

Québec français



Partitions scénographiques et textes spectaculaires

Panorama des écritures scéniques québécoises contemporaines

Élizabeth Plourde

Numéro 146, été 2007

Le théâtre québécois contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46570ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Plourde, É. (2007). Partitions scénographiques et textes spectaculaires : panorama des écritures scéniques québécoises contemporaines. *Québec français*, (146), 30–37.

Partitions scénographiques et textes spectaculaires

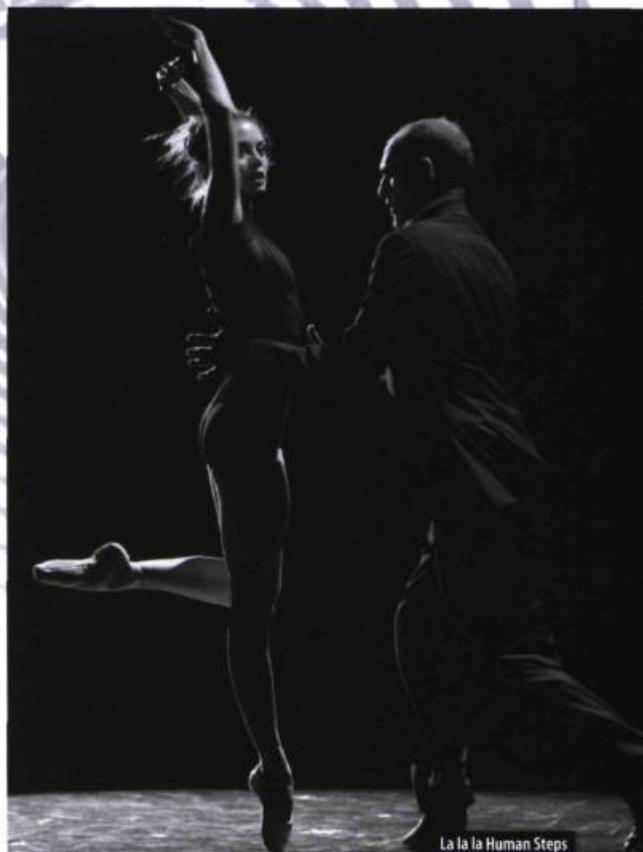
Panorama des écritures scéniques québécoises contemporaines

par Élisabeth Plourde*

« Il faut retrouver l'art de troubler, de bouleverser. Je crois à un théâtre de l'émotion, à un théâtre du corps. La scène est le foyer d'un incendie, d'un ouragan, d'une tempête où s'affrontent des forces vives et dangereuses. Les objets, les acteurs, leurs mouvements et leurs textes ne sont que le médium extérieur d'un discours caché, d'un mystère plus profond qui est au cœur de toute création théâtrale et qui est le vrai "texte" d'une représentation. »

GILLES MAHEU

Malgré son jeune âge, force est de constater que le théâtre québécois figure parmi les plus vivants et les plus audacieux qui existent à l'heure actuelle. « Surprenantes », « imaginatives » et « hautement complexes » sont autant d'adjectifs qui accompagnent la carte de visite des pratiques théâtrales québécoises à l'étranger. À l'heure où la France encense les dramaturges d'ici – Daniel Danis, Wajdi Mouawad et Carole Fréchette se prévalent d'un succès à la fois critique et populaire qu'ils osent à peine espérer en terre québécoise –, le Théâtre des Deux Mondes, La la la Human Steps et Robert Lepage exhibent leurs plus récentes créations sur l'un ou l'autre des cinq continents, soutenant fièrement toutes les comparaisons¹. Or, bien que l'on salue l'extraordinaire vitalité de la dramaturgie de chez nous, c'est principalement pour l'originalité de ses propositions scéniques que le théâtre québécois est reconnu ici comme ailleurs. Lentes à se développer, mais promptes à se renouveler, les écritures scéniques contemporaines se démarquent autant par leurs modalités de création atypiques que par leurs esthétiques hybrides et la célérité dont elles font preuve lorsque vient le moment d'intégrer les technologies médiatiques dernier cri. Mais sur quel terreau fertile s'enracine tant d'inventivité formelle ? Comment s'est opérée la transition d'un théâtre ployant sous le joug de ses allégeances européennes à une pratique novatrice et d'une indéniable singularité ? Et comment se cristallisent, à l'heure actuelle, les différentes démarches artistiques de ces créateurs qui répondent à la dénomination d'écrivains scéniques ? Voilà autant de questionnements suscités par une pratique en pleine expansion dont les enjeux et les impacts ont considérablement contribué à redéfinir la géomorphologie du paysage théâtral québécois des trente dernières années.



