

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FŪKEI [PAYSAGES]: DÉVELOPPEMENT ET MISE EN ESPACE
D'UNE CRÉATION SONORE INSPIRÉE DE LA FICTION DE
HARUKI MURAKAMI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MARC LABELLE

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier particulièrement Simon-Pierre Gourd et Claude Goyette qui ont accepté de diriger ce mémoire. Je remercie aussi chaleureusement tous les artistes et artisans qui ont généreusement contribué à la création de *Fūkei [Paysages]* dont Estelle Frénette-Vallières, Robert Audet, Julien Éclancher, Jean-Marie Lelièvre, Véronique Dubois, Maxime Dion, Anne-Marie Taillefer, Sophie Bourgeois, Sarah Sloan, Marcel Brunet et tous les amis et les membres de ma famille qui m'ont aidé et soutenu durant tout le cours du projet. Finalement, je tiens à remercier spécialement Anne-Marie Lachance pour son aide, sa présence et son écoute précieuse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉNONCÉ D'INTENTION ET PERTINENCE DU PROJET	4
1.1 Énoncé d'intention.....	4
1.1.1 Origine du projet, hypothèses de travail.....	4
1.1.2 Limites et envergure de la recherche.....	6
1.2 Pertinence du projet.....	8
CHAPITRE II	
LE STYLE MURAKAMI ET LES CONCEPTS S'Y RATTACHANT.....	10
2.1 Haruki Murakami.....	10
2.2 Le style Murakami.....	14
2.2.1 Métafiction.....	14
2.2.2 Fragmentation.....	15
2.2.3 Réalisme magique.....	16
2.2.4 <i>La fin des temps</i> , par Alain Jouffroy.....	17
2.2.5 <i>Hear the Wind Sing</i> : l'allégorie comme modalité narrative	19
2.2.6 <i>La course au mouton sauvage</i> : l'allégorie comme paysage	21
CHAPITRE III	
CORPUS DE RÉFÉRENCE À L'OEUVRE.....	23
3.1 <i>Tony Takitani</i> , de Jun Ichikawa.....	23
3.2 <i>Chambre d'enfant</i> , de Francis Dhomont	25
3.3 <i>Le Moulin à images</i> , de Robert Lepage.....	27

CHAPITRE IV	
FŪKEI [PAYSAGES].....	30
4.1 Aspect descriptif.....	30
4.1.2 Structure de la composition.....	31
4.2 Thématique.....	31
4.3 Processus de création.....	32
4.4 Adaptation du style Murakami.....	33
4.4.1 Narrativité.....	35
4.4.2 Trame narrative du spectacle.....	35
4.4.3 Scénographie.....	36
4.4.4 Création sonore.....	37
4.4.5 Son.....	39
4.4.6 Éclairages.....	40
4.4.7 Projections.....	41
4.4.8 Mise en scène.....	43
CONCLUSION.....	44
RÉFÉRENCES	
Références bibliographiques.....	47
Références électroniques.....	51
APPENDICE A	
FIGURES: DISPOSITIF SCÉNIQUE.....	52
A.1 PLANS DE LA SCÉNOGRAPHIE.....	53
Figure A 1.1 Isométrie.....	53
Figure A 1.2 Élévation.....	54
Figure A 1.3 Coupe centrale.....	54
Figure A 1.4 Plantation.....	55
Figure A 1.5 Tableau « <i>Forêt</i> ».....	56
Figure A 1.6 Tableau « <i>Ciel</i> ».....	56

Figure A 1.7	Tableau « <i>Sol</i> ».....	57
Figure A 1.8	Tableau « <i>Voile</i> »	57
Figure A 1.9	Détail « <i>Paravent</i> »	58
A.2	Implantation des haut-parleurs – Plantation et coupe centrale	59
A.3	Plan d'éclairage	60

APPENDICE B

FIGURES: PHOTOGRAPHIES	61	
Figure B 1.1	Ouverture.....	62
Figure B 1.2	Arbres #1	62
Figure B 1.3	Arbres #2.....	63
Figure B 1.4	Automne.....	63
Figure B 1.5	Automne #2.....	64
Figure B 1.6	Oiseaux #1.....	64
Figure B 1.7	Oiseaux #2.....	65
Figure B 1.8	Crépuscule.....	65
Figure B 1.9	Guerre #1.....	66
Figure B 1.10	Guerre #2.....	66
Figure B 1.11	Mort.....	67
Figure B 1.12	Hiver.....	67
Figure B 1.13	Fin	68
Figure B 1.14	Détail #1	68
Figure B 1.15	Détail #2.....	69

APPENDICE C

EXTRAITS DE TEXTE CITÉS DANS L'OEUVRE.....	70	
Figure C1.1	Ouverture.....	71
Figure C1.2	Automne.....	72
Figure C1.3	Crépuscule.....	73
Figure C1.4	Hiver.....	74

APPENDICE D	
CRÉDITS	75
APPENDICE E	
STRUCTURE DE LA COMPOSITION	76
Figure E.1.1 Schéma de la composition.....	76
APPENDICE F	
CONTENU DU DVD	77
APPENDICE G	
AFFICHE.....	78
APPENDICE H	
PROGRAMME.....	79

RÉSUMÉ

Ce texte accompagne la création *Fūkei [paysages]*, poésie sonore et scénographique adaptant le style littéraire du romancier japonais Haruki Murakami. La recherche porte un regard sur les structures narratives employées par l'auteur dans ses romans et s'intéresse à leur fonction dans le discours de l'œuvre et sa réception. À cet effet, une méthodologie est élaborée en deux phases. Premièrement, les structures narratives sont extraites par l'analyse de textes choisis de l'auteur. Deuxièmement, ces structures sont redéployées au sein du processus compositionnel de l'œuvre. Ce procédé d'adaptation comporte donc la particularité de transposer des structures et procédés littéraires dans une autre forme d'expression artistique. Par ailleurs, il se distingue par l'adaptation du style d'une œuvre littéraire plutôt que d'en adapter le texte. *Fūkei [paysages]* allie ces différents éléments dans une œuvre multidisciplinaire théâtrale, sans acteurs.

MOTS-CLÉS : ART, ADAPTATION, ALLÉGORIE, NOUVEAU RÉALISME, RÉALISME MAGIQUE, MÉTAFICTION, FRAGMENT, COLLAGE, ESTHÉTIQUE, POÉTIQUE, POÏÉTIQUE, SON, SONORE, SCÈNE, THÉÂTRE.

INTRODUCTION

Ce mémoire cherche à mettre en évidence les techniques d'écriture et les procédés de représentation du romancier japonais Haruki Murakami et s'intéresse à savoir comment ces structures de style participent à l'œuvre, son discours et sa réception. Bien ancré dans le contexte de la littérature postmoderne, Murakami expérimente dans l'élaboration de ses textes. Les modalités conventionnelles de lecture sont subverties. Le texte double-codé amène le lecteur à jouer avec les possibilités d'interprétation. La forme textuelle elle-même joue un rôle crucial pour construire le sens. Le texte met à défi les frontières traditionnelles entre littérature populaire et littérature sérieuse, entre fiction et critique. Le lecteur est légitimé à jouer un rôle dans les deux domaines, celui de la littérature et celui de la critique. Le lecteur est rendu conscient de l'acte d'écrire et de l'acte de lire, conscient du texte-objet et du texte-processus.

Ces considérations font partie d'une réflexion sur l'approche poétique de l'œuvre de Murakami. Elle est alimentée par les contributions de diverses figures, philosophes, critiques et théoriciens qui se sont penchés spécifiquement sur la littérature de Murakami ou sur des sujets corollaires tels l'art et la littérature postmoderne, la métافiction, le réalisme magique et la fragmentation.

