

SUZANNE LEMAY

**CARBONE 14 : DES TRACES POSTMODERNES DANS
LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS**

**Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)**

**Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL**

DÉCEMBRE 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38136-6

Canada

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à faire ressortir les mécanismes de la construction du sens dans deux représentations de la compagnie théâtrale Carbone 14. Pour y arriver, nous avons fait une lecture postmoderne de deux spectacles : *Peau, chair et os* (1991) et *Les Âmes mortes* (1996). C'est en utilisant le tableau des esthétiques théâtrales de Louise Vigeant et en nous inspirant des conceptions du théâtre d'Antonin Artaud que nous avons ainsi dégagé les principales caractéristiques de la pratique de l'esthétique postmoderne à l'intérieur des deux pièces : l'hétérogénéité, la fragmentation, l'indétermination et les dédoublements (personnages, réalité/fiction).

La postmodernité, qui est une période d'adaptation face à la modernisation et l'arrivée des technosciences, a permis l'émergence de nouvelles formes théâtrales comme le théâtre-danse, le théâtre de l'image et le théâtre plus technologique. C'est donc l'analyse de la pratique postmoderne, à l'intérieur des différentes composantes des « textes » spectaculaires (texte, espace, objets, jeu des comédiens et rôle du spectateur), qui nous a fait découvrir le fonctionnement de cette forme de théâtre axé sur le visuel et intimement lié à nos réalités.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier monsieur Roger Chamberland pour m'avoir donné ma chance et sans qui je n'aurais jamais osé plonger tête première dans la postmodernité. Je souhaite également remercier monsieur Gilles Girard qui, lorsque j'ai manqué de souffle, a su me ramener à la surface et me redonner confiance. Je crois qu'il n'a jamais douté de mes capacités, c'est un cadeau précieux qui me suivra tout au long de ma vie.

Durant mon parcours, j'ai rencontré un ange gardien venu appuyer mes efforts par son amitié et ses connaissances : Marie-Michèle, merci pour tout, sans oublier cet autre ange gardien, ma mère, qui chaque jour de son existence me transporte dans son coeur.

Merci à toi, Christian, qui a du endurer mes sautes d'humeur et mes délires, tu étais dans les premières lignes au champ de bataille de la postmodernité, bataille que nous avons remportée.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
AVANT-PROPOS.....	1
PROLÉGOMÈNES : Le postmoderne.....	1
INTRODUCTION	6
Présentation du mémoire et justification du corpus.....	6
Retour sur le théâtre québécois depuis les années 70.....	10
a) Le théâtre des années 70 et le mouvement féministe.....	11
b) Le théâtre expérimental et de recherche des années 80.....	14
Gilles Maheu et l'avant-garde.....	16
Postcolonialité québécoise.....	18
CHAPITRE I : Itinéraire de Gilles Maheu et de Carbone 14	22
1.1 La pantomime.....	22
1.2 Antonin Artaud.....	23
a) Artaud et la pratique postmoderne.....	25
1.3 Heiner Müller.....	27
1.4 Thèmes et aspects formels des productions de Carbone 14.....	29
a) Thèmes.....	29
b) Le tableau des esthétiques de Louise Vigeant.....	31
c) Aspects formels.....	32
CHAPITRE II : <i>Peau, chair et os</i> : L'éloge de l'impureté	37
2.1 Résumé du spectacle.....	38
2.2 La scène et le texte.....	41
a) L'interdiscursivité.....	43
b) Tableaux et histoires éclatées.....	45
c) L'hétérogénéité.....	46

2.3 L'espace	50
a) L'éclatement des certitudes.....	51
b) Frontières entre la réalité et la fiction.....	53
2.4 Les objets	54
2.5 Le jeu des comédiens	61
a) Le procès de personnalisation.....	62
b) L'« athlétisme » affectif.....	64
2.6 Le rôle du spectateur	66
2.7 Synthèse de l'analyse de <i>Peau, chair et os</i>	67
CHAPITRE III : <i>Les Âmes mortes</i> : « Quelque part dans l'inachevé »	71
3.1 Résumé du spectacle	71
3.2 La scène et le texte	74
a) Les conceptions théâtrales d'Artaud et <i>Les Âmes mortes</i>	79
b) Tableaux et histoires éclatées.....	82
c) La fragmentation.....	83
3.3 L'espace	85
a) L'indétermination spatiale.....	86
b) L'indétermination temporelle.....	89
3.4 Les objets	90
3.5 Le jeu des comédiens	101
3.6 Le rôle du spectateur	103
3.7 Synthèse	105
CONCLUSION	107
ANNEXE	112
BIBLIOGRAPHIE	113

**CARBONE 14 : DES TRACES POSTMODERNES DANS
LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS**

AVANT-PROPOS

*...chaque époque a le théâtre qu'elle mérite.*¹ -Irène Perelli-Contos

PROLÉGOMÈNES : LE POSTMODERNE

*N*ous vivons actuellement dans un monde qui est, selon plusieurs, postmoderne. Mais qu'est-ce que le postmoderne? Tout d'abord, pour trouver l'origine du concept, il faut faire un bond en arrière d'environ trente-cinq ans. C'est au début des années 60 qu'une nouvelle esthétique en architecture est apparue, portant le nom de postmoderne, alors que des architectes, comme Charles Jenks et Paolo Portoghesi, ont déclaré la fin des modèles modernes, froids et fonctionnels, au profit d'une nouvelle architecture basée sur le retour de l'ornementation et du style plus traditionnel. En fait, ils voulaient mélanger une architecture moderne avec l'architecture plus conventionnelle et, comme le dit Yves Boisvert, « *Les architectes ont donc mis un frein à l'emballage moderniste, ont brisé la barrière entre le passé et le présent, et ont remis l'humain au centre de leurs préoccupations.* »²

Dans les années 70, après les premières expériences de l'architecture, le postmoderne a été identifié dans les domaines artistique et littéraire. De là sont nés la performance et les spectacles multidisciplinaires, c'est-à-dire des spectacles où plusieurs genres artistiques comme la danse, la peinture, le cinéma, etc. se côtoient

¹ Irène PERELLI-CONTOS, *Proposon et/ou persona. Essai de sémanalyse du fait théâtral*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1984, p. 5.

² Yves BOISVERT, *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1995, p. 16.

librement et s'intègrent les uns aux autres. C'est dans la foulée de ces nouvelles productions artistiques que ce mémoire s'intéressera au théâtre-danse de Carbone 14, qui trouve ses origines dans les performances et les spectacles multidisciplinaires des années 60 et 70 et qui nous apparaît s'inscrire dans la mouvance des manifestations postmodernes, qui ont surtout eu lieu aux États-Unis. Les principaux représentants de cette nouvelle vague sont Bob Wilson, Laurie Anderson, Richard Foreman et Meredith Monk.

En plus du domaine artistique, le postmoderne a beaucoup influencé le domaine littéraire. L'intertextualité et la non-linéarité dans le récit sont devenues monnaie courante dans le roman. Robert Dion, dans un article s'intitulant « Une critique du postmoderne », cite Ihab Hassan afin de dresser la liste des caractéristiques postmodernes que l'on retrouve dans le roman :

Je me permets ici de reprendre la liste assez complète [que] dresse Ihab Hassan dans *The Postmodern Turn* : 1) l'indétermination (les ambiguïtés, les ruptures); 2) la fragmentation; 3) la décanonisation (la délégitimation des codes dominants, des métarécits; le parti pris pour les « petites histoires », l'hétérogène); 4) la dépersonnalisation, la superficialité (the depthless-ness); 5) l'Imprésentable, l'Inreprésentable (l'infigurable, le non-icographique; 6) l'ironie; 7) l'hybridation (la « paracritique », le nouveau journalisme (Wolfe), le roman non roman (Capote, Mailer)); 8) la camavalisation (la polyphonie, le conflit des codes); 9) la performance, la participation (le scriptible, l'éphémère); 10) le constructionnisme (les fictions heuristiques); et 11) l'immanence (la dissémination, la symbolisation généralisée).³

Pour mieux comprendre le phénomène littéraire postmoderne, on peut donc se référer à Ihab Hassan, qui a étudié les manifestations du postmoderne dans la littérature étasunienne, d'après les caractéristiques que nous venons de citer. En ce qui concerne la littérature québécoise, Janet M. Paterson a écrit un très bon ouvrage

³ Ihab HASSAN, cité par Robert DION dans « Une critique du postmoderne », *Tangence n° 39, La fiction postmoderne*, Rimouski, mars 1993, p. 93.

critique qui s'intitule *Moments postmodernes dans le roman québécois*.⁴ Elle y analyse plusieurs romans et tente de dégager les principales caractéristiques de l'esthétique postmoderne dont l'intertextualité dans *Le Semestre* de Gérard Bessette, ou bien le procès de l'histoire dans *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska.

Au tournant des années 1975-80, les philosophes, les sociologues et même les politologues se sont intéressés au phénomène du postmodernisme. Jean-François Lyotard, avec son ouvrage *La condition postmoderne*⁵, paru en 1979, a fait naître une polémique intéressante autour de la modernité. Aussi, avec Jürgen Habermas, la postmodernité a trouvé un défenseur de la modernité, car, selon lui, la postmodernité n'existe pas et nous sommes en train de vivre une autre phase de la modernité. Au contraire, Lyotard affirme que la modernité a échoué dans son projet d'unicité et dans sa conquête de nouveauté. Nous devons passer à autre chose, en l'occurrence la postmodernité. Ce débat a éloigné le postmoderne de ses sources fondamentales, qui ont vu le jour dans l'architecture et dans l'art, et qui sont d'abord de nature esthétiques et non philosophiques. Dans notre mémoire, il est important de mentionner que la validité du postmoderne ne sera pas remise en cause. Comme le dit Frances Fortier, dans un article s'intitulant « *Archéologie d'une postmodernité* », une pratique postmoderne existe réellement et n'est pas remise en question :

⁴ Janet M. PATERSON, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

⁵ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Au delà des divergences, un argument consensuel affleure : l'existence d'une pratique artistique postmoderne n'est jamais mise en doute. Peu importe le flou qui perdure autour de la notion de postmodernité, on distingue la spécificité d'une telle pratique.⁶

Enfin, depuis les années 80, le concept de postmodernité s'est étendu dans plusieurs domaines des sciences sociales et humaines pour décrire les nouvelles réalités du monde occidental : l'atomisation, les communications de masse, le multiculturalisme, etc. Mentionnons seulement les ouvrages du sociologue Gilles Lipovetsky : *L'ère du vide*⁷ et *l'Empire de l'éphémère*⁸, qui ont alimenté la réflexion sur la postmodernité.

Bref, nous vivons dans un monde postmoderne et nous côtoyons quotidiennement la culture postmoderne telle que la définit Yves Boisvert :

La postmodernité est une période de confusion dans laquelle la culture quotidienne se présente comme fondamentalement hétérogène. [...] La culture postmoderne est caractérisée par la non-uniformité, le pluralisme et l'éclectisme.⁹

[...] la notion de postmoderne est utilisée pour désigner les différentes caractéristiques de notre contemporanéité. On parle notamment de nos sociétés postmodernes pour désigner les sociétés occidentales marquées par le pluralisme et la diversité croissante, et de culture postmoderne pour décrire notre attachement profond à des valeurs comme la promotion des libertés et des droits individuels, la volonté de choisir ses critères de vie, etc.¹⁰

Retenons donc, comme le dit Frances Fortier, que « *la postmodernité est un point de vue qui mobilise toutes les disciplines des sciences humaines et questionne*

⁶ Frances FORTIER, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence n° 39, La fiction postmoderne*, Rimouski, mars 1993. p. 26.

⁷ Gilles LIPOVETSKY, *l'Ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1983.

⁸ G. LIPOVETSKY, *l'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.

⁹ Y. BOISVERT, *op. cit.*, p.27.

¹⁰ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste : une nouvelle grille d'analyse socio-politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1997, p. 124-125.

à la fois l'individu, le social, l'ontologique, la pratique esthétique. »¹¹ Pour notre analyse, c'est essentiellement la pratique esthétique qui retiendra notre attention. Par contre, nous élargirons à l'occasion le sujet pour englober *l'individu* et le *social*.

¹¹ F. FORTIER, *op. cit.* p. 34.

INTRODUCTION

PRÉSENTATION DU MÉMOIRE ET JUSTIFICATION DU CORPUS

Certains courants de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la danse et bien d'autres formes d'art relèvent aujourd'hui d'une esthétique postmoderne. La postmodernité, qui *nomme le désenchantement du monde et reconnaît le métissage des cultures*,¹² se manifeste justement dans plusieurs formes artistiques. Lorsque l'on parle d'esthétique postmoderne, on entend par là des oeuvres qui, entre autres caractéristiques, font éclater leur unicité, qui sont hétérogènes et éclectiques, qui se mélangent avec d'autres formes d'art. Dans ce mémoire, nous nous intéresserons plus particulièrement au spectacle théâtral, tel que le définit Louise Vigeant :

En effet, le théâtre est un événement fictionnel qui se déploie, en direct, dans un espace et en un temps déterminés, et qui met en relation un groupe d'émetteurs et un groupe de spectateurs. [Le spectacle théâtral] est le théâtre dans sa forme *spectaculaire* et avec toutes ses composantes : ce que l'on voit et entend, mais il pourrait tout aussi bien s'occuper de ce qui se touche, se goûte ou se sent si l'occasion s'y prêtait.¹³

Nous avons vu que la littérature québécoise est de plus en plus analysée sous l'angle de la postmodernité. Pensons seulement aux études de Janet M. Paterson et au plus récent ouvrage de Lucie-Marie Magnan et de Christian Morin : *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*.¹⁴ Mais qu'en est-il du théâtre? Au Québec, des créateurs comme Michel Lemieux, Robert Lepage, Denis Marleau et

¹²F. FORTIER, *op. cit.*, p. 21.

¹³Louise VIGEANT, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989, p. 1 de l'introduction.

¹⁴Lucie-Marie MAGNAN, Christian Morin, *Lecture du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997.

Gilles Maheu ont fait et continuent de faire du théâtre qui est, à plusieurs égards, postmoderne. Ils utilisent la technologie, ils font côtoyer plusieurs genres artistiques, comme le cinéma et le théâtre, en plus de faire éclater l'unité spatio-temporelle, etc. Peu de critiques se sont intéressés au postmoderne dans le théâtre, par contre, Louise Vigeant, dans *La Lecture du spectacle théâtral*, a défini les diverses esthétiques de cette forme d'art et a abordé les caractéristiques d'un théâtre qui relève d'une esthétique postmoderne. Cependant, Vigeant n'a pas fait d'analyse de spectacle théâtral en appliquant les caractéristiques de l'esthétique postmoderne.

Voici donc ce que nous nous proposons de faire dans ce mémoire : une analyse des caractéristiques de la pratique postmoderne, qui se retrouvent dans deux spectacles de la troupe Carbone 14 : *Peau, chair et os* (1991) ainsi que *Les Âmes mortes* (1996). Nous avons choisi ces deux spectacles premièrement parce qu'ils ont été créés dans les années 90. Nous pourrions donc travailler sur des spectacles récents qui font encore des vagues dans le théâtre actuel. Nous jetterons également un regard sur le théâtre des années 70 et 80, où se trouve la genèse du théâtre postmoderne au Québec.

Peau, chair et os est une adaptation théâtrale d'un texte de l'Allemand Heiner Müller, tandis que *Les Âmes mortes* est une création de Gilles Maheu. Le théâtre de Müller a beaucoup influencé le travail de Maheu, d'ailleurs *Peau, chair et os* est la troisième pièce que Maheu a créée en s'inspirant d'un des textes de cet auteur, dans ce cas-ci, en prenant appui sur *Paysage sous surveillance*. Il avait déjà monté *Hamlet-Machine* et *Rivage à l'abandon*. En somme, si nous avons choisi ces deux

spectacles, c'est aussi pour avoir un corpus qui tienne compte de deux aspects majeurs du travail de Maheu : ses propres créations et son travail créatif à partir des pièces de Heiner Müller.

Pour la pièce *Peau, chair et os*, nous avons fait l'analyse à partir de cassettes vidéos que nous nous sommes procurée auprès de la compagnie. Pour ce qui est des *Âmes mortes*, nous avons vu le spectacle à plusieurs reprises lors de sa tournée au Québec à l'hiver 1997 et c'est à partir de plusieurs informations écrites pendant et après les spectacles que nous avons pu procéder à l'analyse.¹⁵

La postmodernité, période de questionnements culturels, social, politique et individuel, se traduit bien à travers le théâtre. En effet, lieu où la société porte un discours, un regard sur elle-même, celui-ci suscite une réflexion sur le rapport à la culture, comme c'est le cas par exemple dans le théâtre de l'image :

Rather than being enslaved by the dead word of master authors, the theater is the very space where the critical play of cultural interrogation takes place. It is where the play of representation and simulations which is postmodern culture can be called into question.¹⁶

Il est donc possible de voir aujourd'hui du théâtre qui soit postmoderne et qui représente, à sa manière, une vision du monde plus fragmentée, moins cohérente, qui traduit l'incertitude dans laquelle nous vivons en cette fin de siècle. Le théâtre est un art qui arrive à représenter notre nouvel être-au-monde et nous allons voir comment la pratique postmoderne au théâtre traduit ce nouvel état. Comme le dit

¹⁵ Ce spectacle sera également disponible sur vidéocassette lorsque la tournée à travers le monde sera terminée. Notons que la plupart des productions de Carbone 14 ont été enregistrées et qu'il est possible de les obtenir auprès de la compagnie.

¹⁶ Fred MCGLYNN, « Postmodernism and Theater », *Postmodernism - Philosophy and the arts*, New York, edited by Hugh J. Silverman, 1990, p. 150.

Robert Pignarre, dans son livre *Histoire du théâtre* : « De tous les arts, l'art dramatique est le plus mêlé à la trame de notre vie. »¹⁷

Dans le même ordre d'idées, Irène Perelli-Contos, dans un article s'intitulant *De « l'art » du spectateur*, nous dit que c'est à travers le théâtre que nous voyons notre monde évoluer :

Nous pouvons donc formuler l'hypothèse qu'en tant qu'art de la « vue active » le théâtre serait, plus que toute autre pratique artistique, celle qui favorise l'exercice du regard à l'« art de voir » propice à l'appréhension de différentes images du monde qui se succèdent à travers les siècles et les millénaires.¹⁸

En somme, l'analyse de la pratique postmoderne au théâtre nous permettra de mieux comprendre le sens de spectacles construits à partir de la fragmentation et qui font éclater l'unicité du théâtre plus « traditionnel », plus homogène, fondé sur l'unité : de temps, de lieu et d'action.

Dans cette introduction, nous aimerions faire un bref retour sur le théâtre québécois depuis les années 70, afin de mieux situer Carbone 14 dans notre paysage théâtral. Nous verrons, en premier lieu, le théâtre et le mouvement féministe. Par la suite, nous nous intéresserons au théâtre expérimental et de recherche des années 80, ce qui nous conduira inévitablement vers les productions théâtrales de Gilles Maheu et de Carbone 14. Si nous avons choisi de nous attarder au théâtre féministe et au théâtre de recherche, c'est que ces deux mouvements sont

¹⁷ Robert PIGNARRE, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que sais-je? », 1945, p. 5.

¹⁸ Irène PERELLI-CONTOS, « De l'« art » du spectateur », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 49.

intimement liés au postmodernisme et qu'ils ont marqué profondément l'évolution du théâtre au Québec.

Nous clarifierons par la suite la notion d'« avant-garde » que Gilles Maheu utilise pour qualifier son travail. Enfin, puisque la postmodernité québécoise ne peut être envisagée sans tenir compte du postcolonial, nous nous interrogerons sur l'influence de celui-ci dans le théâtre de Carbone 14. Le postcolonial est entendu ici comme inhérent à toute production artistique ou littéraire québécoise :

Les différences entre certains écrits récents du Québec et ceux qui proviennent des milieux euro-américains relèvent en grande partie de l'histoire politique du Québec en tant qu'ancienne colonie, d'une part, et de la dimension postcoloniale de la culture québécoise contemporaine, d'autre part.¹⁹

En effet, on ressent souvent un intérêt pour les causes sociales comme les méfaits de la drogue, le trouble de la jeunesse, la guerre entre les sexes, etc. dans les spectacles de Gilles Maheu. Sans être du théâtre engagé, Carbone 14 nous présente une façon de voir notre société et c'est sans doute notre condition postcoloniale qui permet à nos créateurs de produire des oeuvres qui élargissent le champs de la postmodernité.

RETOUR SUR LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS DEPUIS LES ANNÉES 70

Depuis les années 70, le théâtre québécois a subi plusieurs transformations importantes. Pensons seulement à la contribution du théâtre féministe et du théâtre

¹⁹ Marie VAUTIER, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge » », *Études littéraires*, Université Laval, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 44.

expérimental des dernières années. Citons Laurent Mailhot, dans son essai sur la littérature québécoise :

Le théâtre québécois s'est ouvert à toutes les expériences, à toutes les formes, aux femmes, aux jeunes, à la pluridisciplinarité, à l'international. Il a connu des cycles rapides, des zones de turbulence. Parfois menacé d'assèchement par excès d'idéologie(s) ou de technique(s), il a su réagir, se relancer. Définissant et redéfinissant ses frontières - par rapport à la télévision, au cinéma, à la littérature, à la nouvelle danse, - c'est plus que lui-même qu'il affirmait.²⁰

Le présent mémoire ayant pour objectif l'analyse de la pratique postmoderne dans deux spectacles théâtraux de la troupe Carbone 14, il est donc intéressant de voir quels chemins la scène québécoise a dû parcourir pour en arriver au théâtre tel que nous le connaissons aujourd'hui, surtout le spectacle théâtral, le théâtre de l'image et des sens comme en produisent Gilles Maheu et sa troupe.

a) Le théâtre des années 70 et le mouvement féministe

Pourquoi parler du théâtre et du mouvement féministe? Pour la bonne raison que l'on a souvent associé féminisme et postmodernisme. Le féminisme existe depuis que les inégalités entre les hommes et les femmes existent, mais on peut dire qu'il a explosé avec le postmodernisme. Par féminisme, nous entendons la constatation et la conscience d'une discrimination à l'égard des femmes, et la volonté de faire disparaître ces discriminations. Tout comme le postmodernisme, le féminisme rejette les métarécits (Lyotard). Voici une définition de « métarécit », donnée par Lucie-Marie Magnan et Christian Morin dans un ouvrage s'intitulant *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois* :

²⁰ Laurent MAILHOT, *La littérature québécoise*, Québec, Éditions Typo, 1997, p. 351.

Le métarécit pourrait être n'importe lequel des Grands Discours, qu'il s'agisse de ceux de l'Histoire autant que ceux de la Philosophie ou de la politique, où nous sont proposés les Savoirs dont dispose l'Humanité. Bref, le métarécit rassemble et chapeaute toute une série de documents et de « vérités » par lesquels se cristallise le Savoir établi et reconnu. Dans une optique postmoderne, ces Grands Discours seront remis en cause par le texte.²¹

De fait, le féminisme des années 70 s'est attaqué directement au discours patriarcal, qui peut être considéré comme un métarécit ou non selon les points de vue. Le théâtre féministe a connu un bon succès avec des pièces comme *La nef des sorcières*, une création collective, et *Les fées ont soif* de Denise Boucher.²² N'oublions pas le *Théâtre expérimental des Femmes* et le *Théâtre des Cuisines*, qui ont contribué grandement à faire passer les messages des femmes.

Or, comme on le sait, il y a eu assèchement du théâtre féministe. Le didactisme de cette forme de théâtre en étant la principale cause. De plus, cet assèchement, pour les féministes, fut causé par une vision postmoderne du monde centrée sur le scepticisme et l'incrédulité. Plusieurs postmodernistes se sont alors posé la question suivante : pourquoi croire le discours des femmes plus que le discours « jadis » proposé par les hommes?! Voici comment Jean-Marc Larrue conçoit cette incrédulité :

²¹ L.-M. MAGNAN et C. MORIN, *op. cit.*, p. 121.

²² *La nef des sorcières* est une pièce qui revendique la parole pour les femmes. La « nef » représente la galère dans laquelle les femmes se retrouvent. Les six personnages dénoncent, chacune à tour de rôle, la distance entre l'être et le paraître. Cette pièce témoigne d'un moment de théâtre important pour les femmes et d'une prise de parole qui a permis de faire évoluer les rapports hommes/femmes.