Une écriture pensée pour l'espace de la représentation

Par opposition aux *écritures dramatiques* qui affirment leur nature strictement littéraire², et en contraste avec la pratique traditionnelle de la *mise en scène* qui prend essentiellement appui sur un matériau textuel – dramatique ou non – pour en proposer une lecture représentationnelle, l'*écriture scénique* contemporaine se définit plutôt comme « la mise en scène lorsqu'elle est assumée par un créateur qui contrôle l'ensemble des systèmes scéniques, y compris le texte, et organise leurs interactions, si bien que la représentation n'est pas le sous-produit du texte, mais le fondement du sens théâtral » (Pavis, 1996, p. 112). La définition que propose Pavis porte à l'attention deux constats d'importance.

D'une part, si le texte n'est pas nécessairement absent des écritures scéniques, il n'en est pas la pierre d'assise, tant s'en faut. La *vision textocentriste* propre à la mise en scène, qui procède d'un rapport hiérarchique assujettissant l'ensemble des vecteurs de la représentation au pôle fédérateur qu'est le texte, est remplacée ici par une vision dite *scénocentriste*. Délestée du point de vue directeur qu'impose la lecture d'une œuvre dramatique – les écrivains scéniques conçoivent le matériau textuel comme un des langages scéniques au même titre que tous les autres, quand ils ne rejettent pas carrément le logocentrisme –, celle-ci envisage plutôt *la scène* comme le point de départ et de convergence de tous les efforts des créateurs.

D'autre part, l'importance accordée par Pavis à l'organisation des interactions entre les différents systèmes scéniques donne à penser à la fois la complexité intrinsèque à la pratique de l'écriture scénique et la grande variété / densité des réseaux de sens qui en résultent. Dans cette perspective, tout porte à croire qu'il n'existerait pas une telle chose que « l'écriture scénique », mais bien autant d'écritures scéniques qu'il y a d'écrivains scéniques, dans la mesure où celles-ci consisteraient en « un assemblage, un brassage ou un bricolage d'objets, de paroles, de musiques, de sons, d'éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme des ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, la recombinaison, le déplacement, le jeu de ces éléments permettent la constitution de la matière ou texte spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime que ces matériaux ou éléments scéniques établissent entre eux et avec l'espace théâtral » (Hébert et Perelli-Contos, 2001, p. 9).

De fait, le propre des écritures scéniques est de se déployer d'abord et avant tout dans l'espace et dans le temps de la représentation³. En ouvrant le champ de la narrativité aux signes propres au langage scénographique, elles se permettent de raconter autrement, tissant les fils d'un texte spectaculaire destiné en priorité non pas à une intellection rationnelle et cartésienne, mais

à une compréhension nettement plus sensible et perceptive de l'objet théâtral.

Mais avant de faire état des démarches singulières qui composent le phénomène, il convient de s'arrêter à l'étude du contexte historique et théâtral qui l'a vu naître afin d'en mieux circonscrire les origines et d'évaluer l'impact de son émergence sur une pratique artistique en cours de définition. Quoique succinct et nécessairement lacunaire, ce portrait aura à tout le moins l'utilité de nous permettre de mettre en relief les temps forts de la transformation de la mise en scène au Québec.

Un parcours sinueux et quelques pierres blanches⁴ 1948 à 1970 : l'édification d'un théâtre national

Depuis les balbutiements d'une dramaturgie dite « québécoise » – soit avec la création de l'ineffable *Tit-Coq* de Gratién Gélinas au Monument National en 1948 –, les créateurs n'ont eu de cesse d'œuvrer à l'édification d'une tradition dramatique à l'échelle nationale, cependant qu'ils se sont efforcés, tout au long de la décennie 1960, d'implanter une pratique professionnelle du théâtre. Mobilisées à concrétiser l'appropriation d'une spécificité artistique qui passe nécessairement par l'affirmation collective de la québecitude, les énergies en place à l'époque concourent ardemment à se libérer de leur hétéronomie aliénante, notamment en regard de la culture française. Or, si on tente un rassemblement des forces vives de la dramaturgie sur un mode discret tout d'abord (fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques en 1965 et premières lectures publiques de textes québécois), puis avec un aplomb qui marquera l'histoire théâtrale (création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay au Rideau Vert en 1968), la pratique de la mise en scène semble pour sa part susciter nettement moins d'enthousiasme et de considération. Plus près d'une régie de plateau que d'une volonté affirmée d'unification des langages de la scène à laquelle les Européens souscrivent pourtant depuis l'avènement du metteur en scène à la fin du XIX^e siècle, la mise en scène québécoise se réduit essentiellement à sa fonction instrumentale. Maître des



Gratién Gélinas, *Tit-Coq* (1948)



Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs* (1968)

entrées et des sorties, le metteur en scène s'attache à orchestrer la logique scénique de manière à illustrer le texte avec un maximum de fidélité, assujettissant sa lecture à une cohérence qui semble appartenir en propre à la dramaturgie.

