

Tangence



Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, coll. «Littérature(s)», 1997, 198 p.

Simon Fournier

Numéro 57, mai 1998

Littérateurs atypiques et penseurs irréguliers

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025973ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025973ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fournier, S. (1998). Compte rendu de [Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, coll. «Littérature(s)», 1997, 198 p.] *Tangence*, (57), 119–122.
<https://doi.org/10.7202/025973ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre : multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, coll. « Littérature(s) », 1997, 198 p.

Autour de la thématique de la multidisciplinarité d'une part, et du multiculturalisme d'autre part, sinon à l'intersection même des deux paradigmes, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos rassemblent, dans un collectif publié chez Nuit Blanche éditeur, plus d'une quinzaine d'articles dont l'objectif commun est de mieux comprendre la résonance actuelle qui se manifeste dans le théâtre contemporain. Dans les faits, la pratique théâtrale, qui a d'ores et déjà été considérée comme la plus complète des manifestations artistiques, ne cesse ces dernières années de superposer de multiples voies de communication visuelles et culturelle au texte dramatique. En corollaire, le texte dramatique, qui devait initialement servir de toile de fond à la représentation scénique, se laisse peu à peu envahir par le spectre de «l'étranger». La condition de l'art théâtral actuel est à nouveau sujette à certaines réflexions concernant non seulement le dynamisme propre au théâtre contemporain mais également, et surtout, la fonction problématique du texte dramatique dans le renouvellement de la pratique théâtrale. C'est donc au carrefour de plusieurs pensées que la question de la «discipline» théâtrale est lancée.

Qu'est-ce qui distingue, à l'aube du vingt et unième siècle, les pratiques théâtrales actuelles de celles qui les ont précédées? En s'interrogeant sur l'émergence de l'image dans le théâtre, notamment dans la pièce *Les aiguilles et l'opium* de Robert Lepage, Chantal Hébert remarque que le texte spectaculaire

contemporain s'est affranchi des principes de la *mimesis* au profit de celles de la *mixis*. Elle postule que le théâtre de l'image «particip[le] à sa façon à l'invention d'une écriture dramatique et scénique qui s'accorde on ne peut plus harmonieusement à la civilisation de l'audiovisuel et des nouvelles technologies dans lesquelles nous vivons» (Hébert, p. 26). Par ailleurs, Chantal Hébert suggère que le théâtre de l'image, qui intègre et réorganise une panoplie de signes hétérogènes, inciterait tacitement les spectateurs à participer au processus de création du sens du texte spectaculaire. Mais pour mieux saisir les pratiques de la *mixis*, pour qu'elles soient mises au jour, certains chercheurs vont recourir à des outils théoriques fortement innovateurs.

Selon les observations de Roger Chamberland et de Dominique Lafon, l'hybridité dans le texte spectaculaire ou dramatique n'est qu'apparente et temporaire. Prenant appui respectivement sur la théorie du chaos comme principe naturel et sur le dispositif multiplex comme un outil de la communication, ils ne manquent pas de rappeler que le texte spectaculaire est un système ouvert, un agrégat de formes diverses, à l'intérieur duquel un ordre sous-jacent ou une voie de transmission unique assure la diffusion de l'information. En outre, la dramaturgie de Gilles Maheu et de René-Daniel Dubois, selon les analystes, sollicite, en dernier recours, la contribution du spectateur dans la construction et l'interprétation du sens : soit par une pragmatique du corps, soit par un savoir mnémonique.

En réponse à la problématique concernant le rôle du spectateur, Irène Perelli-Contos examine un nouveau type de relation qui tend à s'instaurer entre la scène et la salle de théâtre. Dans son article «L'art du spectateur», Irène Perelli-Contos redéfinit l'acte de communication dans le théâtre contemporain selon le modèle circulaire qui suggère que le texte et le spectateur sont à la fois émetteur et récepteur. Désormais, la relation qui les unit n'est plus basée sur les principes d'identification (Stanislavski), de distanciation (Brecht) ou de participation (Artaud), mais davantage sur celui de l'interaction et, pourrait-on rajouter, de la coopération. En effet, le spectateur est appelé à jouer un rôle actif dans la réorganisation du sens : «l' "art" du spectateur consisterait donc en l'habilité d'utiliser son «œil» [...] comme un organe actif de préhension susceptible de saisir les changements imminents de point de vue face à un monde en perpétuelle transformation dont le théâtre explore, depuis toujours, les différents enjeux» (Perelli-Contos, p. 50).