Ensuite, cette poétique de la fiction de Murakami est transposée dans la création d'une œuvre originale dans une autre forme d'expression artistique. *Fūkei [paysages]* est une poésie qui allie les éléments d'une production sonore fixée sur support d'enregistrement aux éléments d'une création scénographique. Le spectacle prend la forme d'une œuvre multidisciplinaire théâtrale, sans acteurs. À ce titre, la recherche et la problématique d'ensemble sont donc centrées autour de ce processus d'adaptation, dont le concept clé est dans l'approche de la poésie de Murakami par un

travail qui en concerne plutôt la façon et la forme. Ceci, en opposition à une approche qui consisterait en l'adaptation de l'un de ses textes et qui en concernerait (peut-être) d'avantage le fond. La question se pose alors, à savoir quelle est la part du discours de l'œuvre qui porte sur sa façon et sa forme? En induisant dans la création des structures s'apparentant à la manière d'écrire de Murakami, dans quelle mesure parvenons-nous à référer à son discours? Par conséquent, c'est cette dialectique même entre la forme et le fond qui se pose comme l'un des points focaux de ce mémoire qui s'intéresse aux relations entre les techniques et procédés de représentation, le discours de l'œuvre et sa réception.

L'intuition, appuyée par les premières expérimentations, est que les structures de style empruntées jouent un rôle aussi crucial de signification dans la création où elles sont transposées qu'elles le font dans l'œuvre d'origine. Que cette signification fait référence au propos principal qui filtre de l'un à l'autre des romans de Murakami et à l'atmosphère qui y règne.

Le premier chapitre dresse un tableau du projet et décrit ses différents paramètres de fonctionnement, ses hypothèses de travail, ses intentions, les buts et objectifs visés. En outre, nous nous attardons sur l'envergure et les limites de la recherche, la raison d'être du projet de création dans le contexte de notre démarche artistique propre. Puis, nous concluons avec les différents éléments affirmant la pertinence du projet dans son ensemble.

Le second chapitre est consacré à Murakami, à son style littéraire et aux concepts théoriques qui s'y rattachent. Nous y abordons le contexte social et culturel du Japon de l'après-guerre où Murakami a évolué tout en traçant les liens avec les thématiques principales de son œuvre et son esthétique. Par la suite, on y décortique son style littéraire par le biais d'ouvrages de critiques littéraires qui portent sur des textes choisis de l'auteur et d'ouvrages théoriques sur la métafiction, le réalisme magique, la

fragmentation, entre autres formes et procédés souvent associés à l'esthétique *murakamienne*.

Le troisième chapitre présente un corpus de référence de l'œuvre. On y présente une étude comparative de *Fūkei [paysages]* avec trois œuvres : le film *Tony Takitani* de Jun Ichikawa (2005) qui est une adaptation cinématographique de la nouvelle de Murakami ; l'œuvre de musique concrète *Chambre d'enfant* de Francis Dhomont (1996) pour les liens que l'on peut tracer avec notre création sonore ; et le spectacle son et lumière *Le moulin à images* de Robert Lepage (2008) pour établir les rapports entre ce spectacle et le nôtre, tous deux, sans acteurs.

Le quatrième chapitre présente la création de *Fūkei [paysages]*. Y sont décrites l'œuvre et chacune de ses composantes. Le processus de création est abordé en décrivant les différentes étapes et les questions entourant la transposition des structures de style empruntées à la poésie de Murakami dans les différentes strates de la composition et durant les différentes phases de son développement.

CHAPITRE I

ÉNONCÉ D'INTENTION ET PERTINENCE DU PROJET

1.1 Énoncé d'intention

1.1.1 Origine du projet, hypothèses de travail

Auteur du présent mémoire, nous poursuivons, depuis près de trente ans, un cheminement artistique multidisciplinaire qui inclut aujourd'hui, outre la scénographie, la peinture, le dessin, la musique et le travail du son. Issu de l'école du meuble de St-Hyacinthe, c'est en tant que constructeur et concepteur technique que nous avons abordé nos premiers projets scénographiques dans le rôle de chargé de projets ou comme assistant auprès de scénographes du Cirque du Soleil, de Franco Dragone, de Robert Lepage et d'autres créateurs de spectacles. De plus, nous avons réalisé des projets pour des expositions universelles, des pavillons thématiques, des spectacles multimédia et des expositions muséales. En 2003, nous accédons au rôle de scénographe pour la création du spectacle équestre sous chapiteau, *Cavalia*. C'est suite à cette expérience que nous avons décidé d'entreprendre des études de maîtrise pour réfléchir et approfondir notre pratique artistique. Nous visions aussi à élargir notre pratique en créant un spectacle multidisciplinaire issu de l'expérimentation de structures narratives complexes.

Avide lecteur des romans de Murakami, nous y avons trouvé un modèle de narrativité duquel on pourrait s'inspirer et nous en sommes venus à une ébauche de projet. Celle-ci visait donc à créer un spectacle qui s'inspire des romans de Murakami. Rapidement, nous en sommes venus à comprendre qu'il ne pourrait s'agir de scénographier ou de mettre en scène un texte de l'auteur car ceci nous aurait ramené à quelque chose de trop près de notre pratique habituelle, celle-là même que nous voulions élargir. Nous ressentions le besoin d'une création plus libre encore, sans texte imposé. Nous avons alors opté pour une autre sorte de contrainte à appliquer au projet, structurelle celle-là, qui permettrait de s'imprégner de l'œuvre de Murakami tout en laissant la voie libre pour tisser notre propre trame narrative. Nous avons donc formulé le projet avec un ensemble de contraintes qui agiraient sur la forme et les structures à l'intérieur de la composition. Un cadre formel à l'intérieur duquel la création pourrait prendre son envol et s'épanouir librement tout en maintenant un lien avec l'esthétique des romans et, peut-être plus près ainsi du style de Murakami.

Fūkei [paysages] ne se veut donc pas l'adaptation d'un texte de Haruki Murakami. Mais plutôt, la création intègre, au sein de son processus compositionnel, des techniques d'écriture, des procédés de représentation, des formes et des structures narratives liées au style littéraire *murakamien*. Une approche poétique de l'œuvre dont le but premier est la compréhension des mécanismes narratifs de la fiction de Murakami et leur redéploiement dans notre travail de création.

Ainsi, dans la mesure où, chez Murakami, la langue elle-même de même que les expérimentations syntaxiques jouent un rôle crucial pour construire le sens (Seats, 2006, p.32), le procédé d'adaptation proposé ici nous permet de formuler les hypothèses de travail suivantes :

- a) Que les formes et structures de style empruntées jouent un rôle aussi crucial de signification dans la création où elles sont transposées qu'elles le font dans l'œuvre d'origine ;
- b) Que cette signification fait référence jusqu'à un certain degré au propos principal de l'auteur présent dans tous ses romans et à l'atmosphère qui y règne ;
- c) Que cette correspondance formelle entre notre création et la poésie de Murakami opère, dans le spectacle sous la forme d'un méta-commentaire, un discours de second ordre sur l'ontologie du spectacle et sur l'acte de créer ;
- d) Que l'inclusion d'un tel méta-commentaire dans la composition de l'œuvre devient en soi une référence à Murakami qui utilise toujours ce type de procédé métafictionnel dans l'élaboration de ses romans.

1.1.2 Limites et envergure de la recherche

Nous avons établi un cadre de recherche qui se délimite en fonction des besoins du projet de création. Son objectif est de rassembler la matière première pour le projet d'adaptation. Il s'agit essentiellement, tel que vu précédemment, de constituer une poétique des romans de Murakami à transposer dans le processus compositionnel de la création. En fonction de cet objectif, le corpus central est constitué d'ouvrages de critique interprétative et de théorie qui portent sur des textes choisis de Murakami et sur des sujets plus généraux comme la métafiction, le réalisme magique et la fragmentation, autant de genres et de procédés qui se

rattachent à l'auteur. Nous avons scruté ce corpus à la recherche d'indices pouvant mener à un répertoire poétique de l'œuvre duquel l'on puisse extraire les structures de style qui pouvaient être redéployées dans la création de *Fūkei [paysages]*.