Décennie 1970 : l'époque de tous les possibles

Avec l'avènement du « jeune théâtre » et, partant, de la création collective⁵, les pratiques scéniques des années 1970 ne tardent pas à s'inscrire dans la foulée des idéologies contre-culturelles, sensibles qu'elles sont aux préoccupations à tendances gauchistes qui attisent leurs sympathies naturelles : après tout, le théâtre n'est-il pas par définition une pratique vivante, donc rassembleuse ? Dans un mouvement généralisé de décodification, la mise en scène rigide qui avait cours jusqu'alors cède du terrain devant la volonté accrue des praticiens d'instituer une philosophie artistique libérée des carcans théâtraux et autres modèles établis en conférant au travail corporel un rôle de premier plan. Véritable pépinière artistique, le Québec de l'époque devient le creuset phénoménal d'une pratique théâtrale en pleine ébullition : le théâtre de recherche acquiert ses lettres de noblesse en instituant des processus de création inusités, les troupes se multiplient de façon exponentielle⁶, les artistes recherchent des lieux de représentation inhabituels, le théâtre se fait le véhicule exploratoire d'une nouvelle prise de parole qui prend tout son sens dans l'acte performatif. À l'aube de la décennie 1980, fort de toutes les certitudes que confère une inaltérable confiance en soi, l'espoir nationaliste autorise les manifestations créatrices les plus étonnantes, faisant du milieu théâtral québécois l'incubateur d'une mutation profonde qui n'attendait, pour s'amorcer, qu'un détonateur.

Le Référendum de 1980 : des « conditions gagnantes » pour l'émergence des écritures scéniques

De fait, si l'effervescence contestataire et patriotique qui a alimenté la philosophie du jeune théâtre achoppe avec le rejet de la souveraineté-association lors du Référendum de 1980, les planètes s'alignent de façon quasi providentielle pour la pratique de la mise en scène : cependant qu'il vit les affres d'un « post-mortem douloureux » (Vigeant, 1991, p. 10) – la défaite fut pour le moins cuisante et le discours nationaliste, relégué sous le boisseau –, le théâtre est précipité tambour battant dans la modernité. Retirés bien loin des tribunes publiques, mais non prostrés sur eux-mêmes,

les praticiens s'évertuent à développer avec détermination et rigueur certains langages théâtraux dont les pratiques scéniques des années 1970 avaient jeté les fondations. Du désabusement généralisé émergent peu à peu des démarches délestées de la charge politique qui faisait encore florès il n'y a pas si longtemps. Le théâtre choisit alors d'inféoder ses problématiques représentationnelles à une recherche formelle au détriment de prises de parole retentissantes. Flirtant ouvertement avec l'image dans toutes ses déclinaisons, ces démarches s'inscrivent aux antipodes des esthétiques réalistes, laissant poindre pour la toute première fois un petit nombre de signatures affirmées d'écrivains scéniques désireux de « redonner au théâtre ce qui lui était propre : la théâtralité⁷ » (Hébert et Perelli-Contos, 2001, p. 7).

Un théâtre de recherche générateur de nouvelles écritures scéniques : quelques cas de figure⁸

Tout au long de la décennie 1980 et aujourd'hui encore, cette volonté de réhabilitation de la théâtralité s'appuie sur un intérêt généralisé pour les expérimentations formelles significatives. En écho à Artaud, qui « réclamait la possibilité de déployer une écriture spécifique, une écriture de la scène où le mot ne bénéficierait d'aucun privilège, et où la théâtralité serait localisée dans l'espace de la scène conçu comme lieu physique de production d'hiéroglyphes et non comme dispositif représentationnel » (Corvin, 1998, p. 1615), plusieurs praticiens cherchent eux aussi dans le renouvellement des langages scéniques l'essence de la représentation. C'est tout un pan de la pratique théâtrale qui s'ouvre alors aux explorations diverses, à un théâtre de recherche qui questionne les rapports au public, se fait architecte de la scène et fabricant d'images visuelles et sonores, interroge sa nature d'art vivant en redéfinissant la fonction de l'acteur, procède à une hybridation tous azimuts d'arts, de codes et de médiums, crée des espaces anxiogènes et des temporalités factices, affiche ses propres mécanismes de fonctionnement tout en cherchant à abattre les pré-supposés culturels. À défaut de procéder à une étude exhaustive des écritures scéniques qui modèlent le paysage théâtral québécois actuel, nous nous proposons de faire ici état des forces vives et des imaginaires qui façonnent ce qu'il est convenu d'appeler les écritures scéniques québécoises contemporaines. Pour ce faire, nous avons dégagé trois grandes tendances en fonction du type de ferment mobilisé pour ancrer l'écriture scénique, soit les ferments « corps », « objet » et « technologie ».

