'écroule (Deuxième cercle, p. 24-25)

6.

Trente ans de chômage de masse, de « crise », de croissance en berne, et l'on voudrait encore nous faire croire en l'économie. (Cinquième cercle, p. 49)

(...)

À force, on a compris ceci : ce n'est pas l'économie qui est en crise, c'est l'économie qui *est* la crise ; ce n'est pas le travail qui manque, c'est le travail *qui est en trop* ; tout bien pesé, ce n'est pas la crise, mais la croissance qui nous déprime. (Cinquième cercle, p. 49)

7.

Une seule alternative à l'apocalypse en marche, décroître. Consommer et produire moins. Devenir joyeusement frugaux. Manger bio, aller à bicyclette, arrêter de fumer et surveiller sévèrement les produits qu'on achète. Se contenter du strict nécessaire. Simplicité volontaire. « Redécouvrir la vraie richesse dans l'épanouissement de relations sociales conviviales dans un monde sain. » « Ne pas puiser dans notre capital naturel. » Aller vers une « économie saine ». « Éviter la régulation par le chaos. » « Ne pas générer de crise sociale remettant en cause la démocratie et l'humanisme. » Bref : *devenir économe*. Revenir à l'économie de Papa, à l'âge d'or de la petite bourgeoisie : les années 1950. (Cinquième cercle, p. 54-55)

8.

Voilà comment la logique d'un monde entend se survivre en se donnant des airs de rupture historique. Voilà comment on voudrait nous convaincre de participer aux grands défis industriels du siècle en marche. Hébétés que nous sommes, nous serions prêts à sauter dans les bras de ceux-là mêmes qui ont présidé au saccage, pour qu'ils nous sortent de là. (Sixième cercle, p. 63)

9.

À ce stade, une contestation strictement sociale, qui refuse de voir que ce qui nous fait face n'est pas la crise d'une société mais l'extinction d'une civilisation, se rend par là complice de sa

perpétuation. C'est même une stratégie courante désormais que de critiquer cette société dans le vain espoir de sauver cette civilisation.

(...)

Voilà. Nous avons un cadavre sur le dos, mais on ne s'en débarrasse pas comme ça. Il n'y a rien à attendre de la fin de la civilisation, de sa mort clinique. Telle quelle, elle ne peut intéresser que les historiens. C'est un *fait*, il faut en faire une *décision*. Les faits sont escamotables, la décision est politique. Décider la mort de la civilisation, prendre en main *comment* cela arrive : seule la décision nous délestera du cadavre. (Septième cercle, p. 79-80)

*Comité invisible, L'Insurrection qui vient, Paris : Fabrique, 2007, 125 p. Aussi disponible en PDF. URL : [http://www.lafabrique.fr/spip/IMG/pdf\\_Insurrection.pdf](http://www.lafabrique.fr/spip/IMG/pdf_Insurrection.pdf).*