Avec *Les fées ont soif* de Denise Boucher, on assiste encore une fois à une prise de parole, mais cette fois-ci, ce sont les stéréotypes de la femme : vierge, mère-protectrice et prostituée, qui sont dénoncés. On suggère une nouvelle conception de l'amour avec des partenaires libres et surtout égaux. Ce qui nous plonge en plein féminisme. Il est à noter que cette pièce fut d'abord censurée et qu'elle entraîna tout un mouvement de solidarité de la part de plusieurs intellectuels de la France et de plusieurs membres de la communauté théâtrale.

Ces procédés et l'esthétique qui en découle ont permis aux créateurs postmodernes de transmettre et de diffuser avec une belle efficacité leur allergie profonde à toute notion d'autorité, de centralisation, de totalisation, de vérité universelle, d'hégémonisme et d'homogénéité.²³

Dans une vision du monde banalisant toute forme d'autorité, le féminisme s'est dissocié de ce postmodernisme. Ces deux courants ont pu se rejoindre lorsque l'esthétique postmoderne proposait une incrédulité face à l'histoire et un refus à toute vision totalisante du savoir. Cependant, le féminisme a dû prendre un autre chemin pour ne pas perdre ce qu'il avait durement acquis. Un chemin qui ne menait pas à un scepticisme généralisé. Nous ne voyons plus aujourd'hui, sauf exception qui confirme la règle, de théâtre s'affichant comme féministe, mais nous pouvons voir du théâtre qui cherche de nouveaux repères, un théâtre créateur cherchant à changer le monde et à le redéfinir. Pol Pelletier est un bon exemple pour montrer l'évolution du féminisme. Après les désillusions qu'a connues le *Théâtre expérimental des Femmes*, elle ne baissa pas les bras et créa un théâtre plus intime, plus personnel, un « théâtre femme ». Pensons seulement à *Joie* et à *Océan*, qui nous ont fait découvrir une Pol Pelletier brillante et fantasmagorique, ne reculant devant rien pour partager l'émotion qui l'habite. Ces deux pièces, qui en fait appartiennent à une trilogie : *Joie, Océan et Or*, nous transportent dans l'intimité de cette artiste. Avec *Joie*, Pol Pelletier relatait les moments marquants du théâtre féministe et avec *Océan*, elle revivait, sous les yeux du spectateur et avec lui, ses pérégrinations en Inde et la mort de sa mère.

²³ Jean-Marc LARRUE, « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », *Veilleurs de nuit*, Montréal, 1992, p. 250.

b) Le théâtre expérimental et de recherche des années 80

Dans les années 80, c'est le théâtre expérimental et de recherche qui connaît une montée de popularité étonnante. On a souvent caractérisé ce théâtre de post-moderne. Dans ces années, le Québec a fait, et continue encore de le faire aujourd'hui, un théâtre reconnu mondialement, un théâtre plus visuel et sonore, plus poétique, plus imagé et près des sens. On retrouve des créateurs comme Jean-Pierre Ronfard et son fameux spectacle *Vie et mort du roi Boîteux*, Denis Marleau et le théâtre Ubu, Robert Lepage, Gilles Maheu et sa troupe Carbone 14. Le théâtre de recherche s'intéresse davantage à la forme qu'au contenu. C'est-à-dire que l'accent est mis sur la recherche de nouvelles formes d'expression qui s'accompagnent d'un souci formel prédominant. -Notons cependant que toute construction formelle fait partie intégrante du contenu en ce qu'elle est tout autant porteuse de signification que le texte linguistique.- Le signe théâtral y est questionné, exploité de toutes les façons possibles, illustrant ce qu'on a appelé la mobilité du signe théâtral, un comédien pouvant très bien se métamorphoser en objet ou bien, un objet pouvant devenir un personnage.

Avec la recherche, le théâtre est devenu son propre objet d'analyse. Les thèmes principaux de plusieurs pièces tournent autour du rôle des comédiens, des metteurs en scène, des auteurs et du théâtre, proposant un processus d'**autoréflexivité** :

Il devient le propre objet de sa réflexion. On a d'ailleurs rarement vu dans l'histoire autant de pièces dont l'un des objets thématiques principaux est justement la production du spectacle dramatique et dont l'un des personnages-clés est l'auteur fictif ou réel : *Les feluettes*, *Billy Strauss*, *Le Samouraï amoureux*, *Artaud*, *Tête à tête*, *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle*, *Le vrai monde?*, etc.²⁴

D'autre part, l'une des spécificités de ce théâtre est la réflexion sur la communication. Le spectateur n'est plus laissé pour compte et dorénavant il participe au spectacle ; la communication devient alors bidirectionnelle. Il ne s'agit plus de laisser le spectateur passif : il participe dorénavant au processus créatif :

On commence alors à abandonner graduellement l'idée d'un récepteur passif au profit de celle « d'un auditoire extrêmement actif, extrêmement sélectif et manipulant le message plutôt qu'étant manipulé par lui - bref, un partenaire de plein droit dans le processus de la communication ».²⁵

Mentionnons finalement que ce théâtre a intégré la technologie et que cela a permis, pour plusieurs créateurs contemporains comme Robert Lepage²⁶, d'exploiter d'autres avenues de la théâtralité.

Dans les années 90, le théâtre québécois, en plus de posséder tous les acquis du théâtre de recherche, a pris d'autres formes. On sent une nouvelle ferveur vis-à-vis du texte dramatique, on remonte des auteurs classiques mais avec des mises en scène postmodernes. Pensons à Claude Poissant et son approche éclatée de l'oeuvre de Marivaux. Des metteurs en scène comme Serge Denoncourt ou Yves Desgagné se risquent au goût du jour : le mélange des genres. Le théâtre s'est

²⁴ *Ibid.*, p. 249.

²⁵ Wilbur SCHRAMM, cité par Irène PERELLI-CONTOS dans « De l'« art » du spectateur », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 44.

²⁶ Le théâtre de Robert Lepage est effectivement reconnu pour l'utilisation fréquente de la technologie. Pensons à des spectacles comme *Le polygraphe* en 1987 ou bien *Les aiguilles et l'opium*.

adapté aux nouvelles réalités contemporaines comme nous allons le voir avec le théâtre de Gilles Maheu et sa troupe Carbone 14.

GILLES MAHEU ET L'AVANT-GARDE

Dans une entrevue accordée à Christine Borello en 1994, Gilles Maheu se dit d'avant-garde, mais attention, il ne faut pas confondre avec les mouvements avant-gardistes et les Avant-gardes historiques qui proposaient des ruptures radicales avec le passé. En effet, ces Avant-gardes rejetaient en bloc tout ce qui s'était fait avant eux. Pensons seulement au mouvement futuriste de Marinetti, à l'Esprit Nouveau de Guillaume Apollinaire et au cubisme. Les Avant-gardes étaient obsédées par le nouveau comme signe de la modernité, tandis qu'aujourd'hui, dans la postmodernité, on recherche la nouveauté, mais sans faire abstraction du passé, comme c'était le cas auparavant. Au contraire, on essaie d'intégrer des éléments du passé. Il s'agit de franchir les limites de l'avant-garde traditionnelle, comme nous venons de le voir, pour proposer de nouvelles avenues. C'est d'ailleurs ce que souhaitaient les architectes des années 60 lorsqu'ils ont manifesté leur désir d'intégrer des éléments de l'architecture plus traditionnelle à l'architecture moderne. D'autre part, Guy Scarpetta parle de ce même désir d'intégration d'éléments plus classiques, mais, cette fois-ci, en danse contemporaine :

C'est cela, au fond, la grande leçon de la danse contemporaine : montrer qu'il peut exister des réappropriations (ou des formes de recyclage) qui n'aient rien à voir avec des retours en arrière ; des façons de franchir les limites et les interdits de l'« avant-garde » qui n'en soient pas la pure dénégation.²⁷

²⁷ Guy SCARPETTA, *L'impureté*, Paris, Grasset, p. 197.

Gilles Maheu, qui disait en entrevue : « *C'est important pour moi d'être moderne, même si je crois à la tradition* »²⁸, illustre bien ici le défi de la pensée qui fait avancer l'art. Il ne faut plus, comme le faisaient les « Avant-gardes », faire abstraction du passé. Les mouvements avant-gardistes du début du siècle ne tiennent plus :

Autrement dit, quelque chose qui avait surgi avec les futurismes (le russe et l'italien), qui s'était développé et ramifié avec le dadaïsme, le surréalisme, et qui avait trouvé son ultime prolongement dans certains mouvements littéraires et artistiques des années 60-70, s'est désormais, sous nos yeux, effondré.²⁹

Maintenant, un attrait évident pour le passé se fait ressentir :

Là où l'avant-gardisme fonctionnait à coups d'interdits, on nous prône aujourd'hui un « tout est permis » [...] Là où les avant-gardes musicales, dans leur période plus dure, décrétaient qu'il n'était point de salut hors du dodécaphonisme et des règles sérielles, nous pouvons maintenant entendre parler d'un retour pur et simple à l'harmonie traditionnelle [...] Là où les dernières avant-gardes picturales s'engageaient dans une abstraction de plus en plus radicale, le slogan est désormais celui, simpliste et fourre-tout, du « retour à la figuration ».³⁰

L'esthétique postmoderne réinvestit le passé et en réactive les éléments les plus pertinents comme le souligne Maheu répondant à la question suivante formulée par Christine Borello : pourquoi avoir choisi d'appeler la troupe « Carbone 14 » :

Le fait de porter le nom d'un matériau qui sert à la datation nous convenait. Les traces du passé sont là, ce qui est essentiel, parce que même si on veut être d'Avant-garde, nouveau, différent, il ne s'agit jamais, à mes yeux, de renier le passé mais de l'intégrer.³¹

²⁸ Christine BORELLO, « Entretien avec Gilles Maheu et Robert Lepage », *Théâtre public*, n° 117, (mai-juin 1994), p. 5.

²⁹ G. SCARPETTA, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ G. SCARPETTA, *op. cit.*, p. 15.

³¹ C. BORELLO, *op. cit.*, p. 5.

Pour le directeur de Carbone 14, tenir compte du passé fait partie intégrante de sa pratique théâtrale. D'autre part, Gilles Lipovetsky donne une définition du postmodernisme fort intéressante en regard avec les arts et les styles artistiques :

Post-modernisme au sens où il ne s'agit plus de créer un nouveau style mais d'intégrer tous les styles y compris les plus modernes : on tourne la page, la tradition devient source vivante d'inspiration au même titre que le nouveau, l'art moderne tout entier apparaît lui-même comme une tradition parmi d'autres.³²

Maheu fait éclater les formes du théâtre traditionnel, mais il ne les rejette pas. Au contraire, il s'en sert en mélangeant la danse au théâtre, et en tentant de créer un style théâtral qui tienne compte de plusieurs sources artistiques. Il mélange les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud, de Heiner Müller avec son propre cheminement du côté de la pantomime. Nous nous attarderons à ces influences dans la première partie de notre mémoire.

POSTCOLONIALITÉ QUÉBÉCOISE

Dans les années 60 et 70, le théâtre national était très important. Avec des créateurs comme Jean-Claude Germain, il s'agissait de crier haut et fort que nous étions québécois. Nous avons ainsi presque fermé la porte aux auteurs classiques et créé un théâtre québécois de toute pièce, un théâtre écrit par des auteurs québécois (Garneau, Barbeau, Germain ...) et monté par des metteurs en scène du pays. Dans les années 80, après l'échec du Référendum, l'effervescence nationaliste s'est vu reléguée au second plan. Le théâtre s'est de nouveau ouvert sur le monde, mais cette fois-ci avec l'intime conviction de faire du théâtre qui soit

³² G. LIPOVETSKY, *L'ère du vide*, p. 174.

québécois. La France a longtemps eu une influence majeure sur le théâtre au Québec, ainsi que les États-Unis. C'est par l'écriture scénique à partir d'oeuvres classiques que le renouvellement du théâtre québécois dans les années 80 a tout d'abord commencé et depuis ces vingt dernières années, le Québec a su se tailler une place de choix et faire du théâtre qui lui soit propre. Lepage et Maheu en sont de dignes exemples, mais il y a également du côté de la dramaturgie que le Québec a su redorer son blason avec des auteurs comme Michel Marc Bouchard, René-Daniel Dubois et Normand Chaurette.

Si nous voulons parler de la postcolonialité québécoise, c'est pour comprendre dans quel contexte se situe le Québec par rapport à la postmodernité. Dans les années 60 et 70, le théâtre a voulu couper le cordon ombilical qui le liait à la France. Dans la mouvance de l'autonomisation de la littérature, le Québec ne voulait plus faire du théâtre qui imitait celui de la France et qui lui était comparé. Voici comment Helen Tiffin définit le postcolonial :

[...] les pratiques d'écriture et de lecture qui ont cours dans les pays ou régions qui se situent en dehors de l'Europe, mais qui ont connu l'impérialisme européen et l'expérience qui en a résulté [sont postcoloniales].³³

Cette période, dite postcoloniale, a permis au Québec de rattraper le reste du monde occidental et de se mettre au diapason de la postmodernité.

La condition postcoloniale et la recherche d'identité distinguent le Québec de l'Europe et des États-Unis. On ne peut faire abstraction de cette condition lorsqu'on envisage l'étude de la postmodernité au Québec.

³³ Helen TIFFIN, cité par Marie VAUTIER dans « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Une point de vue de la « marge » », *Études littéraires*, Université Laval, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 44.

La postmodernité pure et dure a aboli toutes formes d'autorité et elle a également annoncé la fin des métarécits. Par contre, au Québec, les préoccupations sociales et identitaires sont importantes et c'est sans doute la condition postcoloniale qui explique ce phénomène. La postmodernité a cependant fait perdre les espoirs, pour certains, d'homogénéité québécoise et ce, en prônant l'hétérogénéité et la fragmentation. Déjà, dans les années 70, la scène québécoise a présenté des femmes, des pauvres, des gens de toutes races :

La postmodernité a fait perdre au Québec l'illusion de son homogénéité (de sa pureté ethnique) en même temps qu'elle a fait perdre sa légitimité au point de vue majoritaire. Car l'un des principaux bouleversements survenus au cours de cette dernière décennie, découle de l'émergence des minorités qui revendiquent une présence différenciée au monde, au même titre que, il y a trente ans, des pays réclamaient leur indépendance.³⁴

Le questionnement identitaire se rapporte au mouvement postcolonial. Avec la postmodernité, tous ceux qui ont souffert d'être soumis et d'appartenir à des minorités se sont fait entendre et réclament, aujourd'hui encore, le droit de parole. Dans le contexte d'une quête d'émancipation et de reconnaissance, la condition postcoloniale du Québec ne peut pas être évincée. Au contraire, dans un monde postmoderne où le scepticisme est omniprésent, la postcolonialité vient contrebalancer ce mouvement et donne la possibilité aux créateurs de se préoccuper des problèmes sociaux, économiques, politiques, etc. Gilles Maheu et sa compagnie s'intéressent à la jeunesse, à la drogue, à l'avenir, à la condition humaine, etc. Sans extrapoler davantage, disons qu'une pratique postmoderne trop radicale rendrait ces préoccupations futiles et ironiques, or ce n'est pas le cas avec Carbone 14.

³⁴ J.-M. LARRUE, *op. cit.*, p. 253.

Voilà donc dans quel contexte culturel et social nous situons l'oeuvre de Gilles Maheu et de Carbone 14. Une lecture postmoderne des deux spectacles choisis nous permettra de mettre à jour la construction du sens dans ce genre de représentation théâtrale. Nous exposerons, au fur et à mesure de l'analyse des pièces, les manifestations de l'esthétique postmoderne qui font sens. Enfin, dans la conclusion du mémoire, nous serons en mesure de faire une synthèse des principales caractéristiques de la pratique postmoderne qui nous ont permis de mieux cerner le fonctionnement des deux spectacles de Gilles Maheu et de Carbone 14 : *Peau, chair et os* et *Les Âmes mortes*.

Antonin Artaud écrivait :

Il ne s'agit pas d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes. Qu'il y ait des clefs profondes de la pensée et de l'action selon lesquelles lire tout le spectacle, cela ne regarde pas en général le spectateur, qui ne s'y intéresse pas. Mais encore faut-il qu'elles y soient ; et cela nous regarde.³⁵

Un peu comme Artaud le suggère, nous allons chercher les clefs profondes pour lire les spectacles de Carbone 14 en privilégiant une lecture postmoderne. D'entrée de jeu, nous aimerions tracer l'itinéraire de Gilles Maheu, décrire les principales influences qu'il a subies, mais surtout celles qu'il exerce, voir les thèmes qu'il aborde dans ses spectacles et, enfin, observer les aspects formels de ses créations.

³⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1964, p. 143.

CHAPITRE I

ITINÉRAIRE DE GILLES MAHEU ET DE CARBONE 14

Avant de réaliser des spectacles comme *Peau, chair et os* et *Les Âmes mortes*, Gilles Maheu a exploré plusieurs avenues de la théâtralité. Son travail s'est construit à partir de trois influences majeures : la pantomime, les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud et le théâtre fragmenté de l'Allemand Heiner Müller.

1.1 LA PANTOMIME

Avant de porter le nom de Carbone 14, la troupe de Gilles Maheu s'appelait *Les enfants du Paradis*, nom tout simplement inspiré du titre du film de Marcel Carné. Dans ce film, on peut voir la lutte entre le corps et la parole, entre la pantomime, incarnée par le personnage de Baptiste Deburau, et le théâtre parlé, incarné par le personnage de Frédéric Lemaître. Vers la fin des années 70, les intérêts de Maheu se sont rapidement dirigés du côté du corps. Avec sa solide formation théâtrale apprise outre-mer chez Étienne Decroux et plus tard chez Eugenio Barba, Maheu s'est orienté vers le théâtre corporel. Un théâtre où le corps vient prendre la place du texte, où la langue est mise de côté au profit du mouvement physique. Cette préoccupation du mouvement, du corps, se retrouve dans la plupart des productions de Carbone 14 présentées jusqu'à aujourd'hui. C'est par le corps que Maheu et sa troupe veulent faire naître l'émotion et même le sens. Le langage du corps, par la syntaxe et la grammaire qui lui sont propres, devient le « texte » du spectacle.

Vers 1980, *Les enfants du Paradis* change de nom pour celui de « Carbone 14 » et la troupe va s'installer à L'Espace Libre. Ce sera le début d'un travail de recherche intense qui continue encore aujourd'hui d'être au centre des préoccupations de Gilles Maheu :

... au début des années 80, plusieurs spectacles de la compagnie ont été inspirés par le lieu physique qu'est l'Espace Libre. Cela nous a permis de remettre en question le rapport scène-salle / spectateur / acteur, l'environnement scénographique lié au spectacle.¹

Bref, le travail de recherche sur le corps, le mouvement et la danse, inspiré par la pantomime, ainsi que le travail de recherche plus formel, sont très importants pour Maheu et se remarquent dans tous les spectacles qu'il a réalisés.

1.2 ANTONIN ARTAUD

Plusieurs hommes et femmes de théâtre contemporains ont été inspirés par les écrits d'Antonin Artaud. Cela n'est pas étonnant, puisqu'il a révolutionné la conception du théâtre de son époque, qui était plutôt sclérosée. On va même jusqu'à dire qu'il serait le fondateur du théâtre postmoderne. Dans notre analyse, nous verrons quelle part de ses « théories » peut se rapporter au théâtre postmoderne.

En plus d'avoir été influencé par la pantomime et les infinies possibilités du corps, Gilles Maheu a été fasciné par les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud qui seront une révélation. C'est en 1930 qu'Artaud a fait paraître *Le théâtre et son double*. Les idées proposées dans ce livre auront l'effet d'une bombe. Pour Artaud, l'auteur d'un texte doit s'effacer. Le théâtre n'est pas littérature, il se voit, se sent,

¹ J.-L. MILLETTE (entrevue avec Gilles Maheu), « Des expériences qui ont laissé leurs traces », *Topo Magazine*, n° 35, hiver 1995, p.23.

chavire et bouleverse physiquement le spectateur et non le lecteur : « *Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.* »²

Pour Maheu, comme pour Artaud, le théâtre s'adresse d'abord aux sens plutôt qu'à l'esprit. Le corps est un langage pouvant se rendre à l'esprit autant que la parole. Maheu n'hésite pas à montrer des images violentes pour éveiller la sensibilité de ses spectateurs. Par exemple, dans *Peau, chair et os*, nous verrons une femme se faire violer. Il nous montre également la violence des émotions et des passions, comme l'amour qui déchire deux jeunes êtres dans *Les Âmes mortes*. Un amour qui se bute à l'autodestruction par la drogue et la fuite dans la folie.

Artaud veut remettre le théâtre à sa place, loin du théâtre verbeux et psychologisant qui n'a pas cessé de gagner en popularité depuis l'époque classique. Quant à Maheu, qui se dit lassé du théâtre trop psychologique, il souhaite retourner aux sources de ce que devrait être le vrai théâtre : un théâtre des sens et de l'émotion, un théâtre du corps qui se voit et qui chavire le spectateur. Laissons la parole à Artaud :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.³

² A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 55-56.

L'influence d'Artaud sur le travail de Gilles Maheu est frappante. Tout comme lui, Maheu cherche à créer un langage qui soit propre à la scène. Pourrait-on dire que son théâtre rejoint le théâtre que proposait le fondateur du *Théâtre de la cruauté*? À plusieurs égards, il est sans doute celui qui s'est le plus rapproché, au Québec, des conceptions théâtrales d'Antonin Artaud. En 1976, dans son mémoire de maîtrise portant sur cet auteur, Irène Perelli-Contos écrivait : « *Les tentatives de ceux qui se sont réclamés de lui [Artaud] ne sont peut-être encore que des balbutiements malhabiles, mais ils laissent peut-être présager un renouvellement beaucoup plus profond.* »⁴ Maheu a sans aucun doute contribué à ce renouvellement du théâtre : un théâtre qu'on peut qualifier aujourd'hui de postmoderne.

a) Artaud et la pratique postmoderne

D'entrée de jeu, Antonin Artaud, sans le savoir, a annoncé dès 1930 ce qui allait devenir l'essence même du théâtre postmoderne :

Artaud called for an end to all representation in theater, the replacement of a dead theater of 'authors' and the 'word' (« no more masterpieces ») with a sacred theater of gesture, the liberation of the actor enslaved to the text and therefore divided from himself, into a pure carnal presence « signaling through the flame », and the replacement of a passive theater of speculation with a sacred festive theater of participation.⁵

Artaud called for the end of the theater of a didactic content. [...] Artaud's challenge could be understood as calling for a theater which could capture life in its full passionate presence without the remainder implied by a representation which points beyond itself.⁶

⁴ Irène PERELLI-CONTOS, *Le rôle du théâtre : une interprétation de la pensée d'Antonin Artaud*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1976, p. 87.

⁵ F. MCGLYNN, « Postmodernism and Theater », *Postmodernism - Philosophy and and the arts*, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

Antonin Artaud propose donc un théâtre où l'acteur ne serait plus subordonné à un texte. Il prône la **participation** du spectateur et cherche à « capturer la vie » pour la représenter sur scène. Le théâtre doit être « cruel », en ce sens qu'il ne doit pas laisser intact le spectateur. Au contraire, le spectateur doit se sentir impliqué émotionnellement dans la pièce qui se joue sous ses yeux.

De plus, Artaud veut faire un théâtre sacré qui mette l'accent sur l'**imprésentable**, l'impossible, c'est-à-dire l'émotion pure et la magie des sens : « ... car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.⁷

La position qu'il exprime est rejointe par l'idée de Jean-François Lyotard concernant le sublime (kantien) et l'imprésentable. Dans son texte *Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne?*, Lyotard disait justement qu'une particularité de l'esthétique postmoderne est cette tentative de représenter l'imprésentable :

Voici donc le différend : l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. [...] Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable.⁸

⁷ A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 40.

⁸ Jean-François LYOTARD, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne? », *Critique*, n° 419, 1982, p. 366-367.