Théâtre du corps et danse-théâtre

Si les écrivains scéniques qui exploitent le ferment « corps » proviennent des disciplines du mime corporel, de la danse moderne ou encore d'un théâtre plus mimétique, tous convergent cependant vers une forme plus ou moins poétisée, plus ou moins dramatisée de danse-théâtre. Ayant tous deux reçu les enseignements du père du mime moderne, le Français Étienne Decroux, Jean Asselin et Gilles Maheu vont, chacun à sa manière, reconduire et marquer tout à la fois leurs distances avec la vision puriste de leur maître à penser. En cofondant les **Mimes Omnibus** avec Denise Boulanger en 1970, Jean Asselin s'applique à arrimer une grammaire corporelle précise et rigoureuse à un répertoire éclectique (*Le cycle des rois* et *L'histoire lamentable de Titus* de Shakespeare en 1988 et 2005, *La Célestine* de Fernando de Rojas en 1990, *Le silence* de Nathalie Sarraute en 2003). Essentiellement, il vise « l'intégration du jeu et de l'œuvre, entre autres par la schématisation dynamique, par des rapports au temps et à l'espace qui ne soient pas fortuits mais qui profitent à leur signification mutuelle, par une faible incidente sur le vocabulaire, par la subordination de l'inerte (accessoires, costumes, etc.) et du mouvement (texte, musique, lumière) au jeu » (Féral, 2001, p. 76). Technicien jusqu'au bout des ongles, Asselin exerce un contrôle sans réserve sur l'image du corps en scène, établissant des points de jonction entre celle-ci et certains médiums picturaux, notamment la peinture et la photographie (*La baronne et la truie*, 1998). Chez



Jean Asselin, Omnibus, *La baronne et la truie* (1998)

Omnibus, l'écriture scénique est d'abord mise au service du jeu de l'acteur.

Élève d'Eugenio Barba tout autant que d'Étienne Decroux, Gilles Maheu est, aux dires du critique Robert Lévesque, « celui qui, ici, [...] a poussé le plus loin cette approche globale, technique et art à la fois, qui fait qu'un homme de théâtre est metteur en scène de son propre univers, chorégraphe de ses inspirations, dompteur de ses démons, qu'il crée la totalité de son spectacle et en est le responsable ultime » (1997, p. 65). S'adonnant au théâtre de rue à la tête des **Enfants du Paradis** à partir de 1975, Maheu emprunte la voie de la mise en scène chorégraphiée en 1980, modifiant du coup l'orientation esthétique et le nom de sa compagnie, qu'il rebaptise dès lors **Carbone 14**. Pour Maheu, fervent partisan d'un théâtre à la fois sensuel et organique, la signification de l'objet théâtral émerge d'une rencontre entre l'acteur et l'espace au sein duquel il évolue, le premier interagissant avec le second pour architecturer un propos magnifié par une grammaire gestuelle très poétique. Chez Maheu, le mouvement est porteur d'émotions et générateur d'images scéniques à la fois oniriques (*Le dortoir* en 1988) et saisissantes (*Le rail* en 1983), sensuelles (*La forêt* en 1994, *Les âmes mortes* en 1996) et parfois choquantes, comme en témoigne sa fréquentation répétée des écrits du sulfureux Heiner Müller (*Hamlet-Machine* en 1987, *Rivage à l'abandon* en 1990 et *Peau, char et os* en 1991). Habile maître de l'évocation, Maheu cherche à créer sur scène, par le biais de corps qui parfois se frôlent avec délicatesse, parfois s'entrechoquent avec violence, des images qui s'adressent directement à l'inconscient des spectateurs.

Le type de création que pratique Paula de Vasconcelos au sein de la troupe **Pigeons International** qu'elle a cofondée avec Paul-Antoine Taillefer en 1987, propose quant à lui de questionner les limites qui existent entre la danse et le théâtre. En favorisant par tous les moyens possibles l'interrelation entre les codes des deux disciplines, de Vasconcelos s'ingénie à raconter des histoires autant par l'entremise d'un jeu poétisé que d'un langage corporel stylisé. Empruntant ses partitions textuelles à de grands auteurs (Fassbinder



Gilles Maheu, Carbone 14, *Le dortoir* (1988)

PHOTO: LOUIS TAILLEFER



Paula de Vasconcelos, Pigeons International, *Cruising Paradise* (1997)

pour *Du sang sur le cou du chat* en 1987, Büchner pour *Le cri* en 1988, Sam Shepard pour *Cruising Paradise* en 1997) et ses références picturales à diverses disciplines artistiques (la peinture de Munch pour *Le cri* en 1988, les photographies de Serge Clément pour *5 heures du matin* en 2004), l'écrivaine scénique se démarque par sa volonté constante de métisser les personnages, les histoires, les morphologies et les langues. Véritable artiste des contrastes et des rencontres, de Vasconcelos prend à tâche de susciter une polyphonie vocale et sensorielle en sollicitant la participation d'artistes d'origine ethnique et de champs artistiques divers, volonté qui s'inscrit en ligne directe avec une réflexion récurrente fondée sur le métissage des cultures, de *L'autre* (2001) à *Babylone* (2004).