Mentionnons également les travaux de Louise Vigeant et Jean-Pierre Ryngaert qui insistent eux aussi sur la responsabilité du spectateur dans la réorganisation des réseaux de sens. Louise Vigeant cherche à savoir, à l'aide de la théorie sémiotique, comment le sens peut être véhiculé dans l'œuvre *Rivage à l'abandon* de Gilles Maheu. En se référant à la théorie développée dans *Lector in fabula* d'Umberto Eco, Louise Vigeant suggère que l'encyclopédie personnelle de chaque spectateur — le grand livre de connaissance qui est propre à chaque spectateur — lui permet d'enchaîner une série d'interprétants, auxquels renvoient les signes scéniques de Maheu et les mots-signes du texte de Müller, et qui ont pour effet de créer des isotopies sémantiques. Pour Jean-Pierre Ryngaert, le lecteur/spectateur, constamment ébranlé dans sa certitude en raison de la discontinuité d'un texte comme *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, a néanmoins le pouvoir de reconfigurer le sens : « On le voit, la vraie question, celle qui engagerait l'avenir, est peut-être celle de la responsabilité » (Ryngaert, p. 149).

Par ailleurs, les attitudes du spectateur devant l'ampleur du phénomène multidisciplinaire et multiculturel trouvent écho notamment dans les articles de Gilbert David et de Lucie Robert. En rappelant le rejet de l'influence multiculturelle — particulièrement le théâtre français — ayant marqué le théâtre québécois dans les années 1970, Gilbert David croit que le théâtre québécois participe désormais à une alliance renouvelée avec la France et à son patrimoine littéraire. En corollaire, la relecture des pièces du grand répertoire a contribué à la refonte de la mise en scène et à réhabiliter la place fondamentale de l'écriture scénique dans la représentation du *theatrum mundi*. Lucie Robert, quant à elle, s'emploie à démontrer que la langue du théâtre est le lieu d'une interdisciplinarité problématique. En rappelant un « vieux » débat sur l'utilisation de la langue — toujours cette question concernant l'usage de l'accent québécois ou de l'accent dit « standard » —, elle observe comment l'énonciation d'un texte écrit peut s'avérer conflictuelle, puisqu'elle est redevable à la fois à la pratique théâtrale et à la pratique littéraire ; l'une pour être jouée, l'autre pour être écrite et publiée.

Cependant, les conséquences de la conjonction des disciplines et des cultures dans le théâtre contemporain ne contribuent pas seulement à créer des avatars d'ordre idéologique. Au contraire, la multidisciplinarité et le multiculturalisme, tels qu'ils se

manifestent aujourd'hui dans les arts comme dans les sciences, sont porteurs d'un idéal universel visant à détruire les frontières; celles entre les réalisations des arts plastiques et dramatiques selon Frank Popper, et celles entre les différentes cultures selon Alain-Michel Rocheleau. Pour ce dernier, les nouvelles créations «mettent en valeur ce qui distingue autant que ce qui unit des traditions et des époques différentes, tout en montrant que nous habitons tous désormais une planète où les frontières qui séparent habituellement les peuples s'estompent peu à peu» (Rocheleau, p. 77).

D'autres textes tous aussi intéressants les uns les autres n'ont malheureusement pas été évoqués dans le cadre de ce compte rendu de lecture. Citons d'abord la participation de Carole Fréchette (Centre des auteurs dramatiques), de Normand Churette (auteur) et de Denis Marleau (Théâtre UBU) qui discutent de leur pratique théâtrale dans le contexte contemporain. Citons ensuite les autres chercheurs qui ont participé activement à redéfinir le dynamisme auquel répond le «nouveau» théâtre: Georges Banu, Louis Francoeur, Jean Cléo Godin et Roger Villeneuve. Indépendamment de l'intérêt théorique et méthodologique de chacun des participants du colloque présenté au Palais Montcalm en 1994, tous convergent néanmoins vers le même constat: le théâtre contemporain, et plus particulièrement celui du Québec, est en voie de se modeler une identité unique... par l'adjonction du multiple.

Simon Fournier
UQAR