Par ailleurs, une autre caractéristique du théâtre de la cruauté, que le théâtre postmoderne s'est réappropriée, est l'**osmose de plusieurs langages artistiques** :

Il serait vain de dire qu'il [le théâtre] fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier.⁹

Nous approfondirons, dans les deuxième et la troisième parties de ce mémoire, comment les écrits d'Artaud ont influencé la pratique postmoderne dans *Peau, chair et os* et *Les Âmes mortes*.

1.3 HEINER MÜLLER

Une dernière influence sur le travail de Gilles Maheu, et non la moindre, que nous aimerions aborder, est le théâtre de l'Allemand Heiner Müller. Müller est un dramaturge, écrivain et poète du XX^e siècle de l'ex-Allemagne de l'Est, qui a vécu à l'Ouest et est décédé depuis peu (1997). La fascination qu'exerce cet écrivain est sans cesse grandissante. Son théâtre commence à se faire connaître de plus en plus, entre autres avec la pièce *Quartett*, qui a connu un bon succès au Québec. Pour Maheu, la découverte de cet auteur, qui propose « *une écriture extrêmement fragmentée, courte (20 à 25 pages au maximum), très dure, très incisive, à la fois politique et poétique.* »,¹⁰ fut une autre révélation.

Maheu a monté trois pièces de Müller en carrière : *Rivage à l'abandon*, *Hamlet-Machine* et *Paysage sous surveillance*. Depuis sa « rencontre » avec cet

⁹ A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰ J.-L. MILLETTE, *op. cit.*, p. 26 (*Topo magazine*)

auteur, la fragmentation du texte spectaculaire est devenue omniprésente dans ses spectacles. Un fragment est par définition le morceau d'une chose qui a été cassée, brisée. Par fragmentation, nous entendons donc l'action de faire éclater une forme, en l'occurrence ici : la forme théâtrale. Ce qui entraîne la multiplicité des sens :

...le fragment tient sa valeur et sa profondeur de l'absence d'un contexte réducteur du sens. La plurivocité, le dialogue entre le texte et les blancs, la multiplication des possibles, l'« ouverture » appellent alors une lecture interprétative et créatrice ; [...]¹¹

Nous allons voir comment la fragmentation s'inscrit dans une pratique post-moderne à l'intérieur des deux spectacles choisis. En effet, *Peau, chair et os* ainsi que *Les Âmes mortes*, sont des pièces construites par fragments.

Pour Maheu, monter des pièces de Heiner Müller va de soi, puisque cet auteur prend place dans le sillage d'Antonin Artaud. En effet, tout comme Artaud, Müller cherche à redonner au théâtre le pouvoir de provoquer le spectateur et de le faire participer au spectacle par la réflexion. Les réflexions que suggère Müller portent sur les rapports homme-femme, ainsi que sur les rapports privé-public, politique-poétique et cynisme-naïveté.

Dans un contexte postmoderne, où l'on ne croit plus aux métarécits et où la modernité est à la croisée des chemins, Müller propose un théâtre de réflexion sur notre monde, un monde sans doute cruel, qui a donné naissance à Auschwitz, un

¹¹ *Dictionnaire universel des littératures*, Tome A-F, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, P.U.F., 1994, p. 1242.

monde dévasté par la mort. « Müller est hanté par la destruction et la mort, l'amour ruiné par le sexe [...], le couple déchiré par les perversions fin de siècle. »¹²

Son théâtre juge sans ménagement notre époque :

In that sense, Müller's scenographies reflect a self-destructive energy that continues to exert a very strong, perhaps brutal pressure on a historical consciousness and critical reflection of our modernity. At the same time, they produce an aesthetic fascination with death and finality that seems to place them into the mainstream of apocalyptic postmodernist thought and art under advanced capitalism.¹³

Maheu, à sa façon, nous présente également sa vision du monde et cherche de nouveaux repères. Son théâtre interroge les relations homme-femme, l'amour, la violence et la mort. Ce qui nous amène à exposer les thèmes que l'on retrouve dans les productions de Carbone 14.

1.4 THÈMES ET ASPECTS FORMELS DES PRODUCTIONS DE CARBONE 14

a) Thèmes

Comme le propose le théâtre « total » tel que défini par Louise Vigeant, Maheu s'intéresse, dans ses spectacles, aux « grandes passions »,¹⁴ comme la vie, la mort, etc. Le théâtre total a ses racines dans le théâtre d'Antonin Artaud, qui est plus poétique que rationnel. Déjà, dès 1930, la non-linéarité devient une caractéristique de ce théâtre, alors que la métaphore et le symbolisme sont omniprésents. Le texte parlé perd peu à peu de son emprise au profit de la sonorisation, des

¹² Guylaine MASSOUTRE, « Müller ou Comment mettre des corps aux prises avec des idées », *Jeu*, n° 79, 1997, p. 16.

¹³ Johannes BIRTINGER, *Theater, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 53-54.

¹⁴ Voir le tableau des esthétiques de Louise Vigeant en page 33 et 34 et en particulier l'esthétique du théâtre « total ».

éclairages, du jeu très physique et stylisé des comédiens. Ce théâtre cherche à impressionner et à atteindre les sens des spectateurs. L'inconscient doit arriver à se libérer et l'imaginaire du spectateur doit prendre part au spectacle.

Fondamentalement, on sent que le théâtre de Gilles Maheu et de Carbone 14 cherche à représenter sur scène les états d'âme et les questionnements de l'esprit humain. Les thèmes de chaque pièce varient considérablement, mais restent fondamentalement du côté des interrogations existentielles. Par exemple, avec *Pain blanc* (1981), Maheu parodiait la société de consommation. Avec *L'homme rouge* (1982), il plongeait dans l'univers de la solitude et la difficulté de vivre. *Le Rail* (1983-84) était une dénonciation de la brutalité physique et morale à partir d'images de la guerre. Ensuite, un peu plus tard, avec *Hamlet-Machine* (1987), il s'est intéressé à l'effondrement des idéologies. Au fil des années s'est développée une problématique postmoderne, par exemple, il s'est penché sur le choc des cultures et le métissage dans *Rivage à l'abandon* (1990). Enfin, dans *Peau, chair et os*, il nous présente la guerre éternelle entre les sexes en plus de questionner le théâtre lui-même et dans *Les Âmes mortes*, il porte un regard troublant sur notre siècle, la modernité, les jeunes et l'amour.

Si l'on tente de faire ressortir quelques champs thématiques récurrents, on aura premièrement la violence, sous toutes ses formes. Ensuite, l'amour, la passion et le couple. D'autre part, la jeunesse, la vieillesse et la mémoire peuvent se

regrouper et enfin, la vie et la quotidienneté. Nous verrons, dans les deux pièces à l'étude, que ces thèmes sont très présents.

b) Le tableau des esthétiques de Louise Vigeant

Dans un ouvrage s'intitulant *Lecture du spectacle théâtral*, Louise Vigeant présente un tableau des esthétiques théâtrales. Ce tableau couvre les esthétiques à partir du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. (voir tableau p. 33 et 34) Vigeant situe Carbone 14 dans deux esthétiques : « totale » et « postmoderne ». On a vu quelques caractéristiques de l'esthétique totale dont Antonin Artaud était la figure principale. L'esthétique postmoderne emprunte beaucoup à l'esthétique totale. Elles ont en commun l'emploi de la métaphore, de l'image et de la non-linéarité :

Le romantisme, le symbolisme, le surréalisme et des esthétiques plus contemporaines comme le théâtre total, les drames modernes et post-modernes, le théâtre-image (celui de Robert Lepage par exemple) et la danse-théâtre se fondent sur la métaphore [...] ¹⁵

Ce tableau des esthétiques théâtrales est une première pour les caractéristiques du théâtre postmoderne. Elle fait débiter l'esthétique postmoderne en 1980. Dans un premier temps, elle parle du contenu : l'individu et son monde se retrouvent confrontés au reste du monde, l'**intertextualité** (nous utiliserons plutôt la notion d'interdiscursivité dans ce mémoire) et l'**autoréférentialité** sont par ailleurs omniprésentes et enfin, ce théâtre présente des images, des histoires éclatées et parfois même une absence d'histoire.

¹⁵ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 97-98.

Ensuite, elle nous présente les moyens utilisés par le théâtre postmoderne : les lieux théâtraux qui sont souvent déplacés loin des salles de spectacles traditionnels ; la **multidisciplinarité** et le métissage des genres ; les nouvelles technologies qui juxtaposent les images et créent l'ambiguïté.

Toujours selon Louise Vigeant, le jeu des comédiens est, la plupart du temps, très physique, parfois hyper-réaliste ou lyrique et c'est un jeu qui peut se situer à plusieurs niveaux, c'est-à-dire qu'il y a des sauts entre la réalité et la fiction, entre le monde réel et le monde des images.

Enfin, pour le spectateur, le théâtre postmoderne est un endroit privilégié où il peut vivre **l'éclatement des certitudes** de ce monde. Comme nous le savons déjà, dans la postmodernité il n'y a plus de certitudes et c'est le scepticisme qui règne. Par contre, on cherche de nouveaux repères, plusieurs de nos croyances ayant été jetées aux oubliettes.

c) Aspects formels

Les quelques caractéristiques du théâtre total et du théâtre postmoderne énumérées précédemment, nous lancent sur la piste des aspects formels des productions de Carbone 14. La mince place qu'occupe le texte est ce qu'on remarque en premier. En fait, pour Maheu, le texte n'est qu'un objet scénique parmi les autres. Comme il le dit lui-même, cette conception du texte lui parvient de l'Américain Bob Wilson, pour qui le texte est un élément de l'écriture scénique qui n'a pas préséance sur les autres éléments.

	CONTENU	MOYENS	JEU DES COMÉDIENS
(NÉO-) RÉALISTE (1970 →)	<ul style="list-style-type: none"> -- l'individu comme micro-cosme social -- «histoire» souvent banale (le quotidien) -- peut ne pas avoir de réel «dénouement» -- à caractère à la fois psychologique et social -- drame ou comédie -- place à l'ironie 	<ul style="list-style-type: none"> -- décor stylisé, schématisque -- objets méronymiques ou représentés -- oscillation entre (rendu photographique / lyrisme critique) -- hyperboles 	<ul style="list-style-type: none"> -- légèrement stylisé, accentué, exagéré, décalé par rapport à un jeu naturaliste
POSTMODERNE (1980 →) (performance)	<ul style="list-style-type: none"> -- l'individu/son monde/le monde -- intertextualité -- autoréférentialité -- histoire(s) éclatée(s) ou absence d'histoire -- tableaux -- présence plutôt que représentation 	<ul style="list-style-type: none"> -- souvent dans les lieux non théâtraux -- multidisciplinarité : vidéo, danse, musique, etc. (mélange des genres) -- nouvelles technologies -- importance de l'image plastique -- ambiguïté et distorsion -- juxtaposition d'images -- abolition de la narrativité 	<ul style="list-style-type: none"> -- à plusieurs niveaux; (souvent sauts à l'intérieur et l'extérieur de la fiction) -- très physique -- parfois hyper-réaliste ou lyrique -- stylisé

RÔLE DU SPECTATEUR	OBJECTIFS	RÉFÉRENCES	AU QUÉBEC
<ul style="list-style-type: none"> -- observer -- interroger -- juger des comportements -- rire des travers des humains 	<ul style="list-style-type: none"> -- montrer une certaine réalité (biais) -- créer «effet de loupe» -- donner une vue subjective de la réalité -- faire mieux voir l'humain dans la société ou l'état du rapport humain/société -- attirer l'attention sur des défauts ou défaillances 	<ul style="list-style-type: none"> -- Vinaver -- Fassbinder -- Handke -- Klotz -- Dario Fo 	<ul style="list-style-type: none"> -- Michel Tremblay -- René Gingras -- Marco Mione -- Michel Marc Bouchard -- Normand Chaurette -- Normand Canac Marquis -- J.R. Marcour
<ul style="list-style-type: none"> -- vivre l'éclatement des certitudes -- expérimenter situation multidisciplinaire 	<ul style="list-style-type: none"> -- faire éclipser notion unidimensionnelle de la réalité -- remettre en question la notion de représentation -- montrer électisme de la réalité 	<ul style="list-style-type: none"> -- Wilson -- Anderson -- Scarpitta (théorie) -- Monk -- Wooster Group 	<ul style="list-style-type: none"> -- René-Daniel Dubois -- Michel Lamieux -- L'Écran Humain -- Carbone 14 (Gilles Maheu)

¹⁷ L. VIGEANT, *op. cit.*, p. 210-211.

La danse et le mouvement, comme nous l'avons vu, occupent une place majeure, non pour remplacer le texte - équation qui équivaldrait à une autre forme de textocentrisme, comme si le théâtre devait toujours se définir en fonction du texte - mais une place de premier ordre simplement analogue à la place de premier rang qu'occupe le texte dans une forme de théâtre « traditionnel ». C'est par le corps que nous est transmis le texte du spectacle. De plus, la sonorisation (la musique et le bruitage) et les éclairages occupent des fonctions importantes, ils ponctuent le texte spectaculaire, guident les émotions des spectateurs. La musique fait naître des atmosphères qui envoûtent littéralement les spectateurs.

Dans ces productions, un éclatement des langages empruntés à la vidéo, à la danse, à la musique, à la peinture, au cinéma, à l'opéra, etc. fait naître un nouveau discours plus éclectique. Voici comment Gilles Maheu décrit son théâtre :

Le théâtre que je cherche est beaucoup plus onirique que réaliste, beaucoup plus multidisciplinaire qu'unidisciplinaire, plus proche de la danse que du théâtre, plus proche de l'action que du discours, plus sensuel que cérébral. [...] Ma génération et celle qui me suit, à l'image de l'évolution sociale du Québec, intègrent sans doute plus d'images multi-ethniques que les hommes [et les femmes] de théâtre qui nous ont précédés.¹⁸

Dans son théâtre, le comédien est danseur et parfois même chanteur. Les interprètes doivent être multidisciplinaires, c'est-à-dire capables d'exceller dans plusieurs domaines artistiques. Les spectateurs ont alors la chance d'assister à des « performances » théâtrales à plusieurs niveaux de sens. Ce qui nous permet de voir, dans *Peau, chair et os*, deux danseurs se balancer dans des cadres suspendus

¹⁸ J.-L. MILLETTE, *op. cit.*, p. 27.

pendant qu'une interprète chante de l'opéra sur de la musique rock contemporaine. Cet éclectisme privilégié transporte le spectateur dans un autre univers bien différent de celui du théâtre « traditionnel ».

D'autre part, le théâtre de Carbone 14 est un théâtre de l'image et de la métaphore. Maheu et sa compagnie s'évertuent à créer des tableaux empreints d'esthétisme sur scène. Par exemple, dans *Les Âmes mortes*, les comédiens restent statiques pendant quelques secondes avant que la scène ne plonge dans l'ombre. L'image créée pénètre dans la mémoire et l'inconscient du spectateur. Nous avons d'ailleurs vu que la libération de l'inconscient était une caractéristique importante dans l'esthétique totale appartenant également à l'esthétique postmoderne.

Dans *Peau, chair et os*, il s'agit de la description d'un paysage. Maheu, en reprenant des objets cités dans le texte de Müller, tente de créer des images qui renvoient le spectateur au texte, dans le but de recréer des métaphores repérées au fil de l'écoute de ce même texte. Par contre, utilisant le texte de Müller à titre de déclencheur du processus créateur, Maheu crée un univers fantasmatique qui lui est propre. Voyons maintenant comment se traduit cet univers.

CHAPITRE II

PEAU, CHAIR ET OS : L'ÉLOGE DE L'IMPURETÉ

La pratique postmoderne nous permettra de voir comment naît le sens dans des spectacles qui semblent, au premier abord, indéchiffrables. Pour ce faire, nous suivrons méticuleusement les divisions que Ubersfeld et Vigeant font lors de l'analyse de représentations théâtrales, c'est-à-dire : la scène et le texte, l'espace, les objets, le jeu des comédiens et enfin, le rôle du spectateur. Des spectacles comme *Peau, chair et os* ou *Les Âmes mortes* sont des textes spectaculaires qu'il faut arriver à déchiffrer pour en faire émerger le sens. Louise Vigeant parle du texte spectaculaire ainsi :

Pour être plus précis, on dira que le texte spectaculaire est en fait un macro-texte ; parce que la première caractéristique du théâtre est d'être hétérogène quant à sa manière d'expression, on doit le considérer comme un ensemble regroupant ce qu'on appellera des textes partiels : [...] l'espace, les objets et le jeu.¹

Dans notre analyse, nous ferons appel aux théories de Guy Scarpetta, qui a beaucoup réfléchi sur la postmodernité et les arts. Nous nous référerons également à Yves Boisvert pour situer la postmodernité dans le temps. Enfin, il va s'en dire que notre analyse de la pratique postmoderne se basera sur les caractéristiques de l'esthétique postmoderne que Louise Vigeant a répertoriée et sur les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud.

¹ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral.*, p. 20.

2.1 RÉSUMÉ DU SPECTACLE

Faire le résumé d'un spectacle théâtral comme *Peau, chair et os* n'est pas une tâche facile, étant donné qu'il n'y a pas d'histoire en tant que telle, mais bien une suite de tableaux qui s'accumulent pour aboutir à l'explosion finale du spectacle. Par tableau nous entendons : « *L'idée du tableau est celle d'une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le visuel.* »²

Tout d'abord, rappelons-nous que Gilles Maheu a utilisé un texte de Heiner Müller s'intitulant *Paysage sous surveillance* comme matériau de base. Müller définit son texte comme suit :

Paysage sous surveillance peut être lu comme une retouche d'*Alceste* qui cite le Nô *Kumasaka*, le 11^e chant de l'*Odyssée* et *Les oiseaux* d'*Hitchcock*. Le texte décrit un paysage par delà la mort. L'action est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dé péri.³

À partir de ce texte, Maheu a créé une suite d'images sur la violence entre les hommes et les femmes. Il intègre également des fragments, qui eux, peuvent être vus comme une réflexion sur le vieillissement, l'hérédité et la mort. Ces fragments sont entrecoupés par le texte de Müller, récité ici par Jean-Louis Millette. Il est à noter que Maheu a utilisé deux personnes âgées, sans expérience ou presque de la scène, pour jouer dans son spectacle. L'effet de réel produit est frappant, c'est comme si la « vraie » vie minait la fiction. Ces pseudo-acteurs brisent la linéarité du jeu théâtral, ils jouent faux! Ils jouent vrai! D'autre part, Maheu crée aussi des

² Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, Mémo n° 21, 1996, p. 80.

³ Heiner MÜLLER, « *Paysage sous surveillance* », dans Heiner Müller, *Germania -Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 34.

oppositions entre jeune et vieux et montre qu'il n'y a pas d'âge pour exercer et subir la violence, qui ne fait aucune discrimination.

En plus des fragments sur la mort, le vieillissement et les rapports homme/femme, il y a aussi des fragments de chants. Nous retrouvons deux musiciens qui interprètent de la musique rock durant le spectacle et qui accompagnent les danseurs ou la chanteuse. L'émotion étant menée à son paroxysme sous l'effet de la musique et des chants, le spectateur est sollicité par plusieurs de ses sens. Il est soumis à une expérience hétérogène (rock, danse et opéra) qui l'interpelle et le plonge au coeur de la violence.

La représentation commence avec l'arrivée sur scène du vieux couple récitant un passage d'*Alceste* d'Euripide : *Alceste: Mes enfants, j'ai l'âge de vivre et je m'en vais sous terre / Admète: Hélas, abandonné de toi, que vais-je devenir?* Etc. Tout à coup, revirement de situation, le vieux demande à sa femme de mourir pour lui et elle lui répondra, contrairement à l'*Alceste* de la pièce d'Euripide : « *Jamais mon sacrament!* », et voilà le spectateur lancé dans le spectacle, sans filet.

Comme nous l'avons dit, le texte de Müller renvoie à des images de mort et de violence, mais il y a aussi des images d'outre-tombe. La mort et la régénéscence sont omniprésentes dans la pièce. On a l'impression d'un éternel recommencement, « L'ÉTERNEL RETOUR DU MÊME », écrit Müller. L'important n'est pas de comprendre le sens de tout le texte, mais plutôt de capter l'émotion qui s'en dégage. En fait, le texte semble vouloir décrire un meurtre, le même meurtre plusieurs fois

répété, mais les souvenirs de ce meurtre étant vagues, toutes les hypothèses sont possibles, on nage en pleine incertitude, en plein postmodernisme.

On retrouve sur scène trois hommes et trois femmes qui vont se poursuivre, s'aimer et s'entre-déchirer, plus particulièrement le jeune homme et la jeune femme. La femme se fait maltraiter et violer par l'homme, mais elle réagit, se défend, lui plante ses ongles dans le dos, lui donne la fessée :

Comme l'*Alceste* d'Euripide, la silhouette de la femme chez Müller est chargée des signes de la précarité, de la défaite, de l'humiliation, de l'autodéfense : il y a eu drame - « coup choc impact », « détonation », écrit Müller. La femme chez Maheu, démultipliée (trois actrices, plus le dessin d'une femme par Pauline Vaillancourt), est au contraire une lutteuse, une gagnante... ».⁴

Le spectacle se terminera avec la mort des deux vieillards, tandis que les danseurs fracasseront d'énormes blocs de glaces en suivant les rythmes endiablés de la musique et de la voix de la chanteuse.

Avec le spectacle *Peau, chair et os*, Maheu a exploré plusieurs discours scéniques et il s'est intéressé à un discours en particulier : la technologie. On retrouve sur scène une caméra, une télévision (objet postmoderne par excellence), une enregistreuse, un écran de cinéma, un rétroprojecteur et un micro. Tous ces objets font partie de la scénographie, dont nous reparlerons dans la partie consacrée aux éléments scéniques.

Le titre de la pièce : *Peau, chair et os*, fait référence à la terminologie du théâtre nô : peau pour la vue, chair pour la musique et la danse, et os pour l'esprit.

⁴ Guylaine MASSOUTRE, « Peau, chair et os », *Jeu*, n° 63, juin 1992, p. 121-122.

Nous y voyons ici l'allusion évidente au mélange des genres du théâtre contemporain. D'un autre point de vue, « peau, chair et os », si on se réfère à la représentation, peuvent vouloir signifier : peau pour l'amour, chair pour le vieillissement, et enfin os pour la mort.

2.2 LA SCÈNE ET LE TEXTE

Paysage sous surveillance, comme nous venons de le voir, est le texte dont s'est servi Gilles Maheu pour la création de son spectacle *Peau, chair et os*. Dans ce texte, les didascalies sont pratiquement inexistantes, excepté une note qui explique au lecteur comment lire le texte. (Nous l'avons écrite dans le résumé du spectacle, p. 38.) Un metteur en scène n'aborde pas un texte de Müller comme, par exemple, un texte de Tennessee Williams où les didascalies indiquent comment orienter le spectacle et le jeu des comédiens. *Paysage sous surveillance* est un court texte de neuf pages sans ponctuation forte. Ce sont les images du texte qui guident la lecture. La fragmentation du texte donne beaucoup de jeu au metteur en scène qui s'accapare d'une telle oeuvre. Bref, un metteur en scène peut utiliser cette oeuvre dans plusieurs directions et les possibilités d'interprétations sont nombreuses. Maheu s'est donc inspiré du texte de Müller pour faire naître des images qui représentent sa vision du monde.

Maheu, nous l'avons vu, considère le texte comme un élément scénique parmi d'autres éléments, lui accordant la même place que la musique, par exemple. C'est le cas dans *Peau, chair et os*, où la parole est présente, mais n'est plus centrale

cédant souvent sa place à la musique. Comme le disaient Artaud et plus tard Wilson, la parole n'a pas à faire sentir son hégémonie sur les autres éléments scéniques. La pratique postmoderne prône ce retour au théâtre plus « spectaculaire », c'est-à-dire un théâtre rethéâtralisé qui utilise autant les chants, la musique et la danse que la parole. Bref, on fait éclater la structure « traditionnelle » du théâtre qu'on nous sert depuis près de quatre cents ans.

