

Présentation

Shawn Huffman

Number 33, Spring 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041527ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041527ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Huffman, S. (2003). Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (33), 131–132.
<https://doi.org/10.7202/041527ar>

PRATIQUES & TRAVAUX

PRÉSENTATION

Le théâtre s'écrit sur le sable. Son inscription éphémère dans l'ici-maintenant de la performance, de même que son caractère textuel « troué » en font un art traversé par l'indétermination, qu'il s'agisse du théâtre de la scène italienne « dirigé » par la reproduction de la perspective ou du théâtre de Brecht « orienté » par ses positions idéologiques. Cette indétermination résulte de ce que Eco a déjà défini comme l'« ouverture » du texte, à savoir la résistance de l'œuvre à toute perspective qui en régulerait la réception. Au théâtre, le regard est multiple et les voix sont plurielles ; les ambiguïtés perceptives prolifèrent. L'histoire dramatique n'échappe pas à cette observation. À l'image de l'« objet » théâtral, elle est inévitablement fragmentaire et incomplète, multipliant les points de vue et les incertitudes. « Je me demande », dit Chris Marker dans *Sans soleil*, « comment les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas ou qui n'enregistrent pas se rappellent les choses ». Cette question vaut aussi pour le théâtre. Comment cet art peut-il s'imposer, préserver sa mémoire et affirmer les traces de son passage quand il est foncièrement « bédouin », pour reprendre ce mot associé à la dramaturgie duboïsiennne ? Les auteurs des textes réunis dans cette section tâchent de répondre à ces questions en privilégiant un objet commun : le fragment.

Ainsi André G. Bourassa propose-t-il deux textes dans lesquels il étudie les fragments laissés par deux nations américaines : celle des autochtones et celle de la Nouvelle-France. Ces contributions sont conçues comme les versions préliminaires d'un livre qui s'attachera à broser le portrait de l'histoire théâtrale dans ce pays que nous appelons aujourd'hui le Québec. Nous proposons aux lecteurs un premier aperçu de ce portrait, regard qui se prolongera dans le prochain numéro, afin de rendre compte d'une recherche en chantier et de permettre à un chercheur qui a bien voulu en tenter l'expérience, de partager les étapes de sa réflexion.

Le premier chapitre proposé par Bourassa porte sur les traces d'activités spectaculaires investies de théâtralité laissées par les peuples autochtones de l'Amérique septentrionale. On ne saurait réduire ces traces à une conception européenne du théâtre, car les rites, les danses, les jeux et les arts martiaux étaient étroitement intriqués à la vie spirituelle et au chamanisme dans les cultures amérindiennes. Toujours est-il que la théâtralité accompagne ces rites, comme le confirment les fragments identifiés par

l'historien : un codex se rattachant à un rituel initiatique ojibway ou encore les masques employés par les guérisseurs iroquois de la Société des Faux-Visages. Par ailleurs, ces traces réfutent une conception purement muséologique de l'histoire, trouvant leur prolongement dans la dramaturgie autochtone contemporaine, chez des auteurs comme Yves Sioui Durand ou encore Bernard Assinwi Lapierre.

Dans « Scènes de Nouvelle-France », Bourassa retrace l'histoire des formes théâtrales introduites en Amérique du Nord par les explorateurs portugais et anglais, puis par les notables à la suite de l'établissement du régime français. Ces formes sont très diverses : fêtes, mystères, masques et pièces de théâtre proprement dites. Les premières manifestations théâtrales sont surtout liées à l'évangélisation des peuples amérindiens. Dans la juxtaposition des deux articles se dessinent ainsi les deux traces bien distinctes du portrait d'un premier « théâtre » en Amérique du Nord : celle des Amérindiens, plus proche du rituel, et celle qui relève de la tradition européenne. Comme les cartes chantées du peuple aborigène en Australie – les *songlines* – ces multiples traces dessinent un complexe réseau *d'histoires* du théâtre en Amérique.

Nicolas Sarrasin prolonge l'étude du fragment dans son article « Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois ». Ce dernier reproduit, dans un registre esthétique, les mêmes effets provoqués par les ruptures historiques identifiées par Bourassa. Plus exactement, l'auteur de l'article se penche sur cette difficile relation entre le sujet et son univers, relation trouée qui affecte non seulement l'identité du sujet mais aussi les représentations qu'il peut faire de son propre monde. La mort, qui occupe une place primordiale dans les deux pièces examinées, correspondrait à une autre forme de rupture ; elle serait la fragmentation en acte. Or cette « mise en pièces » ne doit pas être perçue nécessairement comme un échec. Au contraire, elle multiplie les points de vue et instaure au sein de la dramaturgie québécoise une ambiguïté riche de possibilités.

Comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty dans *La phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, 1945) : « La conscience qui passe pour le lieu de la clarté est [...] le lieu même de l'équivoque » (p. 383). En multipliant les regards que l'on peut porter sur l'histoire théâtrale au Québec comme en soulignant une esthétique du fragment chez Dubois, les auteurs des articles présentés dans cette section témoignent d'une ouverture qui exemplifie le principe de pluralité identifié par le phénoménologue français, principe qui en dernier lieu donne « toujours *autre chose à voir* » (p. 384).

Shawn Huffman