De manière à circonscrire l'étendue des travaux, précisons ici les limites que nous avons fixées au projet de recherche :

- a) Nous abordons les questions qui portent sur le Japon et sur le contexte culturel japonais à l'intérieur duquel a évolué l'écrivain seulement dans la mesure où cela nous mène à une meilleure articulation des formes et structures qui composent son style. Dans ces conditions, nous présentons une brève biographie de l'auteur, le situons de façon concise dans son milieu culturel du Japon de l'après-guerre et fournissons un aperçu de la réception et de la critique de son œuvre au Japon et dans le monde. Par la suite, nous adoptons une posture de recherche centrée sur les textes eux-mêmes et leur poétique, plutôt que sur l'auteur, sa personnalité et sa vie.
- b) Par ailleurs, nous nous en tenons le plus strictement possible au cadre de recherche tel que formulé précédemment. Donc, précisons ici que ce mémoire n'a pas la prétention de constituer une analyse complète de la poésie de Murakami avec toutes les ramifications que cela comporterait, car cela dépasserait les buts, les objectifs et limites de notre projet.
- c) Notre intention n'est pas de réduire la poésie de Murakami à une liste de techniques, procédés et stratégies dans un esprit de vulgarisation. Il s'agit plutôt d'une forme de fragmentation de son œuvre par un travail sur les techniques et procédés narratifs de l'auteur. Ce qui nous intéresse

principalement c'est de voir ce que l'on peut apprendre des textes par une telle approche et comment les structures narratives complexes peuvent nous aider durant nos expérimentations pour l'élaboration du spectacle.

1.2 Pertinence du projet

Ce projet de création s'inscrit donc au cœur de notre démarche artistique avec comme objectif d'élargir notre pratique en expérimentant des structures narratives complexes pour la création d'un spectacle multidisciplinaire. Nous avons voulu mettre à profit nos expériences passées. C'est pourquoi nous assemblons dans le même travail des composantes en scénographie, en arts visuels, en musique et en son pour tisser une œuvre multidisciplinaire utilisant le dispositif théâtral traditionnel.

Ainsi, le spectacle est conçu sans y inclure de personnage sur scène. Pour atteindre l'objectif de la théâtralité malgré l'absence de personnages sur scène, le spectacle est conceptualisé avec, en son centre, une création sonore qui comporte déjà une dimension théâtrale par sa trame narrative qui s'apparente à celle d'une pièce de théâtre radiophonique. Cette création sonore est fixée sur support d'enregistrement puis diffusée en salle devant public dans une mise en scène qui la conjugue avec la scénographie, une production visuelle et des éclairages. La question s'est donc posée à savoir dans quelle mesure un spectacle sans acteur pouvait-il se prétendre de la théâtralité. Nous n'élaborerons pas sur toutes les facettes de cette problématique car ce débat pourrait s'avérer sans fin. Par contre, nous proposons ici une définition de la théâtralité, tirée du dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis (2004, p. 358) qui cite Roland Barthes :

Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.

Si l'on se fie à cette définition de la théâtralité, on peut conclure que le spectacle proposé réunit la presque totalité des conditions qui y sont décrites, c'est-à-dire tout sauf le geste. Ceci dit, nous laissons à d'autres la tâche de clarifier l'épineuse question de savoir s'il peut y avoir théâtralité sans geste et sans acteur, mais par le son et par la voix. Toutefois, nous pouvons statuer que le spectacle est une expérimentation formelle qui joue sur cette frontière entre ce qui est théâtral et ce qui ne l'est pas. Au-delà des théories, le spectacle, de fait, procure une expérience éminemment théâtrale au spectateur.

Nous croyons que ce mémoire-crédation fournit une approche originale et inédite en regard d'une interprétation de la poésie de Murakami. La recherche nous a permis de poser un regard sur les structures internes de cette poésie et sur leur fonction dans le discours de l'œuvre. Par ailleurs, le spectacle présenté offre une opportunité unique d'observer le résultat de ce travail d'interprétation des stratégies littéraires murakamiennes à l'intérieur du processus compositionnel d'une œuvre originale, qui plus est, dans une autre forme d'expression artistique. De plus, ce projet fournit à l'auteur l'occasion d'expérimenter pour la création d'un spectacle des structures narratives plus complexes qu'auparavant, d'élargir ainsi sa pratique artistique lui permettant ainsi de poursuivre son développement.

CHAPITRE II

LE STYLE MURAKAMI ET LES CONCEPTS S'Y RATTACHANT

2.1 Haruki Murakami

Haruki Murakami, né à Kobe en 1949, a étudié la tragédie grecque et dirigé un bar jazz à Tokyo, avant de se consacrer totalement à l'écriture. Traducteur de Fitzgerald, Irving et Chandler, il a remporté le prestigieux prix *Gunzo* dès la publication de son premier roman *Hear the wind sing* (1985) paru au Japon en 1979. Par la suite, Murakami atteindra le statut de super star dans son pays et dans le monde avec les ventes de son roman, *La ballade de l'impossible* (1994), qui fut publié en 1987, atteignant plus de huit millions de copies vendues en 2004. (Seats, 2006, p. 26).

Selon Strecher (2002, p. 9), l'on obtient un portrait de la complexité de la pensée de Murakami si l'on tient compte des influences multiples et diversifiées auxquelles il a été soumis. D'une part, ses parents étaient tous les deux des professeurs de littérature japonaise classique. D'autre part, il lisait principalement des romans américains à l'école secondaire. Par ailleurs, l'ensemble des écrivains qui l'ont influencé comprend des auteurs tels que Truman Capote, Raymond Carver, John Cheever, Richard Brautigan, Kurt Vonnegut Jr., Raymond Chandler, et J.D. Sallinger. Ces influences occidentales se fondent avec celles d'auteurs japonais comme Ōe Kenzaburo, Edogawa Rampo, Ueda Akinari (contes surnaturels de la période Edo) et de genres littéraires issus du Japon classique et médiéval.

Au Japon, la critique reçoit avec ambivalence les premiers romans de Murakami. Certains refusent de reconnaître l'importance du phénomène et préfèrent y voir

simplement une tendance passagère des années 1980. (Seats, 2006, p. 25). D'autres, comme en atteste cette citation de l'écrivain et critique Ōe Kenzaburo (in Strecher, 2002, p.8-9), s'ils reconnaissent que, grâce à Murakami la littérature japonaise obtient une attention fort bienvenue, y voient surtout une menace à la tradition et accusent l'écrivain d'irresponsabilité intellectuelle et de faiblesse de pensée critique :

“Ōe, meanwhile, acknowledging that Murakami has brought welcome attention to Japanese literature in ways that he himself has not, feels that Murakami represents a trend among Japanese writers away from literary expression, critical thinking, and intellectual responsibility.”

Cette désapprobation d'une partie de la critique pour son travail provient donc d'une rupture avec la tradition par les expérimentations de structure et de style qui y sont représentées. De surcroît, la rupture se manifeste aussi dans la façon que Murakami aborde le «*shishōsetsu*» roman au *je* que l'on retrouve dans le contexte littéraire du Japon durant les premières décennies du vingtième siècle et qui est caractérisé par une narration auto-révélatrice avec l'auteur lui-même qui pose comme personnage principal. En effet, le narrateur de Murakami est un anti-héros qui peut être vu comme apathique et désaffecté, solitaire et retourné sur lui-même. Malgré le fait qu'il maintienne un certain degré de fonctionnalité, il interagit le moins possible avec la société (Kawamoto, in Strecher, 2002, p. 18).