Théâtre de l'objet et ressources sensibles

Alors que les pratiques corporelles se diversifient et s'affinent, les explorations du ferment « objet » trouvent par ailleurs leurs adeptes du côté de certains créateurs à la fibre ludique tout particulièrement développée. Influencé lors d'un voyage aux États-Unis par les théories organiques de l'architecte californien Lawrence Halprin, Jacques Lessard, fondateur du **Théâtre Repère** de Québec (1980), a tôt fait d'évaluer le potentiel créateur de la méthode systématique et pour le moins féconde des *R.S.V.P. Cycles*. En adaptant pour le théâtre l'approche architecturale de Halprin afin de formuler les bases de ses propres « Cycles Repère », Lessard ouvre la voie à toute une génération d'artistes désireux, comme lui, de s'approprier des modes de création plus sensibles, moins intellectualisés. Va naître alors un des collectifs de création québécois les plus marquants, collectif au sein duquel la figure du metteur en scène directeur et coercitif n'a pas sa place, mais où la présence de certains agents « catalyseurs » – dont Robert Lepage est sans doute le plus prolifique ou, à tout le moins, le plus reconnu – va stimuler la création en favorisant l'exploration d'objets signifiants, tels qu'une carte routière de l'est des États-Unis et une série de cours d'anglais sur cassettes audio pour *Circulations* (1984), des boîtes à chaussures et un stationnement pour *La trilogie des dragons* (1987). Odes au bricolage et célébrations de la

métaphore, les spectacles du Théâtre Repère vont propulser une certaine esthétique du théâtre que d'aucuns ont tenté (avec plus ou moins de succès) de cristalliser sous la ô combien fuyante appellation de « théâtre de l'image ». De *En attendant* (1982) au désormais célèbre *Vinci* (1986) en passant par *À propos de la demoiselle qui pleurait* (1985), le Théâtre Repère, Lepage en tête, va poser les jalons d'un modèle de création riche, fructueux, unique en son genre et qui demeure, encore aujourd'hui, inégalé.

Avec une esthétique de la récupération aux antipodes de celle, nettement plus soignée, que prône le Théâtre Repère, les codirecteurs du **Théâtre de la Pire Espèce** (1999), Olivier Ducas et Francis Monty, s'adonnent quant à eux à la manipulation d'objets et au jeu clownesque dans un style des plus débridés. Leur écriture scénique, qui procède elle aussi d'une logique de la transformation, s'inscrit plutôt dans le prolongement des techniques de manipulation marionnettique à vue. En pulvérisant les codes théâtraux propres aux esthétiques mimétiques, jouant des conventions avec irrévérence, les créateurs de la Pire Espèce construisent de toutes pièces personnages, lieux et récit, univers baroques (*Ubu sur la table* en 1998) et épopées grandioses (*Persée* en 2005). Prétexte à la création de périples guerriers et autres quêtes initiatiques, les spectacles de Ducas et Monty magnifient des objets banals en exploitant leur fort potentiel polysémique : cruches et autres potiches sont sujettes à des personnifications métonymiques surprenantes, l'espace se métamorphose au gré de l'accumulation des signes – quelques cordes à linge suffisent à délimiter l'aire de jeu –, le théâtre se réifie sous le regard ébahi des spectateurs.

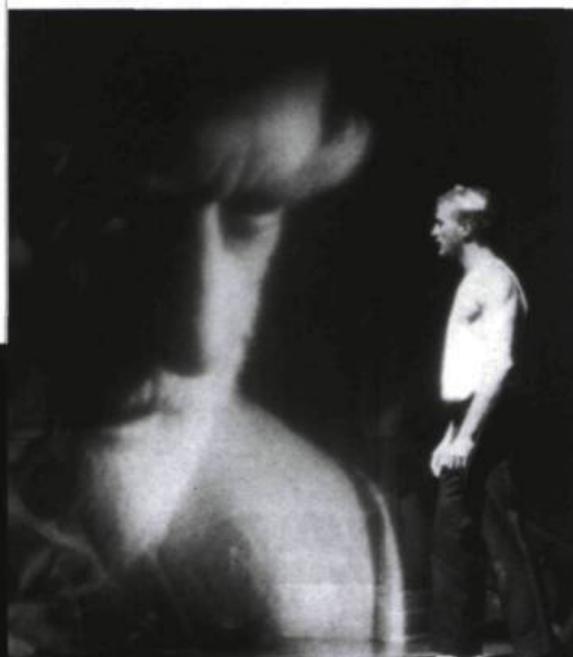
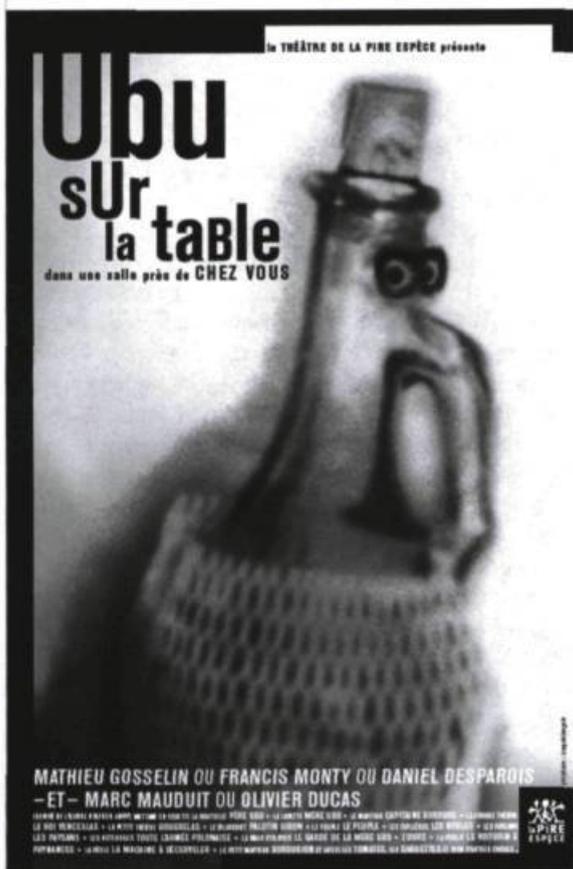