Outre la diminution de l'importance du texte dramatique, qui nous indique que le sens du spectacle ne se trouve plus uniquement et prioritairement dans le texte (paroles), mais plutôt dans tous les éléments du texte spectaculaire (danse, chant, musique, etc.), on peut affirmer que la construction du sens, dans *Peau, chair et os*, se fait à partir de l'hétérogénéité de l'espace (multiple et indéterminé), des objets et du jeu des comédiens (danse, chant, dessin, narration). Cette hétérogénéité se veut le reflet de notre société qui évolue maintenant dans un monde où l'éclectisme est partout, où la technologie est de plus en plus présente dans le théâtre, comme c'est le cas, par l'utilisation de la vidéo, dans ce spectacle de Gilles Maheu. De plus, avec l'omniprésence du huitième art : la télévision, nous côtoyons quotidiennement le monde des images hétérogènes, multiples et démultipliées. À ce propos, nous verrons que le narrateur et les personnages du spectacle de Maheu subissent des dédoublements qui entraînent justement la démultiplication des images.

Peau, chair et os est une représentation théâtrale qui nous transporte au coeur même de l'hétérogénéité, au royaume des images multiples et aux frontières

de la réalité et de la fiction, qui sont aujourd'hui des clés pour comprendre notre monde. Nous allons maintenant voir que la plupart des éléments du texte spectaculaire, étudiés ici sous l'angle de la pratique postmoderne, s'inscrivent dans cette interprétation du spectacle.

a) L'interdiscursivité

Au fil des années, l'interdiscursivité est devenue un lieu commun de l'esthétique postmoderne. Si en littérature on parle d'intertextualité, il est préférable de parler d'interdiscursivité lorsque ce sont différentes formes d'art qui communiquent et échangent entre elles. On retrouve plusieurs exemples d'interdiscursivité dans le spectacle *Peau, chair et os*. D'ailleurs, on aura aisément remarqué que dans la note que Müller écrit, (p. 38) il dit que son texte peut être lu comme : « *une retouche d'Alceste qui cite le Nô Kumasaka, le 11e chant de l'Odyssée et Les oiseaux d'Hitchcock. » Müller a donc écrit son texte en s'inspirant de plusieurs autres « discours ».*

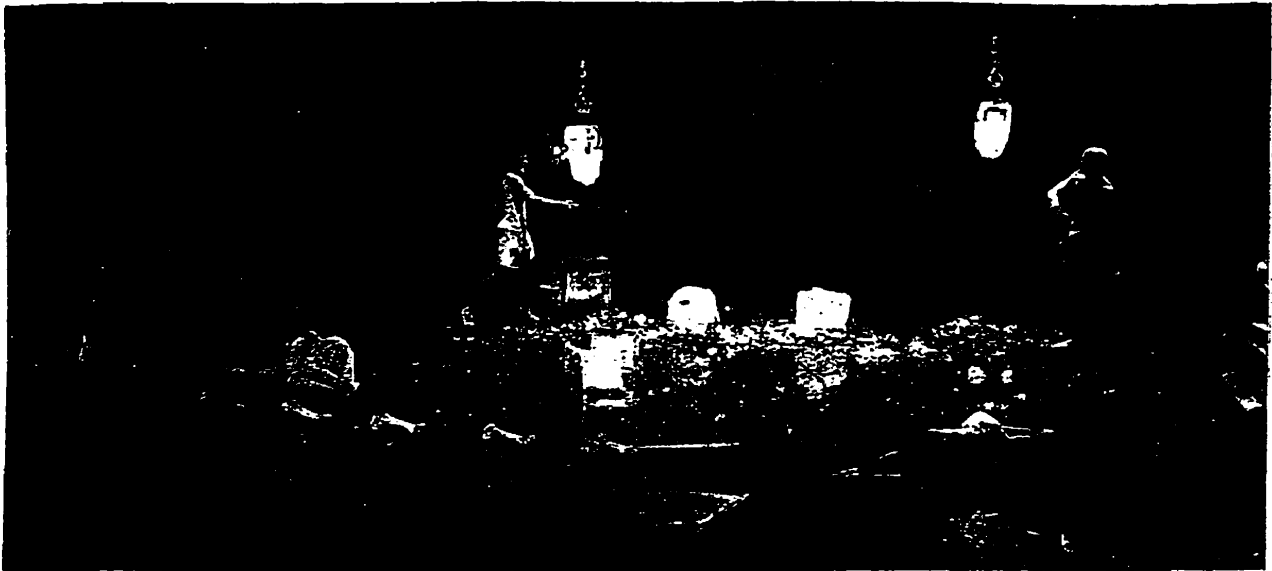
Maheu a utilisé ces conseils et en a profité pour mettre, sur grand écran, quelques séquences du film *Les oiseaux*. De plus, les références à ce film se retrouvent même dans les accessoires, car on peut voir durant la représentation le vieillard se promener avec un oiseau sur sa manche. On en verra également un autre traverser la scène sur un fil métallique. Dans le film d'Hitchcock, les oiseaux sont prédateurs et veulent exterminer les hommes, les femmes et même les enfants. Une partie importante du film se joue lorsque l'héroïne se fait attaquer par les oiseaux à

l'intérieur de la maison. La femme est brutalisée comme la femme dans *Peau, chair et os*. L'oiseau est synonyme de violence masculine. Puisqu'une partie de ce spectacle présente l'éternelle guerre entre les sexes, on constate que les oiseaux de Maheu sont chargés de sens.

De plus, Jean-Louis Millette fera la même chose qu'Alfred Hitchcock à la fin du spectacle. On le voit en complet, seul, l'action rivée sur lui, disant le mot de la fin. Il met son pardessus et quitte la scène, comme le faisait Hitchcock à la fin de ses séries télévisées.

En plus des références au film *Les oiseaux*, l'*Alceste* d'Euripide est également présente dans le spectacle. Nous avons vu que Maheu commençait son spectacle avec quelques répliques de cette pièce. Il est à noter que ces répliques ne se retrouvent pas dans le texte de Müller. Dans la pièce d'Euripide, Alceste, la femme d'Admète, donne sa vie à son mari pour lui permettre de rester vivant. Heureusement, le grand Hercule se battra contre la femme de Pluton (la mort) et rendra Alceste à son mari. Dans *Peau, chair et os*, la femme revient également des enfers, du pays des morts. Cependant, c'est par ses propres moyens qu'elle réussit à vaincre la mort. Contrairement à *Alceste*, la femme de *Peau, chair et os* n'a pas besoin de l'homme pour revenir au monde. C'est par sa force et sa volonté qu'elle revient hanter les vivants. Postmodernisme et féminisme, comme nous l'avons vu en introduction, sont intimement liés. En cette fin de siècle, la femme ne veut plus « mourir » par la faute des hommes et elle se bat pour y arriver.

Une autre part de ce spectacle qui se rapporte à l'interdiscursivité est la scène finale du spectacle, où le vieux et la vieille, gisant sur le plancher, sont morts. Cette scène se rapporte au 11e chant de l'*Odyssée* d'Homère qui raconte la venue d'Ulysse au pays des morts. C'est là qu'il rencontrera sa mère morte de chagrin, car elle croyait qu'il ne reviendrait plus. Les derniers moments du spectacle ne sont pas sans rappeler ce funeste pays. La chanteuse sortira de la fosse en chantant pendant que les danseurs fracasseront de gros cubes de glace, nous faisant ressentir leur colère devant la mort de leurs aînés.



Une visite au pays des morts.
Photo de Yves Dubé, gracieuseté de Carbone 14

b) Tableaux et histoires éclatées

Une autre caractéristique du théâtre postmoderne, soulignée par Louise Vigeant, concerne le contenu du spectacle présenté sous forme de tableaux et/ou

d'histoires éclatées. Nous savons d'ores et déjà que la pièce *Peau, chair et os* est construite de cette manière, puisqu'on assiste à une suite de séquences sans suite logique apparente.

Des performances des danseurs, des musiciens et de la chanteuse alternent ou se conjuguent avec des passages de texte récités par l'acteur principal. Il n'y a pas vraiment de cohérence entre les scènes. Cependant, on sent que la violence de la danse, des mouvements et du chant s'intensifie jusqu'à la fin du spectacle.

Dans la pratique postmoderne, on ne cherche plus à représenter l'unité et la cohérence. Au contraire, l'absence d'histoire amène le spectateur à créer sa propre histoire en s'inspirant de ce qu'il voit. On ne tient plus le spectateur par la main et il doit maintenant trouver lui-même le chemin à suivre, s'il y en a un! Un pacte est établi entre le spectateur et le spectacle postmoderne. Celui qui se déplace pour aller voir ce genre de représentation accepte de vivre l'expérience de l'hétérogénéité et accepte également de voir un spectacle qui est, au premier abord, sans histoire (intrigue et péripétie).

c) L'hétérogénéité

Dans un ouvrage s'intitulant *L'impureté*, Guy Scarpetta tente de définir le postmoderne à travers les arts et il consacre une partie de son ouvrage au théâtre postmoderne. Pour lui, un trait essentiel de la pratique postmoderne est l'hétérogène, « l'impureté » :

Autre définition possible de l'axe postmoderne : la crise des spécificités. Le modernisme du début du siècle visait, lui, à isoler la spécificité et la « pureté » des différents codes : peinture sans représentation, poésie sans anecdote, cinéma sans théâtralité, musique sans narration latente, architecture sans ornements, etc. Aujourd'hui, au contraire, période de confrontations, de contaminations, d'interrogations réciproques. Voir le théâtre : propulsé dans une dimension nouvelle par des musiciens (Meredith Monk), des plasticiens (Bob Wilson, Kantor)⁵, des écrivains (Foreman), des artistes « multi-médias » (Anderson).

Pour Scarpetta, puisque l'hétérogénéité est omniprésente dans nos vies, l'art ne peut que représenter cette dimension. Dans *Peau, chair et os*, Gilles Maheu a fait intervenir plusieurs discours artistiques comme le cinéma, la danse, la peinture et la musique. Maheu dit que c'est avec cette pièce qu'il a exploré le plus à fond l'osmose de tous les « langages » artistiques :

C'est avec *Peau, chair et os*, je pense, que je suis allé le plus loin dans l'osmose de tous ces langages, qui s'opposent parfois, se complètent d'autres fois mais qui s'intercalent tout le temps et tendent ensemble vers une complexité de langage.⁶

La première fois qu'on entend une chanteuse d'opéra interpréter une chanson sur une musique très contemporaine (guitare et batterie électriques avec distorsion du son), la réaction est plutôt « cruelle », (expression d'Artaud). Mais la question que l'on peut se poser est la suivante : quel est le sens à retirer de cette hétérogénéité? Il faut tout d'abord saisir la mutation profonde qu'a subie notre monde et qu'il continue de subir, telle que Yves Boisvert la présente, pour dégager le sens de cette hétérogénéité. Selon Boisvert, la postmodernité serait tout simplement un mouvement, une réaction face à la modernisation et l'arrivée des technosciences qui ont envahi le monde occidental :

⁵ G. SCARPETTA, *op. cit.*, p. 34.

⁶ C. BORELLO, « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage », p. 4.

Ainsi, un nouvel axe culturel se serait mis en place à l'aube des années soixante afin que nous puissions nous adapter aux transformations profondes de nos sociétés provoquées par la modernisation. [...] le nouvel imaginaire social postmoderne aurait fait le deuil de l'idéal d'homogénéité, afin d'accepter la réalité hétérogène des sociétés.⁷

Selon les postmodernistes, les changements importants qui marquent nos sociétés contemporaines sont le fruit des conséquences non-intentionnelles de la modernisation.⁸

Voici donc le paradigme de la postmodernité et retenons que cette nouvelle façon de concevoir le monde nous aide à comprendre l'hétérogénéité.

Effectivement, cet éclectisme, cette hétérogénéité des langages, comme nous l'avons vu précédemment, se veut le reflet d'une société envahie par l'hétéroclite, le cosmopolitisme et l'hétérogène. Nous allons voir que l'hétérogénéité est un peu partout lors de l'analyse des textes partiels de ce spectacle. L'« impureté » s'incruste et se taille une place de choix.

Frances Fortier donne une définition très intéressante de l'hétérogène :

Ainsi l'*hétérogène*, sous sa forme substantivée, devient le point focalisateur d'une praxis qui reconnaît et reconduit à la fois le *métissage* culturel des sociétés contemporaines, le *mélange* des formes textuelles canoniques et marginales, l'*impureté* des styles et des régimes discursifs, la *contamination* générique - dans sa version identitaire ou littéraire -, la *fragmentation* du sujet et le *discontinu* historique et diégétique.⁹

L'hétérogène est sans aucun doute l'élément le plus important d'une pratique postmoderne et le spectacle de Gilles Maheu l'utilise abondamment en intégrant plusieurs genres artistiques comme la vidéo, le cinéma et la danse, au théâtre.

⁷ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ F. FORTIER, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence* n° 39, p. 30.

D'autre part, en parlant d'hétérogénéité, Scarpetta introduit la notion d'**harmonie dans la dissonance**, c'est-à-dire que malgré l'apparent chaos, une certaine forme d'harmonie se crée entre les divers éléments hétérogènes d'un spectacle. Roger Chamberland, dans un article s'intitulant *L'expérience du chaos et la pragmatique du corps*, s'est intéressé aux plus récentes théories du chaos pour montrer comment le sens naît à partir de structures chaotiques :

[...] parce que, malgré tout, la théorie du chaos, dans ses développements les plus récents, fait la preuve de l'émergence spontanée d'une auto-organisation d'un système chaotique qui, dès qu'elle apparaît, tend à retourner au principe d'entropie - l'effet de désordre - qui lui est caractéristique.¹⁰

Certes, une trop grande hétérogénéité peut entraîner des dissonances et des structures chaotiques, mais il faut arriver à voir que ces structures représentent notre nouvelle façon d'aborder le monde et que l'harmonie naît à partir de ces structures. Il s'agit plutôt d'un « *chaos créateur ou bien d'un désordre organisateur.* »¹¹ Maheu, dans sa manière d'aborder la création, sème d'abord le chaos. Ensuite, il fait émerger du sens et trouve des idées et des structures pertinentes pour ses spectacles.

Normalement, c'est à travers l'espace que les autres éléments scéniques prennent leur sens. Nous allons donc commencer l'étude des éléments du texte spectaculaire avec l'espace, ce qui permettra de mieux cerner le fonctionnement des objets, du jeu des comédiens et le rôle du spectateur.

¹⁰ Roger CHAMBERLAND, « L'expérience du chaos et la pragmatique du corps », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 14.

¹¹ Alexis NOUSS, *La Modernité*, Paris, P.U.F., coll. « Que Sais-je? », n° 2923, 1995, p. 75.

2.3 L'ESPACE

Le premier texte partiel dont parle Vigeant est l'espace :

L'espace théâtral est un espace réel - mais construit, artificiel, sémiotisé et sémantisé parce qu'il est organisé à partir de codes. Parce qu'il est le lieu où se produisent, se combinent et sont perçus tous les signes du texte spectaculaire, l'espace théâtral constitue le premier texte partiel à considérer et à partir duquel on peut analyser les relations qui se tissent entre tous les signes scéniques.¹²

L'espace, dans *Peau, chair et os*, invite à vivre l'éclatement des certitudes en transportant le spectateur dans un lieu indéfini. Nous allons voir que cette incertitude se ressent dans plusieurs éléments du texte spectaculaire. Comme le dit Vigeant, l'espace est le lieu où sont perçus la plupart des signes du texte spectaculaire.

L'espace théâtral se divise en quatre : le lieu théâtral, l'espace scénographique, l'espace scénique et l'espace dramatique. Comme c'était le cas pour plusieurs de ses productions, le lieu théâtral utilisé par Carbone 14 était l'Espace Libre. Nous avons vu que cette salle de spectacle permettait à la troupe de travailler concrètement sur l'espace et de faire de la recherche. Dans *Peau, chair et os*, nous remarquons un travail sur l'espace qui dénote un intérêt particulier pour la recherche spatiale. En effet, l'espace scénographique, créé par Stéphane Roy, utilise toutes les directions. L'horizontalité et la profondeur sont travaillées avec les tapis roulants. La verticalité et les obliques sont exploitées à l'aide des cadres suspendus.

Malgré ce travail sur l'espace scénographique, le rapport scène/salle n'est pas bouleversé. On peut dire qu'avec cette pièce, le lieu théâtral est de facture plus « traditionnelle ». Par contre, tous les spectacles de Carbone 14 n'ont pas toujours

¹² L. VIGEANT, *op. cit.*, p. 34.

respecté ce rapport, au contraire, des pièces ont été produites à l'extérieur. Pensons seulement au *Titanic* (1985), qui était joué dans un vrai cimetière de voitures.

a) L'éclatement des certitudes

Dans *Peau, chair et os*, c'est sur l'espace scénique et dramatique que Maheu a fait le plus de recherche. Avec cette pièce, on plonge dans un univers très énigmatique. Maheu joue sur deux registres : le monde des vivants et celui des morts. De plus, il explore le souvenir et la mémoire incertaine. Devant chaque scène on se demande : sont-ils vivants? morts? s'agit-il d'un souvenir? Nous sommes incapables de savoir ce qui s'est réellement produit entre cet homme et cette femme et de plus, nous sommes dans l'impossibilité de savoir dans quel espace-temps nous nous trouvons. D'ailleurs, nous avons vu que les repères intertextuels nous renvoient avant J.-C. avec *Alceste* et par la suite nous plongeant en plein XXe siècle avec Hitchcock.

À chaque fois que le narrateur émet une hypothèse, il réajuste son tir et soumet d'autres possibilités. L'analyse des mots du texte de Müller montre qu'il y a tout un champ lexical se rapportant à l'incertitude : « *peut-être, ou bien, et/ou* ».

Voici un exemple :

[...] les nuages tenus par le squelette de fils, des nerfs en vérité, qui précèdent les os, **ou plus exactement** une toile d'araignée de moelle osseuse, comme un enchevêtrement sans racines visibles qui envahit le bungalow et occupe presque tout l'espace jusqu'au plafond, **ou bien** le fil entortillé autour des chaises, **ou bien** le grillage qui cloue au sol la chaîne de montagnes, **ou bien tout est autrement**, le grillage métallique : caprice d'un crayon négligent qui par des hachures peu soignées dénie leur forme aux montagnes, **peut-être** l'arbitraire composition obéit à un plan [...].¹³

¹³ H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 31-32.

On constate que Maheu se sert de ce texte pour créer des espaces scéniques et dramatiques très flous. On peut avancer que ce qui l'intéresse est plutôt le vide qu'il y a entre les deux espaces, entre la vie et la mort. Appelons ce vide une zone grise, ou bien une zone trouble. On ne peut pas vraiment dire où se situe l'action dans ce spectacle. Est-ce dans la tête du narrateur? Peut-être, mais ce pourrait être également les rêves et les fantasmes de la chanteuse. D'un autre côté, il pourrait s'agir des souvenirs des deux personnes âgées. Bref, l'espace scénique et dramatique est multiple et incertain. Le spectateur qui assiste à un tel spectacle vit l'éclatement de ses certitudes et c'est justement une particularité de la pratique postmoderne : explorer les zones d'incertitude que notre monde a créés.

En littérature, cette incertitude et cette indétermination se font beaucoup ressentir, comme le remarque Frances Fortier :

La facture postmoderne réside dans l'exploitation d'une structure d'indécision qui sature tous les plans du texte, indécision qui tient à la perversion systématique du statut des actants de la narration, à la déréalisation subtile de l'espace diégétique et au questionnement explicite de l'enjeu de la fiction.¹⁴

On remarque que le même phénomène se produit dans le théâtre contemporain. L'espace est déconstruit, remis en question et ne renvoie plus à des lieux précis. Anne Ubersfeld, pour parler de l'espace, s'exprime ainsi :

L'espace théâtral contemporain est fait pour dissuader le spectateur de continuer à regarder le monde à l'aide des codes qui lui ont été appris. Il met en question de diverses manières les codes perceptibles habituels, montre leur relativité et permet de voir le monde autrement.¹⁵

¹⁴ F. FORTIER, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris Éditions Belin, 1996, p. 105.

Pour le spectateur de *Peau, chair et os*, l'espace qui lui est présenté n'a plus de rapport avec ce qu'il a été habitué à voir dans le théâtre conventionnel. Au contraire, il pénètre dans un espace onirique. On peut même dire que ce spectacle se déroule dans un espace surréaliste, un espace où la réalité et la fiction se côtoient, où les vivants reviennent à la vie. Pour arriver à représenter cet espace, Maheu utilise des principes qui rappellent le cinéma. Par exemple, les tapis roulants pour simuler la course ou encore les films pour dédoubler l'action.

b) Frontières entre la réalité et la fiction

Une des caractéristiques de la pratique postmoderne est la difficulté de percevoir les frontières entre la réalité et la fiction. Dans un spectacle comme *Peau, chair et os*, lorsque l'on tente d'analyser l'espace, nous constatons à quel point il est difficile d'en saisir les frontières. D'autre part, Maheu a joué sur le préenregistré, étant donné que la voix du narrateur a été enregistrée avant la représentation. Il est donc difficile, pour le spectateur, de savoir si c'est le narrateur qui parle ou si c'est l'enregistrement. Même procédé avec la vidéo. Le narrateur a été filmé avant le spectacle, et on voit parfois son image en gros plan sur l'écran arrière. Le narrateur est donc dédoublé dans l'espace. Il a une double voix et une double image : réelle et fictive. Il évolue dans un lieu intemporel et indéterminé. Il est partout, nulle part, à tout moment. La réalité et la fiction se croisent et se brouillent, laissant ainsi planer un effet d'indétermination porteur de sens qui guide notre compréhension d'un tel spectacle. De la même façon que, chaque jour, la télévision nous propose des images démultipliées qui renvoient des flashes de notre monde.

Le phénomène de dédoublement se répète avec le jeune homme et la jeune femme. Ils ont des doubles : le vieux et la vieille. Par contre, ce sont peut-être le même vieux et la même vieille qui sont dédoublés par les jeunes. De plus, le narrateur et la chanteuse, qui sont un homme et une femme, peuvent également venir brouiller la réalité et la fiction en incarnant d'autres doubles, ou même d'autres triples!

2.4 LES OBJETS

Louise Vigeant divise l'objet théâtral en cinq catégories : éléments scéniques, accessoires, costumes, éclairages et sonorisation. Dans *Peau, chair et os*, une pléthore d'objets sont utilisés. Ces objets qualifient l'espace et rajoutent même de nouvelles dimensions se rapportant, encore une fois, à l'hétérogénéité et l'indétermination.

a) Éléments scéniques

Arrêtons-nous, pour commencer, aux éléments scéniques. Les murs et le sol sont faits de bois d'inspiration asiatique. Au fond, se trouve un écran de cinéma. Sur cet écran, on verra tantôt des paysages, tantôt le film d'Hitchcock, tantôt des ombres chinoises. Il y a également deux cadres vides et suspendus où les danseurs et les comédiens viennent, à tour de rôle, exécuter soit des mimiques ou des chorégraphies. Ces cadres permettent une remise en question du « cadre traditionnel » de la scène et ils amènent plusieurs interrogations portant sur la perception que l'on se fait des choses que l'on voit :

D'ailleurs, c'est sûrement pour ça que j'en suis venu à faire *Paysage sous surveillance*. C'est un peu de ça qu'il s'agit dans ce texte... le point de vue de la lentille. Qu'est-ce que la lentille cadre? Qu'est-ce que l'oeil - qui est cet observateur du texte - regarde? Qu'est-ce qui est dans le cadre, qu'est-ce qui est en dehors du cadre?¹⁶

Les éléments scéniques accentuent l'effet d'indétermination, qui constitue une des clés de voûte, avec l'hétérogénéité, pour comprendre le sens de ce spectacle.



Qui est dans
le cadre?
Qui est en dehors
du cadre?
Photo de Yves Dubé,
gracieuseté de
Carbone 14

Sur le plancher de la scène, il y a deux tapis roulants. Les danseurs exécutent des chorégraphies endiablées à l'aide de ces tapis. De plus, ils servent à faire entrer et sortir des comédiens ou des objets sur la scène. En plus des tapis, on retrouve sur le plancher de la scène deux fosses. Il y en a tout d'abord une pour les musiciens et une autre, plus profonde, qui sert à la chanteuse et à la danseuse. Ces

¹⁶ C. BORELLO, *op. cit.*, p. 4.

éléments scéniques servent à produire les apparitions et les disparitions des personnages.