Cette société est décrite comme une « société Walkman » (Kuroko, in Strecher, 2002, p. 17) symptomatique de la fragmentation de la société en un corps permanent de consommateurs qui résulte en un état matérialiste où les gens sont de plus en plus retournés sur eux-mêmes et qui a progressé vers l'individualité. (Ivy, citée in Strecher, 2002, p. 18).

Marilyn Ivy est une anthropologue et ethnologue américaine qui s'est penchée sur la relation entre tradition et modernité dans le Japon contemporain. Elle base une partie de son travail sur l'étude des campagnes de publicité et des stratégies de marketing qui ont été déployées par les grandes firmes de communication japonaises. À travers ses écrits, on visualise le contexte culturel du Japon au moment où Murakami publie ses premiers romans. Selon Ivy (1995, p. 1-2), cette société est profondément marquée par le choc qu'elle vit depuis l'après-guerre, entre sa tradition, la culture occidentale et la (post) modernité. Malgré que le Japon soit dominant sur le plan économique, il demeure culturellement refermé sur lui-même. En effet, dans ce pays, on assimile tous les artifices de la société de consommation, tout en retenant un noyau de sa culture traditionnelle. Toujours selon Ivy (op. cit. p. 55), la troisième génération de l'après-guerre arrive à maturité dans les années 1980. Notons ici que ce groupe constitue la base de lecteurs pour les romans de Murakami. Les médias japonais les ont nommé « *shinjinrui* », *nouveaux humains*. Ils ont grandi dans un environnement occidentalisé où certains produits japonais sont devenus plus exotiques que les produits occidentaux. D'où la nostalgie pour la tradition qui s'articule à l'intérieur même de ce système moderne basé sur la consommation (op. cit. p. 241):

"...longing for pre-modernity, a time before the West, before the catastrophic imprint of westernization. Yet the very search to find authentic survivals of pre-modern, prewestern Japanese authenticity is inescapably a modern endeavor, essentially unfolded within the historical condition that it would seek to escape"

Cette structure de la nostalgie et les théories sociales ci-haut décrites trouvent leur écho dans le roman *La fin des temps* (2001), tel qu'en atteste le philosophe Français Alain Jouffroy (2001, p. II) :

Murakami a conçu son roman comme le plan d'une société en train de se détruire et de se reconstruire à l'insu des habitants dans la mégapole Tokyo.

Le Japon moderne lui ayant servi de modèle pour l'élaborer, mais tous les pays s'orientent vers un même horizon sans perspective, où les hommes seront à la fois morts et vivants, voyants et aveugles, complètement isolés, complètement interconnectés, complètement délaissés et complètement surveillés, bref schizophrènes et consciemment inguérissables, il nous fait presque oublier le Japon, tout en le décrivant, avec une précise transparence, tel qu'il est, tel qu'il n'a jamais été décrit par personne.

Ses personnages semblent n'appartenir à aucun peuple, à aucune culture, sauf celle d'une humanité vaguement nostalgique...

La société japonaise a évolué de telle manière que toute référence au passé y évoque plutôt le mur identique qui en sépare déjà les habitants de tous les pays.

Cette vie déracinée, où chacun commence à voir le sens du mot liberté se vider de sens, où certains commencent à douter de l'existence autonome de leurs propres sentiments, de leurs propres sensations, sera-t-elle suivie d'un autre, inimaginable, impensable – inventée par une autre espèce d'hommes que nous?

Essentiellement, voilà un bref aperçu du contexte social et culturel dans lequel Murakami a évolué. Comme nous l'avons vu, la structure de la nostalgie qui caractérise ses romans trouve un ancrage dans ce contexte. Le narrateur, (anti) héros désengagé, sa solitude et sa quête d'identité incarnent les théories de la société postmoderne, du système capitaliste à haut rendement qui prévaut partout dans le monde et dont tous les symptômes sont amplifiés au Japon. Les fantômes du réalisme magique (voir sect. 2.2.6) trouvent leur écho dans les images fantasmées d'une tradition pré-moderne occultée. La réception de ses romans par la critique établit Murakami comme résistant face à la tradition littéraire de son pays, résistant aussi face à une moralité et une idéologie dominantes. Le texte de Jouffroy situe Murakami dans un espace-temps historique, à la croisée des chemins entre la postmodernité et un futur incertain.

2.2 Le style Murakami

Dans ce chapitre, nous analysons les procédés littéraires de Murakami en concluant avec certaines techniques et procédés qui en constituent l'essence. Pour ce faire, nous faisons appel aux écrits de critiques littéraires qui portent sur l'auteur et aux écrits de théoriciens qui ont traités de concepts corollaires tels que la métafiction, la fragmentation, le réalisme magique, la littérature formulaïque. Pour conserver un cheminement cohérent, nous procédons de manière synthétique et présentons chaque concept de la façon la plus claire possible. Dans l'ordre, nous présentons d'abord les concepts plus généraux, puis les analyses des textes de Murakami. Ensuite, nous concluons avec la liste des traits de style qui sont reconduits au chapitre IV qui lui, traite du procédé d'adaptation et des procédés stylistiques de Murakami qui ont inspiré la création de *Fūkei [Paysages]*.

2.2.1 Métafiction

Nous présentons ici une synthèse de notre interprétation de la métafiction telle que décrite par la théoricienne canadienne Linda Hutcheon (1984). La métafiction dont il est question ici est postmoderne. Murakami utilise la métafiction et il intègre tous les aspects de cette forme dans ses textes. Cette forme littéraire utilise des méta-commentaires insérés à même le texte de fiction qui réfèrent à des sujets extérieurs à l'œuvre. Ces méta-commentaires peuvent être de nature narrative ou de nature formelle. Par exemple, lorsque le narrateur de la fiction émet un commentaire qui, en fait est celui de l'auteur et qui porte sur l'acte d'écrire, ceci constitue un méta-commentaire de nature narrative qui renvoie aux questions critiques sur l'écriture elle-même. Un autre exemple de méta-commentaire, celui-ci de nature formelle, est lorsque l'auteur amène le texte de fiction à transiter dans une forme textuelle ou un

genre littéraire précis, (il peut, en outre, adopter la forme des tableaux représentés dans la littérature japonaise du dix-neuvième siècle). Ainsi il pose un méta-commentaire formel qui réfère aux textes de cette époque, leur contexte historique et social et, pourquoi pas, à une définition de la subjectivité consistante avec cette époque. Il s'en suit l'établissement de rapports entre l'œuvre en cours et les sujets externes. Par ailleurs, le texte de fiction acquiert ainsi une deuxième dimension, critique celle-là. Au niveau de la réception, ces textes déstabilisent le lecteur et l'amènent à réaliser un effort de synthèse. Le fonctionnement paradoxal de cette fiction, tel que décrit par Hutcheon (1984), est que le texte aspire le lecteur dans la fiction et son histoire, et cette même fiction le rejette aussitôt par les références externes que le texte contient de façon intrinsèque.

2.2.2 Fragmentation

Nous présentons, ici une synthèse de notre interprétation de la fragmentation telle qu'énoncée par le critique et essayiste québécois Alexandre Lazaridès (1999). La fragmentation est un procédé qui permet de réaliser un texte en rassemblant des morceaux de plusieurs autres textes qui auront été fracturés pour en extraire les fragments. Elle est au centre des procédés murakamiens. Les fragments sont juxtaposés les uns par rapports aux autres pour créer une continuité (ou une discontinuité) textuelle permettant les chocs et les rapprochements entre les fragments. Ce procédé permet l'établissement de nouveaux liens entre les univers d'où sont extraits les fragments et celui où ils sont implantés. Des associations, chocs et des tensions peuvent aussi se former lorsque les différents univers de provenance des fragments se trouvent rassemblés dans le même espace textuel. À l'instar de la métafiction, ces rapports entre les différents univers de diverses provenances équivalent aux références externes au texte que l'on a vues dans le texte précédent sur

la métafiction. Ceci amène encore à donner un double-code et une signification multiple au texte qui s'offre à l'interprétation du lecteur.