Robert Lepage, *La trilogie des dragons* (1987)

PHOTO: ÉRIK LABBÉ



Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium* (1991-1996)



Michel Lemieux et Victor Pilon, *Grand Hôtel des étrangers* (1994)

Théâtre technologique et œuvres hybrides

À l'évidence, les écritures scéniques qui convoquent le ferment « technologies » sont certainement celles qui génèrent les objets à la facture la plus achevée, sinon la plus précise. En outre, ce sont aussi celles qui ont le plus de mal à s'arrimer à une portion clairement déterminée du champ théâtral, notamment en raison de leur hybridité manifeste : à la jonction entre les arts vivants et les arts électroniques, numériques et médiatiques, elles se dérobent aux catégorisations habituelles, refusant la plupart du temps de se faire accoler l'une ou l'autre des étiquettes que, pour des raisons de commodité, on tente souvent de leur imposer. Parangon du genre, les **Productions Recto-Verso** (1985), codirigées par **Caroline Ross** et **Émile Morin**, ont fait de la multidisciplinarité et de l'intégration des nouvelles technologies médiatiques à des espaces scénographiques travaillés leur spécificité la plus remarquable. Parmi leurs réalisations scéniques saillantes, on retrouve *Paysage scénographique* (1987), *Parcours scénographique* (1990), les exercices sur les capacités expressives et narratives de la lumière *Lumens* (1996 et 2002) et le très énigmatique *Fragments*, installation performative lumineuse à partir d'un texte de Samuel Beckett (2004). D'une grande complexité, les œuvres des Productions Recto-Verso procèdent tout autant d'explorations multidisciplinaires rigoureuses que d'un questionnement sans cesse renouvelé sur les possibilités représentationnelles des technologies de l'image, du son et de la scène, des effets des traitements sonores les plus sophistiqués à la manipulation d'images numériques.

Dans une tout autre perspective, deux compagnies de création multidisciplinaire, les formations **4D art** et le **Théâtre Ubu** se sont attachées à questionner la place de l'acteur au sein de l'acte théâtral, la première avec acharnement, et ce, dans l'ensemble de ses productions ; la seconde de façon ciblée, l'espace d'un cycle d'installations scénographiques regroupées sous l'appellation de « fantasmagories technologiques ». Depuis sa fondation en 1983, la compagnie montréalaise 4D art se spécialise dans la création de spectacles multimédias dont la particularité consiste – outre à brouiller les frontières qui existent entre le théâtre, la scénographie, les arts visuels et sonores, la performance, le cinéma, la musique et la danse – à faire appel à un type spécifique de technologie médiatique : la projection d'images vidéo en direct ou en différé, principalement des images de corps humains, sur support invisible. Grâce à un dispositif scénographique sophistiqué qu'ils peaufinent depuis maintenant plusieurs années, **Michel Lemieux** et **Victor Pilon** proposent aux spectateurs une expérience sensorielle unique : la virtuosité de leur démarche consiste essentiellement à faire disparaître toute trace visible du support sur lequel sont projetés des avatars corporels, de manière

à donner l'illusion de la présence spectrale de personnages fantomatiques aux côtés d'interprètes bien vivants. Alliant réel et virtuel, présence et absence, les spectacles qui en résultent s'attachent à questionner avec une insistance peu commune la nature de plus en plus fuyante de la représentation théâtrale. L'intérêt de spectacles comme le *Grand hôtel des étrangers* (1994), *Pôles* (1996), *Orféo* (1998) et *Anima* (2001) réside en effet dans la dynamique scénique générée par l'intégration de nouvelles technologies médiatiques à une pratique artistique dite « vivante » : ici, c'est non seulement la tridimensionnalité de l'espace scénique, mais l'immédiateté de la représentation qui sont mises à mal avec l'optimisation des technologies du numérique.