Dans cet espace, que nous avons qualifié d'incertain, les murs qui encadrent la scène sont soumis à plusieurs changements. Nous entendons par changements les divers éclairages et ombres qui font varier les images sur les murs. De plus, l'écran de cinéma au fond de la scène, qui change constamment d'image, s'intègre aux murs. Il est intéressant de remarquer que la plupart des éléments scéniques sont mouvants : tapis roulants, cadres, images sur écran de cinéma, etc. Ce qui contribue à faire pénétrer le spectateur dans un univers chimérique, fluctuant et indéterminé.

b) Les accessoires

La scène est remplie d'accessoires issus de la technologie, comme un téléviseur, une enregistreuse, une caméra vidéo, un rétroprojecteur et un micro. Ces accessoires font partie de l'univers du narrateur. La plupart sont situés dans le coin gauche de la scène (point de vue du spectateur). La chanteuse utilise cependant le micro et le rétroprojecteur. L'univers technologique du narrateur fait contraste avec l'univers plus traditionnel des deux personnes âgées. En effet, de vieilles chaises et une vieille table meublent leur espace. On ne décèle aucune trace de modernité autour d'eux. Ils sont souvent assis, l'un en face de l'autre, épluchant des pommes de terre (ou des oranges), claquant du pied.

Il y a plusieurs autres accessoires qui eux font référence au texte de Müller, sans pour autant le représenter sur scène. La marge de manoeuvre du spectateur

dans le décodage de certains éléments du spectacle est plus grande lorsqu'il voit des mannequins sur roulettes, des blocs de glace, des animaux empaillés, un nuage, etc. Maheu s'est servi des objets décrits dans le texte de Müller pour établir sa composition de la scène, comme une toile qu'il construit librement :

Ces artefacts (chaises, cadres, blocs de glace, table recouverte d'oranges, mannequins, fleurs artificielles, passage sur rail d'un nuage ou d'un oiseau, treuils, animaux empaillés) émanaient de demandes précises de Maheu, lequel voulait insinuer au fil du spectacle des libres références au texte qui ancreraient ce dernier dans l'espace sans l'illustrer.¹⁷

Nous avons vu, dans la première partie de ce mémoire, que la violence était un thème principal dans les pièces de Carbone 14. Cette violence, dans *Peau, chair et os*, est traduite par plusieurs accessoires signifiants : un rasoir, un fusil, un arc et des flèches. On est souvent en présence du chasseur et de son gibier. L'homme chasse l'oiseau et l'oiseau chasse la femme. Derrière l'écran, on aperçoit des ombres où l'homme mange littéralement la femme. Rien de bien réjouissant si ce n'est, comme on l'a déjà vu, que la femme va réagir et ne se laissera pas « avaler » si facilement. La lutte est déclenchée et les performances chorégraphiques des danseurs nous montrent ce combat. Pour Maheu, le rapport homme/femme a été une de ses préoccupations majeures dans ses créations : « [...] il y a eu la guerre homme/femme, et la guerre tout court. Ces thèmes ont été importants, [...] Je pense qu'avec *Peau, chair et os*, je suis allé au bout de ça. ».¹⁸

¹⁷ Diane PAVLOVIC, « Gilles Maheu : l'espace vital », *Jeu*, n° 63, 1992, p. 24.

¹⁸ C. BORELLO, *op. cit.*, p. 6.

c) Les costumes

Au premier regard, on constate que les costumes de ce spectacle sont sobres. Dans les premières scènes, les hommes sont vêtus avec des complets et les femmes portent des robes. On respecte les stéréotypes vestimentaires des hommes et des femmes. Une des robes qui nous apparaît particulièrement porteuse de sens est celle de la danseuse. En effet, elle porte une robe rouge éclatante, au tissu très léger, qui ressemble à des lambeaux. Cette robe renvoie à l'amour et à la mort et par le fait même, au combat d'Éros et de Thanatos qui se joue tout au long de ce spectacle. Comme le phénix, la femme à la robe rouge, après avoir été tuée, renaît de ses cendres. La mort la poursuit et la déchire, mais la vie se bat en elle. Pourtant, triste constat, la mort finira quand même par avoir le dernier mot en emportant avec elle les deux vieillards.

Dans les dernières scènes de la représentation, tous les comédiens et danseurs, excepté le narrateur, ont revêtu des sous-vêtements blancs. Ils sont presque dénudés. En fait, ils sont habillés avec des vêtements de sépulture. Ne sommes-nous pas dans le pays des morts, tel que peint par Homère au 11e chant de l'*Odyssée*? Sans aucun doute ces costumes nous ramènent à la note de Müller qui disait que *Paysage sous surveillance* pouvait être lu comme une retouche à *Alceste* et au 11e chant de l'*Odyssée*.

Au début du spectacle, les costumes nous donnent des signes du quotidien, c'est-à-dire qu'ils ancrent l'action plus dans la réalité de tous les jours : « [...] le sourire de l'assassin qui se rend à son travail [...] »¹⁹ Les personnages font leur

¹⁹ H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 28.

travail quotidien : l'assassin tue, la femme se fait tuer, le vieux et la vieille préparent les repas et se querellent. Par contre, dans la deuxième partie du spectacle, les sous-vêtements que portent les personnages, sauf le narrateur, nous transportent dans un lieu et un temps indéterminé, un non-lieu où le temps s'est arrêté, qui participe à l'effet d'indétermination.

d) Éclairages

En ce qui concerne les éclairages, tous comme les costumes de la deuxième partie et les autres éléments du texte spectaculaire, ils contribuent à créer un univers énigmatique où plus rien n'est sûr. Nous avons vu que les murs changeaient au gré des éclairages et que cela créait un univers flou et fluctuant. Il y a également des scènes qui sont jouées à l'aide des ombres chinoises, derrière l'écran de cinéma ou derrière un autre grand écran qui cache toute la scène. Ce type d'éclairage ajoute au climat d'incertitude, car une nouvelle couche s'est rajoutée pour empêcher le spectateur de comprendre ce qui s'est réellement produit entre cet homme et cette femme. La lumière rouge, dans les premières scènes, annonce le combat. Ce rouge est synonyme de stupre, de sang et d'érotisme violent. Tandis que l'éclairage bleuté, dans les derniers tableaux, nous transporte dans un univers plus glacial, de mort, de cristallisation. Cependant, l'homme et la femme ne se laisseront pas envahir par la mort et détruiront cet univers cristallisé, représenté par les blocs de glace. Lorsque ces blocs de glace volent en éclats, sous le martèlement des danseurs, des rayons lumineux, plus jaunes, surgissent de toutes parts et envahissent la salle.

Les éclairages accentuent l'effet recherché par le jeu des comédiens : le rouge pour la violence, le bleu pour la mort et le froid et enfin le jaune lumineux pour la révolte et la destruction.

e) Sonorisation

Finalement, en ce qui concerne la sonorisation, ce sont des musiciens qui jouent la musique en direct et qui créent l'environnement sonore qui se retrouve dans le spectacle. La musique est une création originale d'Alain Thibault. Nous verrons que dans *Les Âmes mortes*, la musique est plus variée et emprunte à différents styles musicaux. Dans le cas de *Peau, chair et os*, on explore le rock contemporain et la musique contemporaine. Le tout est très agressif, ce qui ajoute au climat de violence et d'incertitude qui règne dans ce spectacle. La musique occupe également une fonction expressive, c'est-à-dire qu'elle exprime les émotions des personnages. Lorsque l'homme violence la femme, la musique est beaucoup plus forte, intense et brutale. Cependant, au moment où le vieux et la vieille meurent dans les bras des plus jeunes, la musique se fait plus pesante et plus triste. De plus, la musique qui accompagne les performances des danseurs est en symbiose avec les mouvements de ceux-ci. C'est ainsi qu'on a l'impression que les danseurs, lorsqu'ils font voler en éclats les blocs de glace, battent le rythme de la musique.

Enfin, la distorsion du son nous transporte, comme nous l'avons dit, dans un univers flou et incertain. De plus, lorsque la chanteuse Pauline Vaillancourt interprète quelques chansons sur cette musique, le mélange hétérogène des genres accentue le climat d'indétermination qui règne dans ce spectacle.

2.5 LE JEU DES COMÉDIENS

Dans les deux spectacles à l'étude, le jeu des comédiens emprunte davantage au mime corporel, tel que défini par Louise Vigeant :

[...] le geste, le mouvement ne représentent pas nécessairement un geste ou une situation extérieure au jeu ; ils sont une énergie présente, l'expression d'une pulsion plutôt que le véhicule d'un sens précis qui aurait existé avant eux et qu'il faudrait reproduire, un peu comme dans la danse. Les images alors créées par le corps dans l'espace - épurées, suggestives, poétiques - s'adressant à la perception sensorielle du spectateur ; elles lui laissent deviner des états émotifs, elles lui suggèrent des sensations plutôt qu'elle ne sollicitent son raisonnement intellectuel. [...] Ce type de jeu, [...] se fonde sur une grande énergie vitale et crée de fortes impressions chez le spectateur qui assiste, souvent ébloui, à des performances d'une grande dextérité où la fonction esthétique prime.²⁰

Le comédien, ou en l'occurrence le danseur, n'est plus soumis à l'hégémonie d'un texte et lorsqu'il y a plus de quelques mots et de quelques phrases, comme c'est le cas dans *Peau, chair et os*, ce texte ne possède plus le pouvoir de soumettre l'acteur à une certaine forme de jeu. D'ailleurs, nous avons vu précédemment que *Paysage sous surveillance* ne comportait aucune didascalie susceptible d'orienter le jeu du comédien. C'est donc seulement le metteur en scène, sans indications de l'auteur, qui dirige les comédiens-danseurs.

Dans un mémoire de maîtrise s'intitulant *Corps à corps : pour une anthropologie de la pratique théâtrale de Carbone 14*, Marie-Michèle Lapointe Cloutier s'est intéressée à leur pratique théâtrale. Tout d'abord, voici comment elle décrit leur travail :

²⁰ L. VIGEANT, *op. cit.*, p. 132.

La méthode de travail privilégiée par Carbone 14 est la création et l'écriture scénique à partir d'improvisations gestuelles. À l'aide d'un thème, d'un mot ou d'une indication scénique précise, les comédiens exécutent tour à tour ou simultanément des improvisations corporelles qui sont filmées sur bandes vidéo. Maheu et les interprètes visionnent ensuite les bandes, discriminent et choisissent des extraits, les retravaillent et les approfondissent jusqu'à aboutir à des tableaux visuels et/ou des « textes corporels ». Ce matériel est finalement utilisé, enchaîné et présenté sous une forme dramatique.²¹

Quand ce travail est fait, les comédiens-danseurs disent entrer dans une période de travail personnel où ils cherchent à atteindre un état qui s'apparente à la transe, dans le but de communiquer de fortes émotions aux spectateurs et même, de leur faire vivre ces émotions. Ce travail intérieur, que les comédiens-danseurs ou interprètes s'imposent, se veut un dévoilement de l'intimité, du moi : « *Du coup, le théâtre devient la mise en scène du moi, des émotions et de la personnalité de l'interprète, ce qui fait de la pratique théâtrale une expérience personnelle, intime et individuelle.* »²²

a) Le procès de personnalisation

Dans la postmodernité, l'individu devient maître de ses choix, c'est ce qu'on appelle le **procès de personnalisation**. Au théâtre, lorsque l'interprète met en scène ses émotions et sa personnalité, il rejoint l'idée de procès de personnalisation.

Yves Boisvert, dans son livre *L'analyse postmoderniste*, le définit ainsi :

Le procès de personnalisation amène l'individu à vouloir être la principale source de décision des composantes de sa vie. L'individu veut avoir un mot à dire sur tout ce qui pourrait avoir un impact sur son quotidien. Il veut être responsable de sa vie et de sa destinée.²³

²¹ Marie-Michèle LAPOINTE-CLOUTIER, *Corps à corps : pour une anthropologie de la pratique théâtrale de Carbone 14*, Québec, Université Laval, Mémoire de maîtrise en anthropologie, 1996, p. 28.

²² M.-M. LAPOINTE-CLOUTIER, *op. cit.*, p. 41.

²³ Y. BOISVERT, *L'analyse postmoderniste*, p. 125.

Un aspect de la pratique postmoderne pourrait être cette manière de jouer, pour les interprètes, qui se situent plus près de leur personnalité. Il ne s'agit plus d'interpréter Dom Juan ou Harpagon, mais de jouer le rôle de leur propre vie. Marie-Michèle Lapointe Cloutier poursuit en disant : « *Si les interprètes cherchent toujours à faire tomber les masques et à se libérer des contraintes sociales, c'est dorénavant pour eux-mêmes qu'ils le font, pour se sentir bien, forts et libres.*²⁴ Un peu plus loin elle ajoute :

En somme, non seulement ils ne proposent pas de récit, d'histoire ou d'intrigue, mais ils oblitèrent les personnages et se mettent eux-mêmes en scène en offrant leurs émotions, leur inconscient, leur énergie personnelle, en offrant des aspects d'eux-mêmes et de leur vie.²⁵

Dans son mémoire, elle fait la synthèse du discours des comédiens de Carbone 14 sur leur pratique théâtrale, soulignant leur volonté d'atteindre le dépouillement des masques sociaux et théâtraux, axant ainsi leur discours sur la psyché, le moi, l'inconscient. (Ce qui rejoint l'esthétique du théâtre total, où l'inconscient et la mise en scène du moi sont des caractéristiques essentielles.) Elle mentionne également l'importance qu'ils accordent à toucher les sens des spectateurs et enfin, que leur pratique est empreinte d'un désir d'authenticité, de témoignages de vraies vies. Elle termine en affirmant que cette vision de la pratique théâtrale est reliée à une volonté d'exprimer un malaise :

Cette volonté, ce besoin ressenti par les interprètes de renouveler leur pratique sous une forme plus personnelle, leur obsession de l'authenticité et de l'expression personnelle s'inscriraient dans un phénomène social plus large. Ils exprimeraient un malaise et un sentiment de vide reliés à « la perte de tout espoir de changer la société, et même de la comprendre ».²⁶

²⁴ M.-M. LAPOINTE-CLOUTIER, *op. cit.*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

Selon nous, la postmodernité vient éclairer ces constats qui ne débouchent en apparence que sur le vide et le désespoir. En effet, comme nous l'avons déjà dit, nous sommes dans un monde qui a perdu ses repères, dans *l'ère du vide*. C'est donc à partir de la quête de lui-même que l'individu est en mesure de reprendre les rênes de sa destinée. Le procès de personnalisation est justement ce qui explique que l'individu est devenu, dans notre société, le maître de ses choix. Comme le dit Gilles Lipovetsky, l'individu s'est responsabilisé et tient à être informé.²⁷ Une pièce comme *Peau, chair et os*, où la femme affronte l'homme, où l'homme et la femme luttent contre la vieillesse, provoque des émotions qui sont loin d'évoquer une perte d'espoir. Au contraire, un signal de détresse est envoyé, les interprètes cherchent à interpeller le spectateur, lui demandent de faire le même voyage qu'eux. Même si nous sommes à l'ère du vide, le fait de dénoncer ce vide et de le représenter sur la scène constitue un effort pour changer les choses. Maheu disait en entrevue : « *Je suis passionné par le vide et je continue de croire à la création. C'est ce qui m'anime et m'a animé depuis le début et j'espère que ça va durer.* »²⁸

b) L'« athlétisme affectif »

En plus du procès de personnalisation, la pratique postmoderne se caractérise par le jeu très physique des interprètes. En effet, dans *Peau, chair et os*, tout comme dans *Les Âmes mortes*, les danseurs exécutent des chorégraphies très audacieuses et même dangereuses qui nécessitent un bon entraînement physique.

²⁷ G. LIPOVETSKY, *l'Ère du vide*, p. 159.

²⁸ Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, « Les voix multiples de la scène, Gilles Maheu et Carbone 14 », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 70.

De plus, ils doivent être multidisciplinaires, être capables de danser, de jouer et parfois même chanter.

En liant le jeu physique à l'émotion, que l'interprète tente de faire émaner de lui, nous obtenons ce qu'Antonin Artaud appelait l' « athlétisme affectif » :

C'est précisément par le truchement de l' « athlétisme affectif », formule d'une importance capitale, qu'Artaud soude la théorie et la pratique du corps. Le corps est à la fois le réceptacle des affections, des forces psychiques intérieures et l'instrument du spectacle, dans la mesure où l'acteur, imaginé par Artaud, doit être capable de localiser les sentiments. Artaud établit par là même une homologie importante : muscle = sentiments. C'est elle qui régit toute la conception du corps humain et toute la pratique corporelle de l'acteur. « L'acteur est un athlète du cœur », voilà la formule clé.²⁹

Dans *Peau, chair et os*, les danseurs nous transmettent étonnamment bien leurs émotions lors des chorégraphies. On sent la détresse de la femme, ainsi que la fureur de l'homme. D'un autre côté, dans ce spectacle, d'autres interprètes arrivent à partager leurs émotions sans pour autant pratiquer la danse. Il s'agit des deux comédiens profanes. Dans les dernières scènes, on voit que les personnages qu'ils interprètent ne veulent pas mourir. Ils s'accrochent, se suspendent aux jeunes qui possèdent encore la vie. Leurs efforts ne mèneront à rien et ils mourront, c'est la vie!

Jean-Louis Millette également, dans le rôle du narrateur, nous fait vivre les mots qu'il a en bouche. Même si nous ne saisissons pas forcément toutes les subtilités du texte, il joue toute une gamme d'intonations et met l'accent sur des endroits précis, pour nous faire sentir toute la tension qui se noue à tel ou tel

²⁹ Wladimir KRYSENSKI, « Signes et sens du corps dans le théâtre moderne », *Parachute*, Montréal, n° 27, été 1982, p. 32-33.

moment de la représentation. Enfin, la chanteuse exécute le même travail, mais avec sa voix et ses chants. Elle varie considérablement les tons de sa voix et provoque ainsi, à l'intérieur du spectateur, des réactions physiques et émotives bouleversantes.

Le jeu des interprètes vient toucher presque tous les sens du spectateur : l'ouïe est stimulée par la musique et la voix de la chanteuse, la vue est éblouie par les danses et tous les éléments qui se retrouvent sur la scène : éclairages, accessoires, décor, etc. Enfin, le toucher est ébranlé par le froid qui se répand dans la salle lorsque les danseurs fracassent les blocs de glace.

2.6 LE RÔLE DU SPECTATEUR

Nous savons d'ores et déjà qu'un spectacle a besoin d'un spectateur pour exister. Mais il faut être conscient que son rôle a évolué. En effet, le spectateur est devenu de plus en plus actif lors d'une représentation théâtrale. Louise Vigeant dit que le spectateur, qui assiste à du théâtre postmoderne, vit l'éclatement de ses certitudes en plus de faire l'expérience de la multidisciplinarité. Dans *Peau, chair et os*, le spectateur vit en effet, comme nous venons de le dire, cet éclatement. Il est transporté dans un monde de possibles, entropique, où la mort aura finalement le dernier mot?

Yves Boisvert dit de la postmodernité que c'est une réaction face à la modernisation. Dans un spectacle comme *Peau, chair et os*, ou toute autre pièce postmoderne, le spectateur se fait donner à voir les transformations que subit le monde.

Irène Perelli-Contos, dans un article s'intitulant « *De l' « art » du spectateur* », s'est intéressée justement au rôle du spectateur et surtout à ce qu'il voit :

Néanmoins, pour comprendre, nous devons nous exercer préalablement à « l'art de voir ». C'est précisément par cet exercice que nous serons à même d'adopter le « point de vue » propre à notre époque afin de pouvoir établir un rapport cohérent avec un monde qui est en train de se transformer radicalement par des inventions technologiques qui dépassent notre entendement. [...] Comme si le théâtre, par cet examen, aidait la société dont il est le produit à « régler ses comptes » avec son passé pour qu'elle puisse entrer librement, sans craintes, dans la modernité, [la postmodernité].³⁰

Le spectateur n'est pas passif lorsqu'il va au théâtre. Il réfléchit sur ce qu'il voit et dans des spectacles comme en fait Carbone 14, il pénètre à l'intérieur de lui-même et recrée du sens à partir de sa propre imagerie mentale. De plus, il accepte de vivre une expérience théâtrale qui lui propose l'hétérogène et l'indétermination pour créer du sens. À ce propos, Irène Perelli-Contos affirme que le spectateur interprète, à sa manière, les messages que les créateurs envoient :

Même dans le cas où les messages des créateurs sont transmis de façon plutôt claire, nous ne pouvons nous empêcher d'interpréter, en trahissant nécessairement ces messages. Mais c'est en raison de cette « trahison » que nous sommes aussi créateurs, car nous substituons, le plus souvent inconsciemment, notre propre représentation mentale à la représentation scénique.³¹

2.7 SYNTHÈSE de l'analyse de *Peau, chair et os*

Nous avons intitulé cette deuxième partie du mémoire : *L'éloge de l'impureté*. Pour Guy Scarpetta, l'impureté sert justement à qualifier la postmodernité où les genres artistiques sont contaminés par d'autres genres, par exemple la danse au

³⁰ I. PERELLI-CONTOS, « De l' « art » du spectateur », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 49.

Nous nous sommes donnée la liberté d'ajouter le mot « postmodernité » entre crochets pour venir appuyer notre propos.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

théâtre. Avec la pièce *Peau, chair et os*, on assiste à un véritable carnaval des discours artistiques. L'hétérogène et l'hétéroclite se retrouvent dans la plupart des éléments du texte spectaculaire. De plus, le texte de Müller fait appel à plusieurs autres « textes » dont s'est amplement servi Gilles Maheu comme *Alceste* d'Euripide, *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock et le 11^e chant de l'*Odyssée*. L'espace, qu'on peut qualifier de schizophrénique, car il oscille entre la réalité et la fiction, représente plusieurs lieux et est utilisé dans toutes ses dimensions : verticalité, obliquité, horizontalité, profondeur. De plus, les objets sont multiples et diversifiés et font références à plusieurs genres artistiques par exemple, les cadres pour la peinture, les écrans, la télévision et la caméra pour le cinéma. Enfin, le jeu des comédiens passe de la danse au chant, de la performance à la diction parfaite d'un Jean-Louis Millette.

Sous le regard de la postmodernité, tout s'explique. En effet, la postmodernité est une période trouble, de contamination avant une prochaine renaissance, alors que tous les discours artistiques se côtoient, comme au temps de la Tour de Babel. Avec une pièce comme *Peau, chair et os*, cette contamination est tout simplement représentée artistiquement.

En plus de cette « impureté », l'indétermination et l'incertitude sont omniprésentes dans plusieurs composantes du texte spectaculaire, pensons à l'espace et au rôle du spectateur. Le spectateur ne peut savoir où se situe l'action. Müller lui-même se contente de dire que c'est quelque part *entre steppe et savane*. Maheu a profité de cette indétermination pour créer un espace trouble. Encore une fois, les

caractéristiques de la pratique postmoderne viennent mettre de l'eau à notre moulin et nous donner des clés pour lire ce spectacle. À l'aube du XXI^e siècle, l'incertitude a envahi la plupart des sphères de notre société. Dans un même ordre d'idées, la télévision nous bombarde d'images qui sont parfois réelles, parfois pures fictions. La frontière entre les deux s'effrite de plus en plus puisque la fiction a envahi la réalité et vice versa, tout comme dans notre pièce. Rappelons-nous les dédoublements du narrateur et des personnages.

En introduction, nous avons cru bon parler des liens que le féminisme a entretenus avec le postmodernisme. Dans une pièce comme *Peau, chair et os*, où la lutte entre les hommes et les femmes est indéniable, nous ne pouvons pas évincer le fait que Maheu soit sensible aux combats que les femmes ont menés. Il en fait d'ailleurs allusion à trois niveaux : d'abord par le biais d'un jeune couple où l'homme est très violent ; ensuite, par le vieux couple dont le mari demande à sa femme de mourir pour lui et qui se verra refuser sa requête et, enfin, par l'entremise du narrateur et de la chanteuse qui forment un troisième couple très énigmatique. On voit d'ailleurs le narrateur s'approcher à l'occasion de la chanteuse et poser ses mains sur sa nuque, comme pour l'étrangler ; geste d'une rare violence qui représente le pouvoir de l'homme sur la femme.