2.2.3 Réalisme magique

Nous présentons, ici une synthèse de notre interprétation du réalisme magique tel que vu par la théoricienne américaine Wendi B. Faris (2004). Le réalisme magique est un genre littéraire qui se distingue du fantastique par le fait qu'il associe le magique et le mystère aux événements banals de la vie de tous les jours. Il s'inscrit par des descriptions réalistes soutenues et détaillées, qui rendent l'invraisemblable vraisemblable. Le mystère et la magie établissent avec le réel un rapport d'égal à égal. Le courant littéraire trouve ses origines en Amérique latine et dans d'autres pays et cultures en développement. Toutefois, depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, les écrivains occidentaux utilisant ce genre sont devenus nombreux. Murakami transite dans ce genre littéraire, mais on ne peut le considérer comme un écrivain réaliste magique. En effet, il le fait plutôt dans un mode métafictionnel au même titre qu'il transite aussi dans d'autres formes et genres littéraires. Le contenu réaliste magique des romans de Murakami peut s'interpréter de multiples façons : soit une manière de représenter les multiples facettes de l'inconscient et de la conscience, de la réalité et du rêve, soit en faisant référence au contexte historique et social de cette littérature et au mouvement anticolonialiste qui le sous-tend. Il est toutefois important de souligner que l'auteur l'utilise dans tous ses romans et que cet aspect de son écriture doit inévitablement faire partie de notre adaptation.

2.2.4 *La fin des temps*, par Alain Jouffroy

Pour Alain Jouffroy, écrivain et poète français (2001, p. I) : « Haruki Murakami est le romancier-poète des temps qui viennent ». Il poursuit avec quelques commentaires explicites à propos de la poésie de Murakami dans sa préface au roman *La fin des temps* (2001), qui marque en quelque sorte une apogée où la stylistique, la thématique et l'éthique de l'auteur sont déployées dans leur plus pure expression. Par ailleurs, c'est ce roman qui nous sert de modèle pour la création de *Fūkei [Paysages]*, même si des techniques et procédés transposées dans la création proviennent d'autres romans aussi.

Jouffroy (*ibid*), de poursuivre que le roman :

...est aussi la descente aux enfers que représente déjà, entre l'inconscient et la conscience d'un individu, le passage périlleux entre ces temps anciens et ces temps futurs. En lisant ce livre, nous glissons peu à peu dans ces enfers, et puis, lentement, sans savoir où cela nous mènera un jour, nous éprouvons la sensation – physique – d'en ressortir, comme au réveil d'un immense rêve : le nôtre.

Ceci fait allusion à la propension de l'écrivain à jouer sur la frontière entre le rêve et la réalité, entre la conscience et l'inconscient invitant ainsi le lecteur à considérer la réalité de façon moins concrète. Pour l'humaniste qu'est Murakami, c'est rendre dans sa poésie toutes les dimensions de l'existence humaine entre intériorité, extériorité et subjectivité.

Jouffroy (*ibid*) ajoute que « Chapitre par chapitre, *La fin des temps* est une suite de couloirs labyrinthiques où nous nous heurtons sans cesse à des pressentiments, à des surprises chargés de sens divergents. » Ce commentaire illustre bien le langage

double-codé du roman qui tend à la pluri-interprétation selon le contexte historique et culturel individuel du lecteur. Il poursuit (*ibid*): « Entre faux et réel passé, fictif et réel futur, Murakami impose un présent imaginaire, qui finit par constituer une même mémoire... ». Ici, c'est la démarcation entre réalité et fiction qui est mise en doute. C'est que dans ses romans, Murakami exploite toujours cette ambiguïté. Tout langage étant constitué au sein d'une idéologie culturelle donnée et son contexte s'interprète donc à l'intérieur de ses codes moraux et idéaux, ce qui en fait, n'est pas très loin de la définition de la fiction. Effectivement, la fiction étant texte et langage, s'inscrit dans le cadre d'une idéologie et d'une moralité culturelle et représente le monde. Parler de fiction c'est parler du monde selon la théorie de Linda Hutcheon (1984, p. XIV) sur la métافiction.

Jouffroy (2001, p. I) poursuit : « Il nous transporte là où le XX^e siècle ne sera peut-être bientôt, pour la plupart des hommes des pays du Nord, qu'une suite de musées souterrains, rarement visités, sauf par quelques spécialistes solitaires qui continuent et continueront ... de vouloir changer l'homme et le monde... ». Dans cet extrait, c'est encore la structure de la nostalgie, importante dans les romans de Murakami et reliée aux *perdes de la modernité* de Marilyn Ivy (1995, p. 59) qui est exprimée.

Concernant la narrativité du texte, Jouffroy (2001, p. III) commente avec pertinence :

La narration Murakamienne procède par éclairage progressif et latéral de ce monde en train d'apparaître à l'auteur au même moment qu'au narrateur. Murakami le crée, comme un musicien improvisant sur un thème, au fur et à mesure qu'il l'écrit, et parfois l'on se demande s'il ne va pas s'y perdre, si le plan de ces différents labyrinthes ne va pas devenir impossible à représenter.

Ceci fait allusion à l'impression de tunnel qui se dégage souvent des textes de Murakami et à la position privilégiée du lecteur qui adopte le même point de vue, dans la même perspective et acquiert la même possibilité de compréhension que le narrateur et l'auteur lui-même. De son propre aveu, Murakami, en août 2010, lors d'une conférence organisée par la Maison de la littérature d'Oslo, affirmait écrire comme s'il rêvait. Cet aspect de sa poésie anime un sentiment de partage intime entre le lecteur et l'auteur, le lecteur ayant le privilège de découvrir le monde fictionnel un peu de la même manière que l'auteur l'aura découvert. Plutôt que manipulateur, l'auteur se présente comme complice du lecteur :

Il fait apparaître, de la manière la plus concrète possible, dans tous les épisodes vraisemblables de cette histoire apparemment invraisemblable, ce qu'il y a d'irrationnel mais aussi de rationnel, dans nos rêves comme dans nos préoccupations journalières, nos désirs, nos sensations, nos perceptions elles-mêmes. En cela, plus que romancier, il se révèle poète. Il se sert de l'énigme pour nous renvoyer à nous-mêmes – à nos apories, à nos pressentiments intimes les plus déroutants et partage à l'avance nos risques futurs comme un complice. (op. cit. p. VI-VII).

2.2.5 *Hear the Wind Sing* : allégorie comme modalité narrative

Selon Seats (2006, p. 115), Murakami, insatisfait après avoir complété ce premier roman dans un style réaliste, l'a complètement réécrit. Ce faisant, il a forgé un nouveau style qui allait devenir sa spécificité caractéristique. Fait à noter, Murakami a écrit la première version en anglais et ce, précisément parce qu'il voulait éviter de s'égarer dans le genre de réalisme/naturalisme prédominant dans le standard littéraire japonais.

Toujours selon Seats (*ibid*), pour Murakami le réalisme ne suffit plus à lui seul pour transmettre certaines réalités de l'époque. Ce n'est pas que le réalisme soit absent de ses textes mais il est présenté différemment et se perçoit parfois à partir de points de vue multiples, instables ou errants.

Par ailleurs, Seats (*op. cit.* p.169-177) observe que ses textes sont construits dans un mode allégorique qui transporte un sous-texte à traduire par le lecteur. L'allégorie s'apparente à la métaphore, mais peut s'appliquer à un extrait de texte plus grand, voire à l'ensemble du texte. Elle travaille en faisant intervenir la valeur symbolique des signifiants utilisés pour construire le sens.