Denis Marleau, directeur artistique du **Théâtre Ubu** qui fait figure atypique dans le paysage théâtral québécois depuis 1982, s'intéresse pour sa part à l'intégration organique du médium vidéographique au théâtre depuis plusieurs années déjà. Avec *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* de Tabucchi en 1997, puis avec les trois « fantasmagories technologiques » que sont *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck (2002), *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse (2004) et *Comédie* de Samuel Beckett (2004), l'écrivain scénique met en scène des œuvres à mi-chemin entre la sculpture, l'art vidéo, l'installation scénographique et le théâtre. Sur des masques de cire, l'image vidéographique préenregistrée des visages des comédiens qui interprètent le texte est projetée, prenant ainsi en charge la représentation, matérialisant du coup le fantasme de Maeterlinck qui aspirait à voir ses textes joués par « une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie » (1999, p. 462). Contrairement aux écrivains scéniques de 4D art, Marleau soulève des enjeux « limites » reliés à la disparition progressive, puis totale de l'acteur dans la représentation théâtrale, cependant qu'il pose les jalons du débat autour de la nature ambiguë de l'acte théâtral lorsque celui-ci est privé de l'une de ses prémisses fondamentales : le comédien. Que reste-t-il alors de la théâtralité, si le spectateur se retrouve seul devant un objet inanimé, pâle reflet de son modèle vivant ?

Des créateurs aux spectateurs

Au terme de ce parcours, forcément trop bref et incomplet, à l'instar de Gilles Girard, on se rappellera que, « malgré la présence inévitable de scorées ou d'impostures de fausses expérimentations valorisant le culte fétichiste des gadgets pour camoufler la banalité du contenu, le courant expérimental se révèle être pour l'essentiel une des tendances les plus dynamiques et prometteuses du théâtre québécois des années soixante-dix, courant qui déploiera avec encore plus de diversité et de rigueur dans les années quatre-vingt » (1994, p. 8). En explorant les frontières du théâtre de

recherche, ses moteurs et ses véhicules, les écrivains scéniques québécois contemporains ont cherché et cherchent encore à redéfinir la représentation suivant de nouveaux paramètres spatiotemporels et un langage qui serait propre à chacun. Bien à l'abri dans des laboratoires de création où les longues périodes de gestations artistiques sont rendues possibles par un contexte de création et des conditions matérielles relativement favorables, les explorations scéniques se font sans *a priori*, délestées de tout point de vue préexistant et de tout sens préassigné, rendues possibles par la collaboration d'artistes provenant d'horizons artistiques différents et dont la mise en commun des expertises concourt à réifier la vision cohérente de l'écrivain scénique. Dans le plus pur esprit d'intégration, celui-ci s'attache à tisser, à l'aide des langages scénographiques à sa disposition, un maillage complexe suffisamment signifiant pour porter en lui sa propre logique, mais point trop cadencé afin de céder une part de responsabilité créatrice au spectateur qui le recevra avec toute sa subjectivité. Si ce dernier « perd alors marques et points de repère qui balisaient son décodage, il devient actif et cocréateur dans un travail exploratoire non seulement pour débusquer le sens, mais pour le construire ou pour le sentir lui échapper » (Girard, 1994, p. 8). La boucle étant ainsi bouclée, des créateurs aux spectateurs, les écritures scéniques réaffirment ainsi leur spécificité d'art vivant en affichant avec superbe leur théâtralité renouvelée.

* Doctorante (théâtre), Université Laval.

Notes

- 1 Pour s'en convaincre, il suffit de consulter le numéro 27 de la revue *l'Annuaire théâtral* qui, à la faveur du dossier « Circulations du théâtre québécois : reflets changeants », propose un état des lieux fort éclairant des voyageurs d'œuvres théâtrales québécoises, tant dramatiques que scéniques.
- 2 Je laisse à d'autres le soin de dresser le bilan de près de trois décennies d'écritures dramatiques – plusieurs critiques et analystes du théâtre l'ont d'ailleurs déjà fait, et certains de façon admirable – pour concentrer ma réflexion sur les seules écritures scéniques. À l'intention de ceux qui désirent en savoir davantage sur la dramaturgie québécoise depuis 1975, signalons au passage les analyses complémentaires de Louise Vigeant, Paul Lefebvre et Hervé Guay.
- 3 Forgé à partir du terme grec *skênographia*, issu des racines *skênê* (scène) et *graphia* (écriture), le mot « scénographie » désigne l'art qui s'écrit à même l'espace tridimensionnel de la scène. En quelque sorte, l'écrivain scénique a la tâche d'octroyer à ce que Peter Brook désigne comme étant « l'espace vide » une charge sémantique signifiante et cohérente en faisant de l'espace de la représentation « une ardoise qu'on peut toujours effacer » (Brook, 1977, p. 181).