Nous ne sommes certainement plus au temps du militantisme féministe, mais cela n'empêche évidemment pas les hommes et les femmes d'aujourd'hui de se poser des questions sur les relations qu'ils entretiennent entre eux. D'ailleurs, le théâtre est un lieu privilégié et même le lieu par excellence pour faire des remises en

question. Hommes et femmes doivent apprendre à se réappropriiser et à redéfinir leurs rôles. Ce spectacle nous entraîne au coeur même de cette lutte, de cette recherche. Nous ne disons pas ici que Maheu est un féministe, mais tout simplement qu'il est sensible et qu'il s'intéresse beaucoup au rapport homme/femme.

Notre seconde pièce à l'étude, *Les Âmes mortes*, nous entraînera dans une maison où plusieurs couples ont vécu, ou vivent encore. Nous découvrirons, à travers tout le XX^e siècle, les âmes qui ont habité cette maison et qui ont traversé la modernité. Encore une fois, cette pièce nous plongera dans un milieu incertain, indéterminé et très hétérogène.

CHAPITRE III

LES ÂMES MORTES : « QUELQUE PART DANS L'INACHEVÉ »

3.1 RÉSUMÉ DU SPECTACLE

Avec Les Âmes mortes, Gilles Maheu signe un spectacle dans le même sillage que *le Dortoir et la Forêt*. Il a délaissé les textes de Heiner Müller pour se consacrer à sa propre écriture. Dans les « textes » de Maheu, la part laissée à la parole est très mince dans la hiérarchie des signes. Il s'agit plutôt de « textes » fait avec des images, des tableaux. L'omniprésence de l'hétérogénéité dans le choix musical, l'intégration de la danse au jeu des comédiens, l'indétermination spatio-temporelle exprimée par le choix des éclairages et du décor font de cette représentation théâtrale un spectacle qui s'inscrit dans la mouvance du théâtre postmoderne.

Créé en 1996, *Les Âmes mortes*, tout comme plusieurs autres spectacles de Carbone 14, a connu un succès international. Encore une fois, tout comme *Peau, chair et os*, nous sommes en présence d'une suite de tableaux qui se succèdent sans suite logique apparente. Nous allons donc décrire ce que nous y avons vu, le plus fidèlement possible.

Le spectacle débute lentement, très lentement. On entend la musique langoureuse d'une trompette pendant que se dévoile, petit à petit, sous l'effet d'éclairages tamisés, le décor. Douze portes, disposées sur deux étages, forment l'essentiel de la scénographie. On retrouve une grande fenêtre à l'étage supérieur ainsi que

l'entrée d'un petit garde-manger, à l'étage inférieur. Des morts sont étendus sur le plancher et des vivants tentent en vain de les réanimer. On voit, à plusieurs reprises durant le spectacle, des comédiens ou des danseurs faire des massages cardiaques et insuffler leur oxygène dans la bouche de ceux qui sont morts.

Environ dix minutes plus tard, le rythme augmente un peu. Apparaissent alors successivement sur scène un couple de paysans et deux jeunes couples de la bourgeoisie. On constate que les paysans ont vécu vers les années 50, à une époque où tout ce qui allait constituer la modernité n'était qu'à l'état embryonnaire : communication et consommation de masse, technoscience, atomisation, etc. Quant aux jeunes bourgeois, d'après leurs costumes, ils ont vécu au début du siècle. Pendant que les paysans, calmes et sérieux, mangent une soupe, les jeunes bourgeois boivent du vin, dansent, rigolent et se courtisent. Tout à coup, dans un immense fracas, on entend claquer les portes. Une jeune femme hurle : « *François!* » et un jeune homme hurle à son tour : « *Marie!* ». François et Marie, dignes représentants de la génération X, de par leurs costumes noirs, leur jeune âge et leur mode de vie, s'élancent sur scène, opposés l'un à l'autre, et se cherchent. Ils se poursuivent d'un bout à l'autre de la maison en criant et en claquant les portes.

Après tout ce remue-ménage, François et Marie disparaissent et la maison revient au calme. Les bourgeois et les paysans recommencent à vivre normalement, mais non sans avoir quelques petites retouches à faire à leur coiffure ou leurs vêtements. Lorsque tout semble avoir repris son équilibre, c'est-à-dire lorsque les paysans recommencent à manger et à travailler, tandis que les jeunes élégants se

remettent à danser, boire et s'amuser, François et Marie, sous les rythmes effrénés du violon de Claude Lamothe, réapparaissent sur scène. Dans une course folle, ils font tourbillonner les âmes de la maison.

Par l'utilisation des noirs (*black out*), Maheu segmente la fiction en fragments, qui sont constitués en scènes de couples. En plus des quatre couples que nous venons de voir, il y en a un autre, très beau, constitué d'un grand-père et de sa petite fille. Le vieillard et l'enfant apparaissent dès le début du spectacle. Ils nous présentent de magnifiques scènes qui nous renvoient à des images du quotidien. Le vieillard transmet son savoir à la petite fille. Il lui montre comment préparer des oeufs, comment jouer aux dames et même comment regarder le monde avec des jumelles imaginaires.

Plus le spectacle avance, et plus la tension monte entre François et Marie. Leur passion les conduit inévitablement vers l'abîme. On voit François sombrer dans la drogue et Marie devenir complètement folle. Vers la fin du spectacle, la folie de Marie la mènera même à être internée dans un asile. Ces deux jeunes amants deviendront, à leur tour, des âmes mortes, hantant l'éternelle maison. Lorsque François et Marie souffrent, les autres danseurs sont sur des chaises, placées à côté de chaque porte sur l'étage inférieur, et ils agonisent. Leurs corps sont remplis de violentes secousses qui montrent leur douleur.

À la fin de la pièce, le vieillard meurt et on voit la petite fille qui tente en vain de le ramener à la vie. Le vieillard meurt en emmenant avec lui le XX^e siècle, laissant sa petite fille affronter seule le XXI^e siècle. On peut interpréter la fin du

spectacle de deux manières bien distinctes. Tout d'abord, on peut y voir la désolation, l'angoisse et la détresse d'une fin de siècle en ruine, ou bien on peut y voir l'espoir en l'avenir que les enfants de demain rendront meilleur.

Avec cette pièce, Maheu porte un regard critique sur le XX^e siècle. Il regarde la vitesse folle des temps modernes et la compare à la lenteur d'antan. On avance dans le spectacle au rythme de nos battements de coeur. Maheu cible nos pulsations cardiaques en variant les rythmes musicaux. Ce spectacle est la catharsis de notre siècle, où les guerres n'ont jamais été aussi destructrices, où la violence et la solitude sont devenues insupportables. *Les Âmes mortes* tente de purifier les âmes qui ont vécu ce XX^e siècle en recréant sur scène les grandeurs et les misères de notre modernité, vécues par des hommes et des femmes pouvant s'apparenter au commun des mortels.

Si nous avons choisi *Les Âmes mortes* en guise de seconde pièce de notre corpus d'étude, c'est qu'elle représente bien jusqu'où le théâtre québécois s'est aventuré à l'aube du nouveau millénaire. Certes, nous verrons qu'elle possède plusieurs caractéristiques de l'esthétique postmoderne, mais en plus, nous avancerons l'hypothèse qu'elle marque un tournant majeur dans notre théâtre.

3.2 LA SCÈNE ET LE TEXTE

En délaissant les textes de Müller, Maheu oriente son travail de plus en plus du côté du théâtre-danse. Ses réalisations, depuis 1991, ressemblent davantage à des spectacles de danse. D'autre part, on remarque que depuis quelques années,

la danse a introduit la parole dans son art, danse et théâtre se côtoient de plus en plus. La postmodernité a amené un métissage des genres. Dans un spectacle comme *Les Âmes mortes*, la présence de la danse amène un nouveau langage au théâtral, une nouvelle façon de construire une représentation théâtrale qui participe d'une esthétique postmoderne :

Le courant postmoderne, même dans ses renoncements extrêmes (absence de mouvement) a bouleversé le chorégraphique en valorisant un corps multidirectionnel, en dés-ordonnant les parties du corps, en faisant agir leur énergie propre, en légitimant les corps profanes, en récupérant toute forme de motricité, savante ou quotidienne, du cirque ou de la rue, sans les hiérarchiser, dans une sorte de bricolage exploratoire et des espaces incertains-voire aussi ceux que la technologie autorise.¹

Les frontières entre la danse et le théâtre sont devenues beaucoup plus perméables depuis une trentaine d'années. Le travail de Gilles Maheu et de Carbone 14 se trouve d'ailleurs au carrefour de ces deux disciplines. Leurs créations empruntent autant aux deux genres, d'ailleurs voici comment Maheu situe son art :

[...] j'ai toujours été en quelque sorte entre les deux. C'est-à-dire qu'il y a des spectacles de danse que je trouve merveilleux et il y a des spectacles de théâtre que je trouve merveilleux, mais je n'arrive pas à m'engager uniquement dans l'un ou dans l'autre. Je trouve le théâtre trop souvent bavard et verbeux, pas assez en action... et la danse pas assez émotive. J'essaie de créer quelque chose par défaut. Je crois que c'est un peu ça le travail de Carbone 14, qui effectivement se retrouve dans un espace intermédiaire où il y a du mouvement et aussi des émotions. J'essaie de faire un travail affectif et émotif, qui est celui de l'acteur, avec des danseurs ; et je navigue toujours entre les deux pôles de la danse et du théâtre.²

¹ Michèle FÉBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1995, p. 26.

² C. BORELLO, « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage », p. 3.

Dans l'esthétique postmoderne, les arts se mélangent et empruntent à d'autres formes d'expressions artistiques, d'où l'intégration de la danse au théâtre et vice-versa.³

André G. Bourrassa, dans un article s'intitulant *Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre*, parle de la « contamination » entre danse et théâtre :

Le retour à la parole en danse après trois siècles de silence, l'apparition de l'objet comme « acteur » et même « danseur » et l'épanouissement tant attendu du langage corporel au théâtre sont les signes les plus évidents, sur scène, de la permutation de ses fragments.⁴

La danse est totalement incorporée au théâtre dans *Les Âmes mortes*. Si dans *Peau, chair et os* il s'agissait plutôt de performances, c'est-à-dire d'associations libres entre la danse, la musique et le cinéma par exemple, au contraire, dans *Les Âmes mortes*, la danse fait partie intégrante de la théâtralité. On a plus l'impression que la danse s'ajoute aux autres éléments du spectacle. À l'inverse d'une représentation comme *Peau, chair et os* où chaque élément spectaculaire fait partie d'une équation, on assiste plutôt, dans *Les Âmes mortes*, au résultat de cette équation : théâtre + danse = théâtre-danse.

Cette permutation, entre danse et théâtre, ne s'est pas faite du jour au lendemain. Certes, la danse et le corps ont toujours eu une grande importance dans le travail de Carbone 14, mais on peut affirmer que c'est avec des pièces comme *Le*

³ Pensons seulement au travail de l'Allemande Pina Bausch avec des spectacles comme *1980* ou *Kontakthof*. Plus près de nous, on pense au travail de la troupe *La La La human Steps* ou bien la troupe *O Vertigo*, où la théâtralité est devenue omniprésente.

⁴ André G. BOURASSA, « Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires, Théâtre québécois : tendances actuelles*, sous la direction de Gilles Girard, Québec, Université Laval, volume 18, n° 3, hiver 1985, p. 73.

dortoir, La forêt et *Les Âmes mortes* que les spectacles de Gilles Maheu se définissent maintenant comme du théâtre-danse.

Dans son spectacle *Les Âmes mortes*, Gilles Maheu a pratiquement éliminé la parole. Quelques tableaux nous montrent le vieillard expliquant à la petite fille, à haute voix, en polonais, les rudiments de base pour jouer aux dames ou bien pour casser des oeufs. D'autre part, François et Marie, tout au long du spectacle, répéteront un seul mot : le prénom de l'autre.

Si, dans *Peau, chair et os*, le texte de Heiner Müller était un élément scénique faisant partie des autres éléments du texte spectaculaire, on sent bien que dans *Les Âmes mortes*, l'élément texte (parole) a moins d'importance que la danse ou la musique par exemple. Maheu a créé un spectacle qui a moins besoin de la parole pour transmettre son message. La parole est devenue secondaire, le geste nous permettant de comprendre l'action. D'ailleurs, le fait d'utiliser, dans un passage, une langue étrangère à la majorité du public (le polonais) fournit un indice supplémentaire de l'importance réduite attribuée ici à la parole. Par contre, comme le dit Anne Ubersfeld, il existe un « texte » derrière un spectacle sans parole. C'est le rôle du spectateur que de savoir lire ce texte : « *Alors la parole-théâtre, par le truchement de la mise en scène, va du canevas didascalique à la conscience du spectateur sans passer par la bouche du comédien.* »⁵

Tout au long du spectacle, les mouvements des danseurs, les cris des personnages, leurs soupirs de détresse ou de tendresse, nous font comprendre ce qui se passe sur la scène. Par exemple, lorsque les couples bourgeois boivent et se font la

⁵ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, p. 13.

cour, il est facile d'imaginer le contenu de leur conversation. Le mime et la danse viennent occuper la place que la parole a longtemps tenue au théâtre. Ainsi, comme le disait Antonin Artaud, le théâtre retrouve sa vraie nature, qui est d'abord de faire voir : « *Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves* »⁶, de privilégier l'expression et la sensation plutôt que la raison et la réflexion. N'est-ce pas le rôle qu'elle a dans *Les Âmes mortes*? Lorsque le vieillard parle à la petite fille, on a l'impression d'être dans un monde onirique. Les lumières sont tamisées autour d'eux et les images de leurs discussions nous apparaissent pour aussitôt disparaître dans le noir du rêve.

Cette quasi absence de la parole et cette façon de concevoir le texte de théâtre, qui appartient à l'esthétique postmoderne, nous permet de mieux comprendre le sens d'un tel spectacle. En effet, en diminuant l'importance de la parole au théâtre, Maheu rejoint les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud et du théâtre « total ». Le sens d'une production théâtrale postmoderne, comme *Les Âmes mortes*, se construit justement à partir de nouvelles conceptions du théâtre, amenées dès 1930 par Artaud, comme la non-linéarité, l'importance de l'environnement visuel et sonore, le jeu physique des comédiens. On se rapproche plus du corps, plus du « vrai » théâtre.

En plus de l'influence du théâtre « total », le sens d'une production théâtrale postmoderne se construit à partir des nouvelles réalités contemporaines comme l'éclectisme, l'hétérogénéité, la fragmentation, etc. C'est par l'étude de ces différen-

⁶ A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 145.

tes caractéristiques que nous affirmons que *Les Âmes mortes* participe d'une esthétique postmoderne où le sens émerge d'une vision du monde fragmentée, sans repères et qui propose de vivre l'expérience de l'indétermination.

a) Les conceptions théâtrales d'Artaud et *Les Âmes mortes*

Déjà, dans *Peau, chair et os*, on a senti l'importance des théories d'Antonin Artaud sur le travail de Gilles Maheu. Cette influence est encore plus flagrante dans *Les Âmes mortes*. Maheu s'inspire des éléments du *Théâtre de la cruauté* pour faire son propre théâtre. En faisant un retour sur les propositions d'Artaud, nous serons en mesure de faire ressortir la parenté du travail de Maheu avec celui qui est considéré comme fondateur du théâtre postmoderne.

Voici tout d'abord un extrait qui parle du spectacle et des éléments que l'on doit y trouver selon Artaud :

Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, [...] changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.⁷

Lorsqu'il parle de « *cris, plaintes, apparitions...* », on peut facilement penser à François et à Marie qui apparaissent en coup de vent et qui crient à tue-tête, d'un bout à l'autre de la scène. D'autre part, les plaintes des danseurs, lorsqu'ils sont à moitié nus sur des chaises ou bien, attachés sur les portes, ne laissent personne indifférent.

⁷ *Ibid.*, p. 144.

Aussi, Maheu joue beaucoup avec la musique dans ce spectacle. Il varie les rythmes, il alterne la vitesse et la lenteur, c'est-à-dire les passages lents et les passages rapides. La musique envahit le spectateur, éveille sa sensibilité. D'ailleurs, notons qu'Artaud cherchait à faire naître, chez les spectateurs, un état qui s'apparente à la transe et qu'il proposait, pour y arriver, une sonorisation constante durant les spectacles. Avec *Les Âmes mortes*, le spectateur vit bel et bien une expérience physique et sensible, telle que prônée dans *Le théâtre de la cruauté*.

Par ailleurs, la lumière est sans doute un des éléments du spectacle les plus prisés par Antonin Artaud. En 1930, il disait qu'elle n'était pas adéquate :

Les appareils lumineux actuellement en usage dans les théâtres ne peuvent plus suffire. L'action particulière de la lumière sur l'esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés, des façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu.⁸

Artaud aurait certainement été heureux de constater à quel point la lumière est devenue importante dans le théâtre d'aujourd'hui. Dans *Les Âmes mortes*, Alain Lortie s'en sert avec des doigts de magicien. Elle apparaît et disparaît sans crier gare entre chaque tableau. Il la tamise pour créer des images de rêves. À l'extérieur de la maison, la lumière, très brillante, s'agite. À plusieurs reprises, elle tente de s'infiltrer, de pénétrer la demeure par les portes, par les fenêtres et même par le plancher. D'autre part, elle joue un rôle subtil pour nous montrer qu'il y a la guerre et la souffrance à l'extérieur de la maison protectrice. La lumière nous fait voir des visages effrayés par le judas de chaque porte.

⁸ *Ibid.*, p. 147.

Le rôle prédominant de la lumière dans ce spectacle est de rendre visible l'invisible. Que ce soit en nous faisant voir des âmes mortes ou bien en nous faisant imaginer l'extérieur de la maison, la lumière agit comme du carbone 14 : elle fait apparaître des traces du passé ; elle nous montre ce qui serait impossible de voir sans fermer les yeux et laisser aller notre imagination.

Enfin, Artaud considère le rêve et l'inconscient comme très importants au théâtre :

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.⁹

Effectivement, dans *Les Âmes mortes*, le spectateur est plongé dans son monde intérieur. Il se nourrit des images proposées et satisfait ainsi ses appétits sensuel et érotique. Par exemple, plusieurs scènes sont consacrées à François et à Marie qui s'aiment ou se déchirent. Pour le spectateur, ces images récurrentes d'amour et de passion qui font souffrir sont facilement assimilables à leur propre vie intérieure. D'autre part, lorsque les danseurs effectuent leurs chorégraphies, le spectateur, hypnotisé, pénètre dans son monde intérieur et projette ses propres fantasmes à partir de ce qu'il voit : corps nus faisant l'amour, femme lavant un corps d'homme, etc. Sans inféoder la démarche critique propre à la psychanalyse, on peut affirmer que l'omniprésence du moi est frappante chez l'individu postmoderne.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ Antonin Artaud s'est énormément inspiré du mouvement surréaliste dans l'élaboration de ses théories. Par conséquent, l'importance qu'il accorde au rêve et au moi est plus compréhensible. Est-ce à dire qu'il y aurait des rapprochements à faire entre postmodernisme et surréalisme? Peut-être, mais nous croyons plutôt qu'Artaud était très en avance sur son temps, qu'il était très avant-gardiste.

Ces quelques extraits du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud nous ont montré à quel point Maheu a été influencé par cet auteur dans son travail de création. De plus, il est étonnant de voir l'importance de ces conceptions dans le théâtre postmoderne en général. Maheu n'est certainement pas le seul qui s'est inspiré de cette « poésie théâtrale », pensons seulement à Richard Foreman ou Bob Wilson. En effet, bien avant son temps, Artaud a mentionné l'importance du spectateur, a fait appel à sa participation. Il s'est interrogé sur le lieu, il a voulu qu'on déplace le théâtre loin des salles traditionnelles, il a parlé de hangar aménagé en fonction d'y recevoir un public. Bref, avec l'influence d'Artaud, le théâtre expérimental et de recherche, tel que nous le connaissons aujourd'hui, a pu s'élancer et explorer d'autres avenues de l'art dramatique.

b) Tableaux et histoires éclatées

Nous savons d'ores et déjà que Gilles Maheu est reconnu pour faire un théâtre de l'image. De fait, il utilise énormément le collage. C'est-à-dire qu'il récupère plusieurs fragments hétérogènes. Par exemple, dans *Peau, chair et os*, on a vu que Maheu a intégré des fragments du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock et les a ajoutés à la scénographie. Le résultat donne à voir des images fluctuantes, vivantes, qui provoquent l'imaginaire du spectateur. Dans *Les Âmes mortes*, tout comme dans *Peau, chair et os*, Maheu a également créé des tableaux poétiques, métaphoriques, qui allument l'imaginaire de celui ou celle qui regardent le spectacle. À l'intérieur d'une maison centenaire, à travers le silence et le noir, des images des âmes qui ont habité la maison, ou qui l'habitent présentement, nous apparaissent par flashes.

Rappelons-nous la définition de « tableau » qui mentionne l'importance du visuel. Maheu nous propose des images qui couvrent le XX^e siècle. Les couples bourgeois du début du siècle se comparent aisément à un tableau de Renoir,¹¹ tandis que les deux jeunes squatters nous transportent plutôt dans des tableaux vivants que nous proposons quotidiennement de grandes villes comme Montréal. On passe d'une image, d'un tableau à un autre, sans crier gare. Le temps n'existe plus, on dirait que tout se passe en simultanément, que tout explose. Le vieillard et sa petite fille représentent justement cette temporalité éclatée. Le vieux est le passé, la petite est l'avenir et ensemble ils forment le présent, mais un présent qui déjà n'existe plus.

c) La fragmentation

Depuis que Maheu a travaillé avec les textes d'Heiner Müller, la fragmentation est devenue une « technique de base » dans ses créations. Contrairement à l'art moderne, où la linéarité et le fonctionnalisme étaient les mots d'ordre, la pratique postmoderne va dans un tout autre sens. Si, dans le théâtre plus conventionnel, on respecte les règles du temps et que les événements s'enchaînent logiquement, on assiste plutôt au contraire dans un spectacle de Maheu. Les règles théâtrales sont déconstruites, ce qui amène, entre autres, une recherche sur l'espace et le temps.

Le même phénomène s'observe dans la littérature depuis les années 60. Pensons seulement à Hubert Aquin et son roman *Trou de mémoire*. La fragmentation permet d'apporter, à une oeuvre littéraire ou dramatique, une multiplicité de sens. On constate que dans un spectacle comme *Les Âmes mortes*, il y a plusieurs

¹¹ Pensons à un tableau comme « Danse à la ville » par exemple, 1882-1883, Paris, Musée d'Orsay.

sens et plusieurs interprétations possibles. Chaque spectateur, comme l'explique Irène Perelli-Contos dans son article « De l'« art » du spectateur », peut faire ressortir un sens personnel différent. Il prend les fragments qui ont été les plus significatifs et reconstitue, dans son imaginaire, un texte, une histoire, qui a du sens pour lui. Cependant, il y a un sens premier sur lequel la plupart des spectateurs peuvent s'accorder, par exemple, les souffrances qu'entraîne la consommation de drogue. De plus, le sens de ce spectacle se construit en proposant une multiplicité de fragments qui parlent du XX^e siècle.

Dans une pratique postmoderne de l'art, le fragment est inévitable. Il représente une nouvelle façon d'aborder le monde. En effet, dans une époque où l'on parle d'éclectisme, de métissage des genres, de contamination, où l'individu s'est dissocié du groupe pour s'atomiser, le fragment est un produit de cette nouvelle conception de la vie :

La faveur que le fragment connaît actuellement peut être globalement considérée comme une préoccupation de notre époque, où l'on ne parle que d'atomisation, de dispersion, d'éclatements identitaires et de scénarios apocalyptiques.¹²

Gilles Maheu nous transporte au tréfonds d'un monde qui doit vivre avec son passé, ses fantômes, ses erreurs et ses réussites. Chaque histoire qui se retrouve dans ce spectacle nous est transmise par fragments. C'est-à-dire que l'on peut voir que des bribes de la passion qui anime François et Marie par exemple. Il en est ainsi de la tendre affection qui lie le vieillard avec la petite fille. Entre ces différentes

¹² *Dictionnaire universel des littératures*, Tome A-F, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, P.U.F., 1994, p. 1239.

histoires, Maheu place des fragments de danse où il crée des atmosphères parfois érotiques, pensons à la chorégraphie où l'on voit les interprètes de dos, nues jusqu'à la taille, ou à la scène du bain. Nous pénétrons à l'intérieur de l'univers du corps, de la sensualité. Mais en plus de ces fragments, Maheu crée des atmosphères dramatiques : les massages cardiaques et les douleurs provoquées par la consommation de l'héroïne et les échecs amoureux.