Les romans intègrent des commentaires qui se juxtaposent avec sa fiction et qui renvoient sur des questions idéologiques telles que l'art, la science, l'histoire, le pouvoir. Toutes ces structures et ces stratégies opèrent un discours de second ordre qui favorise l'activité du lecteur dans le sens brechtien du terme. Par exemple, le roman commence avec un commentaire ironique du narrateur sur l'écriture. Tout au long de l'œuvre, ce type de commentaire vient ponctuer la partie fictionnelle du texte, dont voici quelques exemples:

“There’s no such thing as perfect writing. Just like there’s no such thing as perfect despair.” (Murakami, 1987, p. 5).

“Now I “think I’m ready to talk.” (*op. cit.*, p. 6).

“The task of writing consists primarily in recognizing the distance between oneself and thing around one. It is not sensitivity one needs, but a yardstick”.
(*op. cit.* p. 8).

Par ailleurs, selon Seats (2006, p. 115), les scènes du roman sont élaborées à partir d’humeurs ou d’atmosphères représentées de façon hautement visuelle, voire cinématique. Aussi, par sa construction dans une suite de « *fūkei* », (en japonais, ce mot se traduit par paysage, scène, vue, atmosphère, image), le texte fait référence à la littérature japonaise de la fin du dix-neuvième siècle qui préconisait la découverte du *moi* et de l’*intérieurité*, via la construction du *paysage* et de l’*extériorité*. Le philosophe et critique littéraire japonais Karatani Kojin va même jusqu’à dire que les deux premiers romans de Murakami sont en fait des paysages. (in, Seats, 2006, p. 115).

2.2.6 *La course au mouton sauvage* : l’allégorie comme paysage

Selon Seats (2006, p. 186), à l’intérieur des romans de Murakami, on trouve une archéologie de paysages qui reflète l’incroyable compression de l’expérience japonaise de la modernité. Il y a le niveau microscopique à l’exemple de la scène urbaine et le niveau macroscopique qui représente un aspect de la collectivité et de l’histoire japonaise moderne. La notion du *moi* a fonction de médiateur entre ces deux niveaux de « *fūkei* ». Ceci rappelle les théories de Marilyn Ivy (1995, p.1) sur le choc culturel des Japonais avec l’Occident et la (post) modernité, de même que la structure culturelle de la nostalgie en résultant.

Seats (*op. cit.*, p. 186) rapporte que Murakami, à propos des vieilles photos de voyage, confie qu’elles ne lui ont jamais inspiré de roman. Plutôt, elles l’ont ramené

à une scène plus ancienne et plus fondamentale. Toujours selon Seats (*ibid*), il pourrait s'agir d'un lointain souvenir du *paysage pré-moderne transcendantal* ou de l'idée de la *mémoire infantile réprimée*.

Seats (*ibid*), propose d'examiner les termes de l'équation *allégorie comme paysage* et d'interroger l'usage conventionnel de l'allégorie comme type de métaphore, alléguant un voyage, un pèlerinage ou simplement un paysage. Il démontre que *La course au mouton sauvage* présente une forme allégorique du *paysage transcendantal pré-moderne* mais que dans le contexte de la modernité japonaise, ceci constitue une nouvelle forme. Cette nouvelle forme de paysage ramène le focus de l'*intérieurité* vers une sorte d'*extériorité*.

Toujours selon Seats (*ibid*), on peut discerner plusieurs strates d'une généalogie du paysage et ses notions attenantes d'intériorité/extériorité/subjectivité. Murakami a réussi à amalgamer les versions pré-modernes et modernes du paysage dans un pastiche *postmoderne*.

CHAPITRE III

CORPUS DE RÉFÉRENCE À L'OEUVRE

Ce chapitre présente une analyse comparative de *Fūkei [paysages]* avec trois œuvres de référence. En premier lieu, *Tony Takitani* est une adaptation cinématographique de la nouvelle de Murakami réalisée par Jun Ichikawa (1994). En ce sens, nous nous attarderons sur l'aspect adaptation d'une œuvre littéraire dans une autre forme d'expression artistique. En deuxième lieu, *Chambre d'enfant*, est une œuvre de musique concrète de Francis Dhomont (1996). Cette œuvre nous procure une référence pour ce qui touche la création sonore. En troisième lieu nous analyserons les rapports entre *Le moulin à images*, de Robert Lepage (2008), et *Fūkei [paysages]*, ces deux spectacles ayant en commun une forme *son et lumière*.

3.1 *Tony Takitani*, de Jun Ichikawa

De prime abord, on est frappé par la qualité de ce film qui représente et se réfère à la forme littéraire de la nouvelle qu'elle adapte. Les thèmes de la nouvelle, mélancolie, solitude, manque de communication entre les êtres, sont abordés avec la même compassion que l'on retrouve dans le texte de Murakami. Cette compassion que Murakami porte envers l'individu qui ne peut que vivre nostalgiquement vis-à-vis de ce qui a été réprimé par le poids de la société moderne, et qui est irrécupérable, à savoir la possibilité de communiquer et d'être ensemble avec l'autre.

Le film déploie, par tous les moyens, une forme qui réfère à la littérature. Il est construit dans une suite de tableaux qui défilent de gauche à droite comme on lit les pages d'un livre. Ainsi, la caméra se déplace devant des enceintes qui cloisonnent les tableaux animés et les présentent comme autant d'éléments fragmentaires réunis dans une continuité anecdotique de la réalité.

Par ailleurs, chaque tableau est construit de manière éminemment objectiviste avec toutes les considérations ontologiques que cela sous-entend, plaçant les sujets dans le contexte d'une réalité poursuivant son cours inéluctable. Ce qui fait penser à cette citation de Phillip K. Dick, lors de son *Metz Speech* en 1978: "*Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away*".

Ainsi donc, le film se déroule dans sa suite implacable de situations présentées dans une pellicule aux teintes décolorées, qui illustre la confusion, la vision partielle et floue de ce qui reste en mémoire de la perte et de la douleur.

La narration est omniprésente. Parfois, les personnages sortent momentanément de leur rôle et complètent l'énoncé du narrateur ce qui produit un effet déstabilisant comparable à la distanciation brechtienne, comparable aux différents niveaux de discours présents dans les romans métافictionnels de Murakami.

Le film est donc une adaptation, au sens propre du terme, du texte de Murakami en ce qu'il raconte l'histoire contenue dans la nouvelle avec détail et précision et par sa façon d'élaborer la narration, les dialogues et les scènes. Par ailleurs, par sa construction et son mode de fonctionnement, il reproduit cinématographiquement l'esthétique du texte en transposant les structures du style littéraire de l'auteur. L'histoire comporte le discours de premier ordre du texte adapté, à savoir la fable elle-même avec ce que l'on peut y trouver de sens idéologique et moral. Toutefois,

l'esthétique et la structure de style transposées dans le film, comportent un discours de second ordre, mimétique celui-là, qui, comme nous le rappelle Seats (2002, p. 27-39), « représente le monde, et s'étend jusqu'à représenter les conditions de la vie de tous les jours, dont l'incertitude, la peur, l'inexpliqué et la confusion ».

Dans ces conditions, nous rapportant à notre problématique première, à savoir, quelle est la part du discours de l'œuvre qui porte sur la façon et la forme, nous pouvons conclure que le discours profond de l'auteur, celui qui est d'ordre critique, est soutenu essentiellement par la structure métafictionnelle à travers laquelle est déployée l'œuvre et par la nature objectiviste des tableaux. L'histoire en elle-même peut être vue comme le (pré)texte, l'antichambre qui nous permet d'y accéder.