- 4 Pour un panorama plus fourni de l'évolution du théâtre québécois, la référence à consulter demeure l'article de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (1994).
- 5 Historiquement, nous dit Jean-Marc Larrue, « on a regroupé sous l'appellation "Jeune Théâtre" les troupes qui pratiquaient la création collective à cette époque, soit, rappelons-le, de la fin des années 60 au milieu des années 80 » (2001, p. 154). S'inscrivent dans ce mouvement du Jeune Théâtre les spectacles éminemment iconoclastes et festifs du Grand Cirque Ordinaire (1969-1977), du Théâtre Euh...! (1970-1978) et du Théâtre Parminou (1973-...), pour ne nommer qu'eux.
- 6 Il est à noter que la plupart des troupes qui ont imposé des esthétiques théâtrales fortes ces trente dernières années sont nées dans les années 1970 et au tournant des années 1980. C'est le cas notamment des Mimes Omnibus (1970), de l'Eskabel (1971-1988), de la troupe les Enfants du Paradis (1975), qui deviendra Carbone 14 en 1980, du Théâtre expérimental de Montréal (1975), qui se scindera pour donner naissance au Théâtre expérimental des femmes et au Nouveau Théâtre expérimental en 1979, de l'Opéra-Fête (1979-1989), du Théâtre Repère (1980) et du Théâtre Ubu (1982).
- 7 « Concept formé probablement sur la même opposition que littérature / littérarité, la théâtralité serait ce qui [...] est spécifiquement théâtral » (Pavis, 1996, p. 358). Selon Roland Barthes, la théâtralité, c'est « cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (1964, p. 41-42).
- 8 À l'évidence, le portrait qui suit ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Pour dresser le panorama des écritures scéniques contemporaines, il aura fallu faire abstraction de certaines pratiques théâtrales aussi emblématiques que fécondes. C'est le cas notamment du théâtre dit « expérimental », tel que pratiqué par les maîtres d'œuvre du Théâtre Momentum et du Nouveau Théâtre expérimental, et dont l'essence repose sur une subversion systématique de l'ensemble des codes de la représentation. Il en va de même pour le théâtre jeunes publics et le théâtre de marionnettes dont les formes tendent à convoquer avec de plus en plus d'acuité des stratégies audiovisuelles signifiantes. Enfin, les nouveaux cirques ont aussi été écartés du corpus et pourraient à eux seuls faire l'objet d'une étude approfondie (à cet égard, les aficionados des écritures circassiennes pourront se référer aux écrits de Julie Boudreaux (1999), « Les nouveaux cirques : rupture ou continuité ? ». Thèse de doctorat, Université Laval). La pertinence de ces démarches n'est certes pas en cause dans cette mise à l'écart ; l'espace imparti ne permettait tout simplement pas d'en dire plus long que les quelques lignes qui précèdent.
- 9 Les Cycles Repère, nous dit Irène Roy, « s'appuie sur le principe selon lequel le créateur construit à partir d'éléments concrets et non pas d'idées. Le cheminement du processus intègre quatre étapes, dont les trois premières sont rattachées au contexte de la préreprésentation. Elles se présentent dans l'ordre suivant : il y a d'abord le choix d'une (RE)ssource, forme concrète et sensible [qui peut être un objet, une image, un son, etc.], qui a le pouvoir d'éveiller dès le départ la sensibilité du créateur tout en instaurant avec lui un dialogue fécond ; suit la (P)artition, temps

de l'improvisation, qui permet d'explorer [partition de type « exploratoire »] et d'organiser [partition de type « synthétique »] la ressource ; l'(É)valuation est le moment charnière des choix qui, suivant les objectifs du créateur, établiront la structure du spectacle ; la (Re)présentation, étape finale du processus, est la pièce présentée au public qui, éventuellement, pourra servir de nouvelle (RE)ssource au créateur » (1993, p. 14). Cycliques, comme le nom de la méthode l'indique, les étapes favorisent un mode de création et de recherche sans *a priori* dont la seule règle consiste à faire reposer la création sur une ressource sensible, et non sur une idée.

Bibliographie

- Annuaire théâtral*, « Circulations du théâtre québécois », n° 27 (printemps 2000).
- Barthes, Roland (1964), « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 258 p.
- Corvin, Michel [dir.], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, 1 894 p. (coll. « In extenso »).
- Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II : *Le corps en scène*, Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, 374 p.
- Girard, Gilles, « Quelques jalons dans l'histoire du théâtre québécois », *Théâtre / Public*, n° 117 (mai-juin 1994), p. 6-8.
- Greffard, Madeleine, et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997, 121 p. (coll. « Boréal Express »).
- Guay, Hervé, « Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires. Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 120 (septembre 2006), p. 96-104.
- Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos, « Une mutation en cours », *Théâtre / Public*, n° 117 (mai-juin 1994), p. 64-73.
- , *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p.
- Lafon, Dominique [dir.], *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, 523 p.
- Larrue, Jean-Marc, « La création collective au Québec », dans Dominique Lafon [dir.], *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 151-177.
- Lefebvre, Paul, « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre / Public*, n° 117 (mai-juin 1994), p. 46-48.
- Lévesque, Robert, *La liberté de blâmer. Carnets et dialogues sur le théâtre*, Montréal, Boréal, 1997, 194 p. (coll. « Papiers collés »).
- Maeterlinck, Maurice, *Œuvres I – Le réveil de l'âme. Poésies et essais*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1999.
- Pavis, Patrice [dir.], *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447 p.
- Roy, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, 96 p.
- Vigeant, Louise, « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58 (mars 1991), p. 7-16.