3.3 L'ESPACE

Encore une fois, comme dans *Peau, chair et os*, l'espace est multiple et incertain dans *Les Âmes mortes*. La scénographie de Stéphane Roy explore de nouveau la profondeur et la verticalité de l'espace scénographique. Le décor, représentant l'intérieur d'une maison, est très haut et très profond et utilise presque tout l'espace visible de la scène. Notons que Gilles Maheu n'avait jamais voulu confier la scénographie à quelqu'un d'autre avant le spectacle *Peau, chair et os*. L'expérience, et le travail de Stéphane Roy, lui ont plu. Depuis, il a renouvelé cette collaboration, comme en témoigne la conception de la scénographie dans *Les Âmes mortes*.

En utilisant la scène à l'italienne, les rapports entre la scène et la salle n'ont pas été chambardés. Cependant, l'espace scénographique, comme nous venons de le voir, utilise plusieurs dimensions de l'espace. Le décor couvre, de bas en haut, trois côtés de la scène : le fond, le côté cour et le côté jardin. En fait, Roy a conçu une scénographie qui représente une vieille maison centenaire de deux étages. Nous allons voir que cette scénographie est sujette à de multiples interprétations.

Ce spectacle a été créé à l'Usine C de Montréal. La troupe a en effet quitté l'Espace Libre pour emménager dans ce nouveau lieu, qui est maintenant sa propre salle de spectacle. Le lieu théâtral exige une scène assez grande pour y faire entrer le décor, qui est, comme nous l'avons vu, très haut et très profond, ainsi qu'un bon système d'éclairage et de sonorisation.

Les espaces scénique et dramatique sont beaucoup plus intéressants en ce qui concerne l'esthétique postmoderne. Ils expriment deux dualités : la vie et la mort, symbolisées par le haut et le bas du décor, et la fiction et la réalité, représentées par l'intérieur et l'extérieur de la maison. C'est à partir de l'indétermination que le sens de l'espace est compris.

a) L'indétermination spatiale

Dans l'analyse de *Peau, chair et os*, nous avons vu que l'espace scénique était très flou. De plus, nous avons constaté la difficulté qu'il y avait à qualifier les personnages. Dans *Les Âmes mortes*, les personnages sont encore une fois très énigmatiques. Cependant, ils ont plus de traits qualificatifs, comme par exemple la sagesse du vieillard ou bien les penchants de François pour la drogue.

Ces personnages évoluent dans un espace dual, c'est-à-dire un espace où deux lieux différents se côtoient. Nous savons qu'il y a des âmes mortes qui reviennent hanter une maison. En même temps, des vivants, François et Marie, viennent squatter la même maison.

L'espace intérieur se sépare en deux lieux : le haut et le bas, ou bien le ciel et la terre. Dans la tradition judéo-chrétienne, c'est vers le ciel que les âmes s'en vont. D'un autre point de vue, lorsque les âmes décident de revenir sur la Terre, elles arrivent, habituellement, par le haut. Le deuxième étage de la maison symbolise, d'une certaine façon, l'espace des âmes. D'ailleurs, il y a une fenêtre à l'étage d'où une femme (une âme) sort souvent, soit pour danser ou bien pour nettoyer les corps qui ont perdu leur âme. François et Marie ne vont pas en haut. Ils appartiennent au monde des vivants, ceux qui restent en bas. Par contre, lorsqu'ils « perdront leur âme », on les verra à l'étage supérieur. C'est ainsi que Marie, après un excès de folie, se retrouve accrochée à une porte, comme une âme morte.

En plus de se demander si les âmes sont mortes ou vivantes, on doit s'interroger à savoir si elles sont réellement revenues hanter la maison ou bien s'il s'agit d'un rêve, d'un fantôme, d'une illusion. Impossible de répondre. Maheu nous transporte dans un univers mouvant, indéterminé, surréaliste.

L'espace scénique se divise également en deux autres lieux : l'intérieur et l'extérieur de la maison. Le grand nombre de portes, qui s'ouvrent à tout moment durant le spectacle, nous indique qu'il y a réellement un espace extérieur. Mais quel est-il? Où peuvent bien mener ces portes? *Le Dictionnaire des symboles* nous fournit peut-être une piste d'interprétation de leur signification :

La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. Mais elle a une valeur dynamique, psychologique ; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà...¹³

Au début du spectacle, des morts sont amenés vers l'extérieur de la maison par les portes illuminées. Avant de pouvoir revenir hanter la maison, les âmes doivent la quitter par ces portes. Un univers aux connotations mystiques est représenté par la lumière extérieure. Mais où peut bien se situer cette maison? Encore une fois, difficile de répondre. On constate seulement qu'à chaque fois que François et Marie ouvrent une porte, un flot lumineux embrasse toute la maison. Nous sommes plongés dans l'incertitude, dans un avenir indéfini. Tout comme dans *Peau, chair et os*, nous voilà en face d'une zone grise, ou trouble, qui dénote d'une pratique postmoderne qu'a bien remarquée Scarpetta :

...il m'est apparu que nombre de créations actuelles visaient une sorte de confrontation, de décloisonnement, de contamination des arts les uns par les autres : ainsi, la façon dont le cinéma s'affronte au code pictural (*Passion*) ou musical (*Prénom Carmen*), dont le roman intègre un modèle musical (*Kundera*), dont le théâtre se « picturalise » (*Foreman, Kantor*) [...] tout se passe comme si, à l'époque des « effets simples » (ceux du fonctionnalisme esthétique) succédait l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble.¹⁴

Cette « ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble », qualifie, selon Scarpetta, la postmodernité. Dans *Les Âmes mortes*, l'espace que Maheu a créé est sujet à de multiples interprétations. Certes, la maison est un point de repère déterminé, mais nous ne savons pas où elle se situe, ni à qui elle appartient. De

¹³ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont, 1982, p.779.

¹⁴ G. SCARPETTA, *op. cit.*, p. 380.

plus, l'affiche « à vendre » ajoute de l'ambivalence et signale le statut provisoire des rapports personnages-espaces. Qui vend la maison? Qui a acheté la maison?

Par ailleurs, Maheu nous montre qu'à l'extérieur de la maison se trouvent la violence, la guerre, la misère. C'est par le bruit des obus qui explosent et par la lumière du feu qui se rend jusqu'aux petites fenêtres des portes, que nous pouvons saisir le drame extérieur qui, encore une fois, est indéterminé.

b) L'indétermination temporelle

« *Tout temps est le temps du tout* »¹⁵

L'indétermination temporelle est également une caractéristique de la pratique postmoderne et contribue à la construction du sens dans *Les Âmes mortes*. En effet, dans ce spectacle, Gilles Maheu a fait éclater le temps. D'une certaine manière, le temps n'existe plus, toutes les époques du XX^e siècle se superposent les unes aux autres. C'est pourquoi il arrive, durant le spectacle, de voir les deux jeunes couples bourgeois, en même temps que les paysans du milieu du siècle et de même que François et Marie, les jeunes de la fin du deuxième millénaire. Il y a confrontation de plusieurs générations, plusieurs styles et modes de vie.

Le temps, selon Anne Ubersfeld, est inséparable de l'espace et dépend du metteur en scène :

S'il est si difficile de dire le temps au théâtre (durée et date), c'est que ni la durée, ni l'histoire ne peuvent être perçues directement : il y faut la médiation de l'espace. Les signes du temps sont nécessairement inscrits dans l'espace, à l'exception du rythme (des séquences et de la diction). Le temps théâtral dépend donc moins du texte que de la mise en scène : choix des références, choix des signes. Le metteur en scène est le maître du temps.¹⁶

¹⁵ Kurt Jr. VONNEGUT, *Abattoir 5*, France, Éditions J'ai Lu, 1973, p. 127.

Dans cet espace multiple, équivoque, Maheu met en scène un temps kaléidoscopique. C'est-à-dire qu'il nous fait voir une succession d'époques, de temps différents, soit dans une suite rapide et brusque, ou dans un ensemble synchronique. Cette manière de présenter le temps se retrouve dans les objets et nous allons voir que c'est encore plus frappant avec les costumes. Nous assistons à la présentation simultanée de plusieurs époques et les costumes et les objets servent à montrer les signes distincts de ces époques.

3.4 LES OBJETS

Tout comme dans *Peau, chair et os*, nous allons mener l'analyse des objets selon la division qu'en fait Louise Vigeant.

a) Éléments scéniques

Le décor, constitué de douze portes, est disposé sur deux étages. Il y a six portes de chaque côté, trois à l'étage inférieur et trois autres à l'étage supérieur. Sur le mur du fond, on retrouve une fenêtre en haut et deux ouvertures en bas. Tout d'abord, l'ouverture de droite (point de vue du spectateur) est un genre de petit garde-manger qui semble appartenir au vieillard et enfin, l'autre ouverture plus à gauche est une sortie en béton où se retrouve la pancarte « à vendre », dont nous avons parlé précédemment.

¹⁶ A. UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 82.

Dans l'espace, que nous avons qualifié d'indéterminé, les douze portes accentuent l'effet de plurivalence et d'incertitude. Effectivement, par leur grand nombre, elles sous-tendent l'ambiguïté de l'espace extérieur. Chaque porte peut mener vers un endroit différent, ou au contraire, conduire à la même destination.

C'est le bois qui a été utilisé pour confectionner le décor. Ce matériau symbolise la chaleur et la sécurité. D'ailleurs, on sent vraiment que cette demeure a été un refuge, un endroit où il faisait bon se retrouver. Nous parlons au passé, car comme le dit Gilles Maheu dans son programme de présentation, cette maison est aujourd'hui déserte. (Voir annexe 1) Cependant, il y a peu de mobilier relatif à l'espace intérieur d'une maison. Les seuls éléments ménagers qui se retrouvent sur la scène sont une table et des chaises.



La table : lieu de rapprochements
Photo de Yves Dubé, gracieuseté de Carbone 14

Par contre, cette table est omniprésente. On la retrouve dans presque tous les tableaux. Les différents personnages, des différentes générations, prennent place autour de cette table pour manger, boire, s'amuser (le vieillard et la petite fille jouant aux dames), et se quereller (François et Marie).

La table est toujours située au centre du décor, peu importe l'époque ou le lieu qui est représenté. Elle est témoin, comme la maison, de la vie passée. Impliquant des rapprochements physiques entre les personnages, c'est autour de la table que François et Marie se retrouvent pour discuter. C'est également autour de la table que le vieillard et la petite fille joueront aux dames et que les paysans mangeront leur soupe en faisant beaucoup de bruit. Lieu de confrontations, de réunions, de jeux et de discussions, la table est une mise en abyme de l'objet « maison ». En effet, ce que l'on peut voir dans la maison se voit, la plupart du temps, autour de la table.

b) Les accessoires

Tout d'abord, il y a les nombreuses chaises. Ces chaises ont une fonction spatiale, c'est-à-dire qu'elles font partie du décor, mais elles ont également une fonction ludique très importante. En effet, les comédiens-danseurs s'en servent abondamment dans plusieurs chorégraphies. Notons que l'on retrouve l'accessoire « chaise » dans plusieurs spectacles de la troupe comme *Le café des aveugles* et *Peau, chair et os*. La scène où François consomme de l'héroïne est particulièrement éloquente de ce jeu avec les chaises. À côté de chaque porte, à l'étage inférieur de la maison, comme nous l'avons signalé, il y a une chaise. Six interprètes sont assis et sont saisis de convulsions. Ils forment, avec les chaises, un hybride très

intéressant, ils se fondent l'un dans l'autre jusqu'à ne plus être capables de se différencier de la chaise.

Plusieurs accessoires disparates sont utilisés dans ce spectacle : un arrosoir, un soufflet, une lampe à l'huile, une corde, des boîtes de soupe, des baguettes de pain et des ampoules suspendues. Ces objets sont évidemment de nature très différentes, il est donc difficile de les regrouper par thème. On remarque cependant que la plupart des accessoires contribuent à créer un effet de réel dans un espace incertain. Avec les objets et les costumes plutôt réalistes, Maheu tente de donner du réalisme et des points de repère dans un espace-temps complètement éclaté, où le spectateur ne peut pas se situer, où il est soumis à l'indétermination.

Ajoutons que les comédiens ont un rapport plus esthétique que fonctionnel avec les accessoires. C'est-à-dire qu'ils n'utilisent pas toujours les objets pour leur fonction première. Le vieillard se hissera au sommet d'une pyramide de baguettes de pain, tandis que la petite fille se juchera en haut d'une pyramide de boîtes de soupe. Ils se servent de ces accessoires pour créer un effet visuel. Le vieux, en haut de son pain, représente la tradition et la petite fille, au sommet d'une montagne de soupes « Campbell » incarne plutôt ce qui est moderne. Dans un même ordre d'idée, l'arrosoir, qui sert normalement à donner de l'eau aux plantes, est utilisé, dans le spectacle, pour laver des corps humains. La danseuse arrose le corps d'un homme comme pour faire pousser ... une âme morte.

Pensons également aux ampoules suspendues qui éclairent le visage et l'intérieur de la bouche de deux personnages, nous donnant ainsi accès à leur « âme ». Comme le veut le théâtre total et postmoderne, la lumière joue ici un rôle purement esthétique et contribue à éveiller l'imaginaire du spectateur.

Nous avons dit précédemment que lorsque le vieillard et la petite fille se retrouvaient ensemble, ils représentaient le présent. Prendre un élément traditionnel, comme un pain baguette, le juxtaposer à un élément moderne, comme la soupe en boîte, donne un résultat typiquement postmoderne tel que proposé, au tout début du mouvement, par les architectes. L'exemple peut paraître simple, mais en architecture voici ce que Charles Jencks dit en parlant des résultats de l'art postmoderne : « *The result is an eclectic mixture which freely combines elements of Modernism with the wider classical tradition.* »¹⁷ La postmodernité prône un retour à la tradition. Mais attention, n'oublions pas que cette tradition doit être agrémentée de formes modernes. Les accessoires appartiennent à plusieurs époques différentes (on ne se sert plus d'un soufflet pour allumer des feux) et se côtoient dans un espace-temps indéterminé qui se veut un lieu postmoderne.

Pour terminer l'analyse des accessoires, mentionnons la corde avec laquelle la petite fille traîne son grand-père comme un chien de compagnie. Rappelons-nous Pozzo, qui tirait Lucky par une corde dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Un petit clin-d'oeil de Maheu envers le théâtre de l'absurde peut-être? Ou encore on

¹⁷ Charles JENCKS, *Post-Modernism, the new classicism in art and architecture*, London, Academy Editions, 1987, p. 7.

peut voir la corde comme le symbole de l'ascension qui indique la mort prochaine du vieux.

c) Les costumes

Tout comme les accessoires, les costumes, que portent les différents représentants de chaque génération, sont hétérogènes et varient considérablement d'une époque à une autre. Les costumes contribuent à créer l'effet d'indétermination spatio-temporelle qui guide notre lecture du spectacle et la construction du sens de la pièce.

Puisque ce spectacle nous présente plusieurs époques simultanément, les costumes se révèlent donc comme étant des signes importants de cette simultanéité temporelle. De plus, cette manière de présenter plusieurs époques se rapporte à l'esthétique postmoderne qui propose justement l'union de plusieurs styles, où la tradition et le moderne peuvent se côtoyer en toute liberté.

Au tout début du spectacle, il y a d'abord les costumes des âmes mortes. Ces costumes ne sont pas sans rappeler les vêtements typiques des paysannes russes au début du siècle. Mentionnons que Nicolas Gogol, un homme de lettres russe, a écrit un superbe roman s'intitulant *Les âmes mortes*.¹⁸

Ensuite, il y a les costumes élégants des jeunes bourgeois. Les deux femmes portent de superbes robes rouges, signalant une certaine richesse de par la somp-

¹⁸ À la recherche de quelques traces d'interdiscursivité entre l'oeuvre de Maheu et celle de Gogol, nous avons lu le roman sans trouver de ressemblances convaincantes. Il n'y a que les costumes des paysannes du début, ainsi que celui de la danseuse qui sort par la fenêtre du haut, qui peuvent faire référence à l'oeuvre de Gogol, sans oublier le titre du spectacle. Cependant, on pourrait faire une analogie entre les âmes mortes qu'achète Tchitchikov dans le roman de Gogol et les âmes mortes que Maheu met en scène.

tuosité du modèle. D'autre part, les hommes arborent de beaux complets noirs. Par leurs costumes, on devine qu'ils ont de l'argent et que l'avenir leur est prometteur. Le rouge éclatant des robes évoque la sensualité. D'ailleurs, les danseuses qui portent ces robes semblent suggérer aux spectateurs de se laisser tenter par le plaisir, la chair et la volupté. On peut voir la moitié de leur poitrine lorsqu'elle dansent. De plus, il y a une chorégraphie où les deux bourgeoises vont danser presque nues, laissant tomber leur robe sur leur bassin. Puis, il y a les costumes des paysans du milieu du siècle. Soulignons seulement que de par leurs costumes, on constate que ce sont des travailleurs et qu'ils n'appartiennent pas à la classe bourgeoise.

Enfin, il y a François et Marie qui sont habillés de noir. En cette fin de siècle, ils affichent une couleur ténébreuse. Marie porte une petite robe sans manche et François, un jeans avec un blouson de cuir. Le jeans, synonyme de révolte et de liberté, représente le vêtement typique des trente dernières années.

Tous ces costumes font contraste les uns par rapport aux autres. Toutes les couches sociales, qui ont évolué au cours du XX^e siècle, sont représentées : bourgeois, paysans, prolétaires, riches, pauvres et squatters. Chaque costume donne des références quant à la classe sociale et au temps. Cependant, par la juxtaposition de tous ces personnages, Maheu installe l'indétermination spatiale et confond le spectateur.

Un autre costume, qui est en fait un non-costume, est très important dans ce spectacle : la nudité. En effet, il y a plusieurs scènes où le corps nu est mis en évidence : l'homme qui se fait laver, les deux femmes dansant le haut du corps dénudé, le tableau où François se drogue pendant que six interprètes, à moitié nus, sont sur les chaises et enfin, François et Marie faisant l'amour en avant de la scène. Selon Patrice Pavis, « *Le corps nu sur une scène réintroduit le regard et le corps « privé » du spectateur ou de la spectatrice, lesquels ne peuvent rester dans la fiction et se retrouvent dans la réalité de l'exhibition et du désir.* » Cette conception de la nudité amène l'auteur jusqu'à affirmer que « *Le nu est [...] un scandale sémiologique ; il nous rappelle opportunément que la scène n'est pas seulement représentation et signe du réel, mais convocation et ostension de ce réel.* »¹⁹

Dans un spectacle comme *Les Âmes mortes* où l'on nous présente le rêve et le monde des fantômes, une telle façon de concevoir la nudité n'est certes pas dominante. Au contraire, le corps dénudé des interprètes va de pair avec le procès de personnalisation, dont nous avons déjà parlé dans l'analyse du jeu des comédiens dans *Peau, chair et os*. En effet, puisque les interprètes veulent exhiber une part de leur moi intérieur sur la scène, la nudité fait tomber les masques qui pourraient obstruer le transfert des véritables émotions qu'ils sont en train de vivre. De plus, lorsque le spectateur rêve, la nudité n'a plus le même impact que dans la réalité. Au contraire, elle se déploie sans gêne, tout comme le veut ce genre de spectacle.

¹⁹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, 3ème éd., Paris, Dunod, 1996, p. 231.

d) Les éclairages

Les éclairages, conçus par Alain Lortie et orchestrés par Gilles Maheu, sont très importants dans ce spectacle. Puisque nous sommes dans le domaine du rêve, des fantasmes, les éclairages contribuent à créer des atmosphères chimériques. Comme nous l'avons vu précédemment, la lumière se trouve à l'extérieur de la maison et tente d'y pénétrer par tous les endroits possibles : portes, fenêtres et même plancher. Dans *Les Âmes mortes*, Maheu poursuit le travail qu'il avait commencé avec *La forêt* en alternant les noirs (*black out*) avec les courtes scènes. Cette alternance accentue la fragmentation du spectacle et oblige le spectateur à pénétrer dans son imaginaire lorsque tout devient noir autour de lui.

L'opposition vie/mort s'avère fondamentale tout au long du spectacle. Il y a alternance entre la lumière et les ténèbres, entre la vie et la mort. On retrouve des personnages qui sont encore en vie et d'autres qui appartiennent au monde des âmes mortes. Les éclairages accentuent cette opposition ambiguë entre les deux mondes. Par contre, par l'intense lumière qui se propage lorsque François et Marie sont en scène, nous savons qu'ils font partie du monde des vivants. Les autres ne sont que des chimères. La lumière sera beaucoup plus faible lorsque François et Marie perdront un peu de leur âme.

Nous avons déjà parlé de la lumière qui rend visible l'invisible, qui nous fait voir des âmes mortes. D'autre part, la fonction syntaxique de la lumière ponctue toute la représentation.



La lumière tentant de pénétrer à l'intérieur de la maison.
Photo de Yves Dubé, gracieuseté de Carbone 14

L'éclairage guide notre « lecture » du spectacle et segmente les tableaux de manière à créer des oppositions entre la réalité et la fiction, entre le monde des vivants et le monde des morts. Par contre, les frontières entre ces oppositions sont très minces et l'indétermination se fait toujours ressentir.

e) La sonorisation

Tout au long de la représentation, la musique se fait entendre. Maheu a choisi des genres musicaux très variés. On peut entendre une création du violoncelliste Claude Lamothe à chaque fois, ou presque, que Marie et François apparaissent sur scène. Par ailleurs, il y a de la musique techno et de la musique

avec des consonances plus asiatiques sans oublier le piano et le violon plus classiques. Ces autres musiques « originales » ont été composées par Jacques Roy, Mychael Danna et Tim Clément.

Souvent, le théâtre plus « traditionnel » ne met pas l'accent, ou peu, sur l'environnement sonore et sur le rôle que peut occuper la musique dans une représentation théâtrale. Certes, il y a des bruits qui évoquent le réel, comme le « ding dong » d'une horloge ou le klaxon d'une voiture. Dans le théâtre postmoderne, on constate que la musique joue un rôle aussi important que la parole. Comme l'aurait souhaité Antonin Artaud, dans *Les Âmes mortes* la musique martèle et agit « cruellement » sur le spectateur. C'est-à-dire que le spectateur est constamment sollicité physiquement, soit qu'il est bercé par des sons plus doux, soit qu'il est brusqué par la violence et la rapidité d'un autre genre musical. La trame sonore est construite par crescendo et decrescendo.

De plus, on peut identifier chaque génération à une musique. Nous savons d'ores et déjà que François et Marie évoluent sur la musique d'un violon endiablé, au caractère obsessionnel. D'autre part, on peut identifier un leitmotiv musical lorsque les couples bourgeois dansent. La fonction expressive est très importante. La musique nous permet de sentir les émotions qui habitent les personnages tout au long du spectacle. Par exemple, lorsque François se drogue, la musique est plus grave, plus triste, grinçante même.

L'éclectisme de la musique choisie contribue à créer l'effet d'indétermination. Les genres sont tellement variés qu'il est difficile de situer la pièce dans le temps et dans l'espace à partir de la musique. Encore une fois, comme la plupart des éléments du texte spectaculaire, l'hétérogénéité et la manière fragmentée de présenter la musique, c'est-à-dire que les thèmes musicaux sont entendus par fragments, entrecoupés les uns par les autres, dénote une esthétique postmoderne par laquelle le spectacle doit être compris.

Pour terminer, mentionnons qu'à plusieurs reprises durant le spectacle on entend le tic tac d'une horloge. Ce tic tac symbolise le Temps, le temps qui finit toujours par rattraper, comme une faucheuse, les âmes.

3.5 LE JEU DES COMÉDIENS

Lors de l'analyse de *Peau, chair et os*, nous avons vu que le jeu des comédiens était orienté beaucoup plus du côté du mime corporel. Cette façon de jouer est homogène dans la plupart des créations de la troupe. Dans *Les Âmes mortes*, le mouvement et le corps suggèrent des sensations, des états émotifs, que le spectateur interprète.