En ce sens, le rapprochement entre *Fūkei [Paysages]* et *Tony Takitani* se fait en considérant que les deux œuvres ont une approche formelle et structurelle dans leur façon d'interpréter la poésie de Murakami. Même si *Fūkei [Paysages]* n'adapte pas le texte et que *Tony Takitani* le fait, les deux transposent, structures de style, techniques narratives, procédés de représentation de l'auteur au sein de leur composition, et ce, dans une autre forme d'expression artistique.

3.2 *Chambre d'enfant*, de Francis Dhomont

Cette courte pièce est citée en référence car elle représente un idéal auquel nous avons aspiré pour la création sonore. Elle allie les fragments sonores narratifs avec les fragments musicaux dans une composition qui évoque, selon notre interprétation, les scènes de l'enfance. Ce qui est représenté recèle du morcellement et de l'incomplétude des choses qui sont enfouies et rejaillissent dans la mémoire sans que l'on ne puisse jamais vraiment les recouvrer. Pour nous, il s'agit d'un bel exemple de la structure de la nostalgie qui est présente dans l'œuvre de Murakami et qui est

représentée dans une autre forme d'expression artistique, à savoir la musique concrète.

Les fragments sont assemblés dans un procédé de montage avec le « recours à des morphologies d'émergence dont la manifestation la plus simple est la classique apparition-disparition en fondu » (Rubin, 2006, p. 82). Par ailleurs, tout au long de la pièce, le compositeur intervient de manière à déstabiliser l'auditeur et à exploiter ses attentes, tel qu'en atteste cet extrait de l'analyse de Rubin (*ibid*) qui porte sur *Forêt profonde* qui est la pièce maîtresse dont *Chambre d'enfant* est la première section:

Dhomont a construit *Forêt profonde* sur un complexe d'équilibres instables et de conflits entre attente et réalisation au niveau du récit, de la morphologie du spectre et de la durée au niveau des motifs. En interrompant les attentes de l'auditeur par toute une série de déflexions, l'auteur ne cesse de dénouer les idées préconçues, exigeant un difficile effort de synthèse.

En ceci, nous trouvons encore des liens avec l'esthétique murakamienne et qui établissent la pertinence du lien avec notre travail. Voici donc certains angles de comparaison entre les pièces :

1. Tout comme la pièce de Dhomont, *Fūkei [Paysages]* a été complètement montée dans un procédé de fragmentation et collage qui intègre sons ambiants, musique électroacoustique et musique de piano ;
2. *Fūkei [Paysages]* présente une narration qui n'est pas présente dans *Chambre d'enfant* mais qui l'est dans *Forêt profonde*.

3. Les deux pièces présentent des fragments sonores narratifs qui se comparent. Dans *Chambre d'enfant* la valeur narrative des sons d'enfants, de grenouilles servent la pièce de la même façon que la sirène du train et du tintement du rail dans *Fūkei [Paysages]*.
4. L'assemblage de *Fūkei [Paysages]* s'est aussi réalisé selon un procédé de montage sonore. Les fragments sont intégrés à la pièce, le plus souvent, dans le mode d'apparition – disparition en fondu qui a effectivement le résultat de fondre ensemble les parties dans un principe unifiant.

Pour conclure, *Fūkei [Paysages]* s'inspire à plusieurs égards de *Chambre d'enfant* qui a servi de modèle lors de notre travail de composition. Ce qui peut-être encore plus intéressant à noter, c'est que *Chambre d'enfant* procure une expérience sensible à l'audition qui peut se comparer avec ce que l'on ressent en lisant la fiction de Murakami. De plus, la pièce ressemble aux textes de Murakami dans ses structures de style, à savoir les techniques de fragmentation/collage, de déstabilisation de l'auditeur et exploitation de ses attentes par le procédé de déflexion.

3.3 *Le Moulin à images*, de Robert Lepage

Le moulin à images, de Robert Lepage (2008), est le spectacle *son et lumière* présenté dans le cadre du 400^e de la ville de Québec. Des projections de grandes proportions sur les silos du Vieux Port de Québec. Nous nous basons, dans le présent exercice, sur le visionnement du film, *Dans le ventre du moulin* (Mariano et Belzil, 2009) qui propose un point de vue privilégié au centre même de l'équipe de création, leurs problématiques et prises de décision tout au long du développement du projet,

de ses débuts jusqu'aux minutes qui précèdent la première. Nous avons aussi consulté le *livre de photo* du *Moulin à images* (Lepage, 2008), qui donne accès à une partie du contenu graphique du spectacle.

Il s'agit d'un spectacle sans geste et sans acteurs, autres que ceux qui se trouvent dans les images projetées ou dans la trame sonore, qui met en scène une place, un paysage et un bâtiment sur lequel l'on effectue des projections grand format. Selon Lepage, qui témoigne dans ce film, le bâtiment est un personnage avec son attitude et sa morphologie, « ...un cou, des bras, une tête... ». Il parle aussi du spectacle comme quelque chose de difficile à définir : « ...une expérience formelle, œuvre impressionniste qui se rapproche du feu d'artifice, mais aussi du livre d'art... ».

Le même questionnement a été présent tout au long de notre création. Les uns disaient que c'était du multimédia, d'autres, après avoir vu le spectacle, disaient que c'était un tableau. Bref, nous avons eu la même difficulté à cataloguer l'œuvre.

Mais il reste que l'espace, avec son décor, ses tableaux peints, avait aussi, (comme le silo du Vieux Port de Québec), une attitude et une morphologie, (un cou, des bras, une tête), et que, par le jeu des éclairages, des projections et de la création sonore, cet animal s'anime et prend parole, dépassant ainsi le stade du simple dispositif et unissant les éléments entre eux de façon harmonieuse et unitaire.

Il y a un lien frappant entre les deux œuvres dans le travail des images. Autant au niveau de la recherche dans les documents d'archives, que dans le traitement infographique et dans le travail d'animation. L'on retrouve des similitudes dans les questionnements et les procédés. Nonobstant la problématique de l'envergure des projections dans *Le Moulin à images*, la manière avec laquelle les images - photos, dessins et autres - sont fragmentées, traitées, assemblées et animées sont presque identiques dans les deux cas. Par ailleurs, nous avons mis en relation l'image

et l'architecture de l'objet/écran. Les silos avec les multiples géométries et bâtiments dans un cas, le *Paravent* avec ses découpes de panneaux dans l'autre. Le tableau est créé par le jeu des images et de leur animation dans leur rencontre avec la géométrie et la morphologie de l'objet/écran, du son, des éclairages et du contexte en toile de fond, géographique et urbain pour le *Moulin*, théâtral et scénique pour *Fūkei*.

En ce sens, la narrativité de ces deux spectacles procède donc aussi des échanges entre la création sonore, la vidéo, les éclairages et de l'espace lui-même qui articulent, dans un forme de relais narratif, la trame du spectacle.

En conclusion, les parallèles à tracer entre les œuvres sont multiples. Toutefois, il y a des aspects où les deux spectacles sont radicalement différents. L'un relevant du domaine de l'événementiel ou du feu d'artifice, l'autre, du domaine de la création artistique multidisciplinaire et théâtrale. L'un se déroule à l'extérieur dans un contexte urbain, l'autre se déroule à l'intérieur, dans un théâtre formel. L'un gigantesque, l'autre modeste. L'un dicté par la commande qui se rapporte au contenu anecdotique d'une ville, l'autre qui est une création artistique au contenu plus personnel.