Comme l'a montré Marie-Michèle Lapointe-Cloutier dans son mémoire, les comédiens-danseurs aspirent à se mettre eux-mêmes en scène en accordant pas, ou peu, de place aux personnages. Nous avons donc fait, dans l'analyse de la première pièce, des rapprochements avec l'esthétique postmoderne et le procès de personnalisation, ce qui nous a permis d'affirmer que ce type de jeu, très intimiste et individuel, exprimait un désir de reprendre en main, pour l'interprète, sa destinée.

Dans la pratique postmoderne, le jeu des comédiens, en plus du côté très physique, est très lyrique. Par « lyrique », nous entendons un genre de jeu qui exprime des sentiments intimes à l'aide des images et de la danse. Tout comme le poète lyrique, qui cherche à transmettre ses sentiments à travers des images poétiques très fortes et des récurrences dans l'emploi de la rime, la mise en scène de Gilles Maheu fait naître des images puissantes et propose des chorégraphies saisissantes, exécutées par des danseurs de talent. Nous retrouvons ici l'idée d'« athlétisme affectif », où le jeu des comédiens combine force physique et émotions pour atteindre l'âme même du spectateur.

Maheu dit qu'il aime la poésie et qu'il cherche à la faire surgir de son art, qui est le théâtre : « *Je suis grand amateur de poésie. Je veux donner de la beauté, de la poésie, de l'émotion ; je crois que c'est important dans la vie. On peut la trouver au théâtre, dans l'âme ou en se promenant en forêt.* »²⁰ Dans le spectacle, les moments de grâce et de poésie sont nombreux. La poésie, dans le théâtre de Maheu, s'exprime par l'image et la métaphore. Par exemple, lorsque les couples bourgeois dansent au doux son d'un violon, la beauté qui émane de ce tableau est fulgurante et nous rappelle la peinture des grands maîtres. Les scènes entre le vieillard et la petite fille sont également empreintes de poésie, suggérant des images de l'apprentissage et de la connaissance. On peut voir la Sagesse (le vieux) expliquant les rudiments de la vie à la Jeunesse.

²⁰ C. HÉBERT, I. PERELLI-CONTOS, « Les voix multiples de la scène, Gilles Maheu et Carbone 14 », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 70. (Cet article est une interview avec Gilles Maheu.)

D'autre part, il y a des scènes où l'« athlétisme affectif » des interprètes bouleverse complètement le spectateur. Ces scènes sont celles consacrées à Marie et François, qui traversent la maison d'un bout à l'autre en hurlant. Les couples bourgeois, qui dansaient et se courtoisaient, se mettent alors à virevolter violemment. On voit des sauts et des cabrioles qui nécessitent une grande maîtrise du corps et une force physique évidente.

3.6 LE RÔLE DU SPECTATEUR

Pas passif du tout, ce spectateur, fortement actif quoique immobile, d'une activité multiple, sensorielle, émotionnelle et intellectuelle. Il reçoit les informations, les trie, choisit ce qui l'intéresse, focalise sur ce qui le touche, reçoit des chocs esthétiques, reconstruit des tableaux.²¹

En effet, le spectateur qui assiste à une représentation théâtrale n'est pas passif, et une des caractéristiques du théâtre de Carbone 14 est justement d'éveiller l'imaginaire du spectateur et d'inviter celui-ci à participer au spectacle. La pratique postmoderne au théâtre, comme nous l'avons vu dans l'analyse de *Peau, chair et os*, invite à vivre l'éclatement des certitudes ainsi que l'expérience multidisciplinaire. Le spectateur qui assiste à ce genre de représentation doit accepter d'être confronté à l'hétérogénéité et à la fragmentation. Il doit également accepter de mettre la raison de côté et se laisser transporter dans un univers de fantasmes et de rêves.

L'expérience multidisciplinaire, dans *Peau, chair et os*, est plus évidente que dans *Les Âmes mortes*. Le groupe rock sur scène, l'intervention du cinéma et même le dessin traduisent plus facilement la multidisciplinarité. Dans *Les Âmes mortes*, le

²¹ A. UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 78.

spectateur est davantage soumis à l'expérience émotive et sensuelle ainsi qu'à l'éveil de son imaginaire, tel que le suggère Louise Vigean dans son tableau des esthétiques.(p. 33) Cette seconde pièce de notre corpus, concernant le rôle du spectateur, se rapporte davantage à l'esthétique du théâtre « total ». Néanmoins, on retrouve des traces postmodernes du côté de l'éclatement des certitudes. Le spectateur ne peut pas situer la maison dans l'espace. Le temps et l'espace sont indéterminés. La kyrielle de signes qui lui sont montrés l'empêchent de donner « une » explication logique au spectacle. Il doit donc se laisser transporter par son imaginaire et laisser tomber ses certitudes. Au fur et à mesure que le spectateur construit un sens, d'autres signes, d'autres scènes, déconstruisent ses raisonnements pour le ramener à la case départ. D'ailleurs, déconstruire pour reconstruire fait partie de la pratique postmoderne et le spectateur est invité à travailler pour reconstituer du sens :

Naguère récepteur passif, le spectateur est appelé maintenant à « travailler », à devenir actif, voire créatif ; à recomposer les partitions de l'oeuvre au lieu de les interpréter ; à réorganiser des réseaux de sens plutôt qu'à les décoder ; à opérer une sélection des messages, images et contenus plutôt qu'à les recevoir tels quels. Bref, à refaire à sa manière le processus créateur, faute de quoi la représentation risque de paraître chaotique, sans contenu et sans but, malgré le plaisir esthétique qu'elle peut procurer.²²

Avec cette production, c'est comme si Maheu avait demandé au spectateur de prendre le temps de regarder notre siècle, de voir les hauts et les bas d'une société qui ne sait pas où elle se dirige, soumise, tout comme le spectateur, à l'indétermination.

²² I. PERELLI-CONTOS, « De l' «art » du spectateur », *Théâtre, multidisciplinarité, multiculturalisme*, p. 48.

3.7 SYNTHÈSE de l'analyse de la pièce *Les Âmes mortes*

Quelque part dans l'inachevé est le titre d'un ouvrage du philosophe français Vladimir Jankélévitch consacré au temps. Nous avons emprunté ce titre, car il nous semblait particulièrement représentatif du spectacle *Les Âmes mortes*. Un spectacle où l'indétermination spatiale et temporelle nous transporte au coeur même des interrogations qui surgissent en cette fin de millénaire. Un spectacle où la réalité n'est plus vue de manière unidimensionnelle, qui propose plusieurs façons d'appréhender le monde, où il y a un refus de proposer une vérité univoque. Nous rejoignons ici l'idée de Jean-François Lyotard en ce qui concerne l'éclatement de la Vérité en plusieurs vérités.

Tout comme dans *Peau, chair et os*, Gilles Maheu a utilisé le fragment pour construire son spectacle. Cette utilisation de la forme fragmentaire fait partie de la pratique postmoderne. En effet, cette forme éclatée, inachevée de l'art, laisse place à l'imagination de celui qui regarde. Dans ce spectacle, où différentes définitions du mot « âme » se côtoient (voir annexe 1), Maheu donne à voir une multitude de signes qui peuvent être interprétés de plusieurs manières, tout comme un poème.

Par ailleurs, ce spectacle emprunte beaucoup d'éléments au théâtre « total ». Nous avons vu, à l'aide des exemples tirés du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, l'accent mis du côté du rêve et des fantasmes, l'importance de l'inconscient et de l'imaginaire du spectateur, le jeu chorégraphié des comédiens et le rôle considérable de l'image. Il est intéressant de constater que ces mêmes caractéristiques peuvent également se retrouver dans le théâtre postmoderne.

Nous avons dit, en introduction, que ce spectacle marquait un tournant dans la dramaturgie québécoise. En effet, avec *Les Âmes mortes*, le théâtre-danse devient un genre à part entière. Maheu maîtrise son art et nous livre ici un spectacle d'une grande perfection. Ce qui pouvait apparaître comme de la « contamination » dans *Peau, chair et os* par exemple, s'est transformé pour donner un « mélange homogène ». La postmodernité « a été » un laboratoire expérimental qui a permis de faire de la recherche et qui donna naissance à de nouveaux genres : le théâtre-danse, le théâtre de l'image et le théâtre technologique.

CONCLUSION

*-J'en ai marre du postmodernisme!*¹ -Robert Lepage dans *Vinci*

Sans refaire la synthèse de l'analyse de chaque spectacle, on peut conclure ce mémoire en affirmant qu'une lecture postmoderne de ces deux productions nous a montré comment pouvait être compris le sens de représentations théâtrales qui semblaient, au premier abord, indéchiffrables.

Comme le dit Guy Scarpetta :

[Avec la pratique postmoderne il y a] réinvention du théâtre, ou de l'opéra, au sein de quoi la danse, les gestes, les corps, les voix, les paroles, la musique, la lumière, les espaces, le cinéma ou la vidéo, les « tableaux » scéniques peuvent se recomposer autrement - par montage, agencements, préservation de l'hétérogénéité des codes convoqués.²

En effet, dans *Peau, chair et os*, la préservation de l'hétérogénéité est sans aucun doute la caractéristique principale. L'intégration, à l'intérieur de la forme théâtrale, de différents genres artistiques comme le cinéma, la danse, la peinture et la musique, participe de l'esthétique postmoderne, qui d'ailleurs a guidé notre lecture des deux spectacles à l'étude.

Grâce à l'esthétique du théâtre postmoderne, nous avons découvert les principes d'organisation des signes dans *Peau, chair et os* et *Les Âmes mortes*. Dans les deux spectacles, on a retenu quatre principes organisationnels : l'hétérogénéité ; la

¹ Jean-Claude COULBOIS, *Un miroir sur la scène*, Montréal, Office nationale du film du Canada, 1997, 2ème partie.

² G. SCARPETTA, *op. cit.*, p. 189.

fragmentation ; l'indétermination ; les dédoublements (réalité/fiction). Les deux représentations analysées se sont avérées structurées en fonction de ces principes. De plus, nous avons découvert qu'à l'intérieur de ces deux productions, le rôle du spectateur était très important dans la construction du sens. En fait, toute une partie de l'interprétation des pièces lui revient. Certes, le rôle du spectateur a toujours été important, mais on peut dire que c'est avec la postmodernité qu'il a acquis ses lettres de noblesse.

La postmodernité, qui est une période trouble, une zone grise où l'on cherche de nouveaux repères, a donné naissance à plusieurs nouvelles formes théâtrales comme le théâtre de l'image (Lemieux), le théâtre-danse (Maheu) et le théâtre technologique (Lepage, Marleau). Bref, la postmodernité fut comme une sorte d'incubateur, qui permit l'émergence de nouvelles formes.

Ces nouvelles formes de théâtre ont donné lieu à plusieurs réflexions sur le rôle du spectateur. Du coup, on a réalisé que le spectateur n'était plus passif et qu'au contraire, une représentation théâtrale nécessitait sa présence pour recréer des réseaux de sens. Cependant, le spectateur, pour être à même de participer à la représentation, doit dépasser les modèles déjà existants du théâtre, afin d'apprécier ces nouvelles formes théâtrales :

Pour ce faire, il doit cependant être en mesure de modifier ses vieilles habitudes perceptives, de voir donc « autrement », afin de pouvoir mieux saisir les enjeux de la scène et comprendre ainsi sa « logique ». Sinon, il accuse le théâtre d'illogisme, d'opacité et même de manque de contenu.³

³ I. PERELLI-CONTOS, « De l'« art » du spectateur », *Théâtre, multidisciplinarité, multiculturalisme*, p. 48.

De ce fait, ces nouvelles formes de théâtre ne font pas l'unanimité. Pour arriver à pénétrer dans les univers proposés par ce genre de théâtre, le spectateur doit posséder plusieurs connaissances culturelles (politiques, littéraires, philosophiques, etc.) et être capable de faire le bond qui le transportera au coeur même de son imaginaire. C'est ainsi qu'Irène Perelli-Contos, dans son article « De l' « art » du spectateur », nous dit que plusieurs personnes, qui ont assisté au spectacle *La forêt de Carbone 14*, n'ont pas été capables de se laisser transporter dans la représentation, car la suite de *black-out*, entre chaque image, mettait un frein à leur compréhension de la pièce. Ce qui nous permet d'ajouter que cette forme de théâtre exige de son spectateur une préparation et une prédisposition à recevoir un spectacle postmoderne, qui donne plus de latitude dans l'interprétation des messages envoyés.

Depuis les vingt-cinq dernières années, le théâtre, au Québec, s'est permis toute une gamme d'expérimentations scéniques et de questionnements des rapports scène/salle. De plus, avec la postmodernité les metteurs en scène se sont tournés vers des traditions théâtrales et des textes étrangers multipliant ainsi les pistes d'exploration, ce qui a eu pour effet de dépasser les limites du théâtre conventionnel.

Par ailleurs, le théâtre, qui est un moyen de s'appropriier les nouvelles réalités, par exemple les découvertes technologiques : vidéo, hologrammes, etc. s'est ouvert à la télévision. En fait, le théâtre de l'image entretient une relation privilégiée avec la

télévision, qui est le lieu par excellence des images multiples où l'oscillation entre la réalité et la fiction se fait constamment ressentir. Nous avons vu que le théâtre de Carbone 14 était un théâtre de l'image, axé sur le visuel. Il n'est donc pas étonnant que trois de leurs productions aient été adaptées pour la télévision : *Peau, chair et os*, *Le dortoir* et plus récemment, *Le café des aveugles*. Est-ce que l'adaptation télévisuelle, parce que c'est une lecture supplémentaire avec laquelle les spectateurs sont plus familiers, rend le spectacle plus accessible ou « lisible »? L'adaptation des spectacles pour la télévision propose une vision moins fragmentée, puisque l'écriture cinématographique permet des enchaînements plus fluides, mais le tout demeure tout autant hétérogène, indéterminé et éclaté.

Parallèlement, on observe depuis quelques années une fascination exercée par les auteurs classiques dans le monde du théâtre. Les créateurs tentent de donner un air de modernité à des pièces de répertoire. Pensons seulement au travail de mise en scène de Robert Lepage sur les pièces de William Shakespeare. Également, mentionnons le travail du Groupe de la Veillée, qui a fait, entre autres, une adaptation théâtrale du fameux roman d'Honoré de Balzac *La peau de chagrin*, ou bien le plus récent projet de Gilles Maheu : la mise en scène de *Notre-Dame-de-Paris*, le spectacle de Luc Plamondon et de Richard Cocciante. Cet intérêt pour les Classiques n'est pas sans fondement. Après tout, de ce débordement des formes, que la postmodernité a entraîné, naît un désir de travailler à partir des « grands » textes et de réactiver les grands mythes. On souhaite mettre à profit les découvertes

qu'ont permises l'expérimentation et les nouvelles technologies, avec le souci de renouveler le jeu théâtral.

Comment expliquer que malgré l'omniprésence du cinéma et de la télévision, les théâtres soient encore autant fréquentés? Cela tiendrait-il de ce que le théâtre permet de s'approprier les nouvelles réalités contemporaines, tout en étant un art multiple et « vivant » qui invite le spectateur à poser un regard différent sur le monde, le vrai monde? Le XXI^e siècle nous réserve sûrement du théâtre passionnant, reste à voir et à ressentir ce que nous lui proposerons.

La pièce *Les Âmes mortes* se situe dans la continuité esthétique de mon dernier spectacle, *La Forêt*. Construite sur un mode plus "contemplatif" que «spectaculaire», cette écriture scénique propose une réflexion sur le sens du mot «âme» à travers quelques hypothèses du dictionnaire:

1. Philosophie - Un des deux principes composant l'homme. Principe de la sensibilité et de la pensée. «*Le corps humain cache notre réalité, la réalité c'est l'âme.*» (Hugo)
2. Religion - Principe spirituel de l'homme, conçu comme séparable du corps, immortel et jugé par Dieu. *Sauver, perdre son âme. Âme damnée, âme en paix.*
3. Être vivant, personne. *Rendre l'âme, mourir.*
4. Partie essentielle, vitale d'une chose. Centre, noyau.

C'est en utilisant le langage des corps que j'ai voulu questionner le mot «âme». *Les Âmes mortes* est un poème visuel, une réflexion par l'image sur le "cocooning", la fuite dans la drogue, la pollution, l'inégalité sociale, les heurts des générations, la course effrénée des temps modernes versus le rythme lent des temps anciens. La maison comme rempart des violences extérieures et du regard des autres.

Voilà donc l'histoire des «âmes mortes» de cette maison aujourd'hui déserte.

Bon spectacle.

Gilles Maheu

LES ÂMES MORTES

conception et mise en scène
Gilles Maheu

musique originale
Claude Lamothe et Jacques Roy
Mychael Danna et Tim Clément

décors
Stéphane Roy

éclairages
Alain Lortie

costumes
Georges Lévesque

conception du son
Edward Freedman

interprètes
Christian Ben Aïm
Katia Gagné
Gaétan Gingras
Johanne Madore
Georges Molnar
Émadou Payette-Brisson
Rodrigue Proteau
Lin Snelling

direction de production...
Marie-Claude Joly

direction technique
Marc Provencher

régie éclairage
Marc Tétreault

régie son
Ghislain Jacques

accessoires
Pascal Pié

accessoiriste-habilleuse
Nadia Bellefeuille

Carbone 14 reçoit des subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada ainsi que du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. La compagnie remercie également Emploi et Immigration Canada pour son soutien.

BIBLIOGRAPHIE

Postmodernisme, postmodernité, postmoderne

BARTH, John, « La Littérature du renouvellement : la fiction postmoderne », *Poétique*, n° 48, 1981, p. 395-405.

BERTENS, Hans, *The idea of the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1995.

BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 12, 1995.

—————, *Le monde postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1996.

—————, *L'analyse postmoderniste : une nouvelle grille d'analyse socio-politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1997.

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, POSTMODERNISME, *Poïesis des Amériques, éthos des Europes*, Québec, Université Laval, vol. 27, n° 1 (Été 1994).

GAGGI, Silvio, *Modern/Postmodern, A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

HABERMAS, Jürgen., « La modernité ; un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 950-967.

HUTCHEON, Linda, « A Poetics of Postmodernism? », *Diacritics*, hiver 1983, p. 33-42.

JENCKS, Charles, *Post-Modernism, the new classicism in art and architecture*, London, Academy Editions, 1987.

KROKER, Arthur, COOK, David, *The Postmodern Scene : Excremental culture and Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles, *l'Ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1983.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

—————, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne? », *Critique*, n° 419, 1982, p. 357-367.

MAGNAN, Lucie-Marie, MORIN, Christian, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997.

NOUSS, Alexis, *La Modernité*, Paris, P.U.F., coll. « Que Sais-je? », n° 2923, 1995.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

SCARPETTA, Guy, « Notes sur la post-modernité », *Revue française d'études américaines*, n° 8, 1979.

—————, *l'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

TANGENCE, *la Fiction postmoderne*, Rimouski, n° 39, mars 1993.

Théâtre, danse, spectacle théâtral et Carbone 14

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais » 1964.

BIRINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, Théâtre québécois: tendances actuelles, sous la direction de Gilles Girard, Québec, Université Laval, volume 18, n° 3, hiver 1985.

FÈBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1995.

GREFFARD, Madeleine, SABOURIN, Jean-Guy, *Le théâtre québécois*, Cap-Saint-Ignace, Boréal, coll. « Boréal express », 1997.

KAYE, Nick, *Postmodernism and Performance*, New York, St. Martin's Press, 1994.

LAPOINTE-CLOUTIER, Marie-Michèle, *Corps à corps : pour une anthropologie de la pratique théâtrale de Carbone 14*, Québec, Université Laval, Mémoire de maîtrise en anthropologie, 1996.

LÉVESQUE, Robert, *La liberté de blâmer, Carnets et dialogues sur le théâtre*, Cap-Saint-Ignace, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Québec, Éditions Typo, n° 121, 1997.

MÜLLER, Heiner, « Paysage sous surveillance », dans Heiner Müller, *Germania - Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, p. 23-34, 1990.

PERELLI-CONTOS, Irène, *Le rôle du théâtre : une interprétation de la pensée d'Antonin Artaud*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1976.

—————, *Proposon et/ou persona. Essai de sémanalyse du fait théâtral*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1984.

PIGNARRE, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 160, 1945.

ROY, Irène, *Le théâtre Repère: Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1993.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

—————, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996.

—————, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, Mémo n° 21, 1996.

En coll. *Essays on Modern Quebec Theater*, edited by Joseph Donohoe and Jonathan Weiss, Michigan State University Press, 1995.

Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme, collectif sous la direction de Chantal Hébert et de Irène Perelli-Contos, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche éditeur, 1997.

Postmodernism -Philosophy and the arts, New York edited by Hugh J. Silverman, 1990,

-MCGLYNN, Fred, « Postmodernism and Theater », chapitre 8, p. 137 à 154.

-LEVIN, David Michael, « Postmodernism in dance: dance, discourse, democracy », chapitre 12, p. 207 à 233.

Dossier de presse et revues

BORELLO, Christine, « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage », *Théâtre public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 22-29.

- BROWN, Erella, « Cruelty and Affirmation in the Postmodern Theater: Antonin Artaud and Hanoch Levin », *Modern Drama*, XXXV, n° 4, (décembre) 1992, p. 585-606.
- CAYOUILLE, Pierre, « Comment échapper au tourbillon? *Les âmes mortes* a repris l'affiche à Montréal, à l'Usine C », *Le Devoir*, 7 décembre 1996.
- DAVID, Gilbert, « Dispositifs (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, Québec, éditions du Creliq, 1997, p. 144-157.
- HÉBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène, « Les voix multiples de la scène, Gilles Maheu et Carbone 14 », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 67-71.
- JUBINVILLE, Yves, « L'épuisement d'un mythe », *Spirale*, n° 113, mars 1992, p. 20.
- KRYSINSKI, Wladimir, « Signes et sens du corps dans le théâtre moderne », *Parachute*, Montréal, n° 27, été 1982, p. 29-35.
- LARRUE, Jean-Marc, « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », *Veilleurs de nuit*, n° 4, 1992, p. 244-258.
- LAVOIE, Pierre, « Les Vingt Ans de Carbone 14 », *Jeu*, n° 77, décembre 1995, p.182-186.
- LÉVESQUE, Robert, « Les Âmes mortes », *Parachute*, n° 84, oct.-nov.-déc. 1996.
- MARLEAU, Denis, LEFEBVRE, Paul, « Des spectacles qui nous viennent du corps: la danse-théâtre au Québec », *Jeu*, n° 33, 1984, p. 40-69.
- MASSOUTRE, Guylaine, « Peau, chair et os », *Jeu*, n° 63, juin 1992, p. 120-127.
- MÉNARD, Philippe, « Le théâtre à la rencontre de l'opéra: le cas de Carbone 14 », *Spirale*, n° 107, été 1991, p.14.
- PAVLOVIC, Diane, « Gilles Maheu : l'espace vital », *Jeu*, n° 63, 1992, p.16-30.
- ST-HILAIRE, Jean, « L'amer miel de la mémoire », *Le Soleil*, 5 décembre 1996.
- TOPO MAGAZINE, Jean-Louis Millette rencontre Gilles Maheu, « Des expériences qui ont laissé leurs traces », n° 35, nov. 1994, (hiver 1995).

Philosophie

ARENDR, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1996.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Mayenne, Gallimard, 1966.

SERRES, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme*, France, Flammarion, 1997.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

VATTIMO, Gianni, *La société transparente*, France, Éd. Desclée de Brouwer, 1990.

Documents audiovisuels

Peau, chair et os, prêt de la compagnie Carbone 14.

COULBOIS, Jean-Claude, *Un miroir sur la scène*, Montréal, Office national du film du Canada, 1997.

BRASS, Lorne, MAHEU, Gilles, SEGUIN, Jean-Gaétan, SNELL, Jerry, *L'Univers de Carbone 14*, Montréal, Radio-Québec, 1986.

Dictionnaires

Dictionnaire universel des littératures, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, P.U.F., 1994.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 3ème éd., Paris, Dunod, 1996.