CHAPITRE IV

FŪKEI [PAYSAGES]

4.1 Aspect descriptif

Fūkei [paysages] amalgame une création sonore, une création vidéo, une création d'éclairages et une création scénographique dans une mise en scène qui a été présentée au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté (STAL) les 4, 5 et 6 novembre derniers. Le spectacle d'une durée de quarante minutes présente une suite de tableaux qui allient sons, images, espace et lumière comme matière et langage dans une forme théâtrale et poétique. La création sonore fixée sur support d'enregistrement est composée de sons concrets, d'environnements sonores, de musique (concrète, électroacoustique, vocale et instrumentale) et comprend, dans une sorte de quasi-narration, la voix hors-champs d'un homme qui fait la lecture d'extraits du roman *La fin des temps* (Murakami, 2001). Le concept scénographique présente une série d'images peintes en grands formats, un tulle noir pleine largeur qui divise la salle et un ensemble de panneaux, garnis de tulle gris, découpés et agencés dans la forme d'un paravent disposé à l'avant-scène (*voir app. A.1*). Ce paravent sert d'écran aux projections de la création vidéo. La création vidéo comprend des séquences d'images mises en mouvement composées à partir de photos d'archives, de dessins et de peintures. Ces images sont numérisées et travaillées à l'infographie pour créer les séquences. Le dispositif scénique comprend un système d'éclairage de scène, (*voir app. A.3*), un projecteur vidéo situé en haut des gradins à l'arrière de la salle, ainsi qu'un système de diffusion sonore permettant une spatialisation du son (*voir app. A.2*).

4.1.2 Structure de la composition

Le spectacle se divise en huit tableaux selon le schéma en Appendice E (fig. E.1.1).

Les tableaux, *Arbres*, *Oiseaux* et *Guerre* comportent des projections vidéo en animation, alors que les tableaux *Automne* et *Crépuscule* comportent la projection de l'image de synthèse d'un mur de briques. Pour l'ouverture et la finale, il n'y a pas de projection et les éclairages sont de faible intensité, parfois même dans la pénombre. Les tableaux *Ouverture*, *Automne*, *Crépuscule* et *Hiver* comportent des fragments de textes qui sont extraits de *La fin des temps*. Ces extraits sont cités en Appendice C.1.

4.2 Thématique

Les notions d'intériorité, d'extériorité et de subjectivité sont implicites à la thématique centrale qui se résume dans le concept des *multiples niveaux d'une généalogie du paysage*. Cette notion a été apportée par Michael Seats (2006, p. 187) et a influencé notre façon de travailler la pièce. Voici un bref extrait de son texte *Allegory as Landscape I* qui porte sur l'allégorie comme paysage dans le roman *La course au mouton sauvage* de Murakami (1990) :

“Here can be discerned a multi-layered genealogy of “landscape” and the attendant notions of interiority/exteriority/subjectivity implied therein, ranging from “transcendence to immanence”, from exteriority to interiority.”

C'est en ce sens qu'au fil du développement du projet, le thème s'est précisé alors que les images qui nous apparaissaient évoquaient les différents niveaux de la réalité, de l'espace et de l'être. Ainsi, chaque *Fūkei* peut se décomposer et se recomposer différemment selon qu'on active ou désactive par couches les différents éléments qui le constituent. Ceci nous amène tantôt à une dimension du réel et du présent, tantôt vers un monde imaginaire, onirique. Parfois, nous sommes dans le domaine du souvenir intime, à la manière d'une vieille photo d'archive personnelle, parfois nous nous retrouvons face à une image portant une dimension historique ou culturelle sur un plan plus large de la société.

4.3 Processus de création

Les trois créations constitutives du spectacle (la scénographie, la création vidéo et la création sonore) ont été développées en parallèle. Nous avons voulu que chacune d'elles contienne son propre espace interne et son propre tissu narratif. En ce sens, les tableaux peints de la scénographie de même que les tableaux-séquences de la vidéo renferment, chacun dans son cadre bien délimité, un univers et un contexte avec ses propres sujets et ses propres références internes à la manière d'icônes. Chacun est empreint de ses propres modalités de construction, de rythme et d'esthétique. La création sonore, qui n'échappe pas aux règles ci-haut mentionnées, est tout autant autonome dans sa construction, même si certaines de ses parties ont été créées ou ajustées lors de l'entrée en salle.

Dans toutes les phases de la création, nous avons eu en tête l'adaptation du style Murakami qui est l'essence même de ce projet. Nous proposons donc de retracer les

différents procédés par lesquels nous avons effectué cette adaptation dans la section qui suit.

4.4 Adaptation du style *murakamien*

Le spectacle est le résultat d'un processus d'adaptation du style de Murakami. Dans cette section, nous décrivons comment les différents traits de style ont été intégrés au sein de l'œuvre dans les différentes strates de sa composition et durant les différentes phases de son évolution.

En premier lieu, par souci de clarté, nous présentons une synthèse des traits de style qui sont transposés dans la liste qui suit. Chaque item est associé avec sa référence au texte et au concept élaboré au chapitre II du présent mémoire.

Par la suite, les sections qui suivent présentent les différents éléments constitutifs du spectacle et décrivent comment le style murakamien y est intégré.

Voici la liste des traits de style transposés :

1. L'allégorie comme modalité de fonctionnement sur le plan de la trame narrative. Ceci en référence au texte de Seats cité au chapitre II en page 21 ;
2. L'allégorie comme paysage. Ceci en référence au texte de Seats cité au chapitre II en page 22, 23 ;
3. La juxtaposition du conscient et de l'inconscient, du rêve et de la réalité. Ceci en référence au texte de Jouffroy cité au chapitre II en page 18;

4. La juxtaposition de la fiction et du réel. Ceci en référence au texte de Jouffroy au chapitre II en pages 19-20 ;
5. La structure de la nostalgie. Ceci en référence au chapitre II en page 19 ;
6. L'éclairage progressif et latéral, comme dans un labyrinthe ou dans un tunnel. Ceci en référence au texte de Jouffroy cité au chapitre II en page 18 ;
7. L'appel aux sensations et aux perceptions elles-mêmes (plutôt qu'à la raison). Ceci en référence au texte de Jouffroy cité au chapitre II en page 20;
8. La métafiction qui intègre les méta-commentaires renvoyant à des sujets extérieurs à l'œuvre, tels, l'art, la science, l'histoire et le pouvoir. Ceci en référence à la section sur la métafiction et au texte de Seats cité au chapitre II en pages 15, 16 et 22;
9. Le réalisme à la Murakami qui propose des points de vue instables et errants. Ceci en référence au texte de Seats cité au chapitre II en pages 20, 21 ;
10. Le réalisme magique qui représente le magique et le banal dans des descriptions détaillées et précises pour les rendre vraisemblables. Ceci en référence au texte sur le réalisme magique cité au chapitre II en page 17 ;
11. La fragmentation qui assemble, par un procédé de collage des morceaux de provenances diverses pour créer une continuité/discontinuité. Ceci en référence au texte sur la fragmentation cité au chapitre II en page 16 ;

Ces concepts sont intégrés partout dans la création dans une multitude de détails et manières. Le spectacle en est littéralement imprégné de toutes parts. Dans ces conditions et pour alléger le texte, nous allons procéder à la description des procédés élément par élément mais dans un mode de synthèse et d'illustration, car les liens sont trop nombreux et complexes pour les décrire tous et en multiples détails.

4.4.1 Narrativité

La narrativité du spectacle est assurée par la création sonore qui échange avec l'espace scénique, la vidéo et les éclairages. Au jeu des éclairages, les éléments de la création sonore, de la vidéo et de la scénographie prennent à tour de rôle le relais et se conjuguent pour former la trame narrative.

La narrativité intègre donc le concept de fragmentation par le fait qu'elle est constituée de fragments des différentes compositions : son, éclairage, vidéo et décor. De plus, le concept murakamien de l'allégorie comme modalité est exprimé dans la valeur symbolique des différents éléments narratifs.

4.4.2 Trame narrative du spectacle

La trame de *Fūkei [paysages]* présente donc des paysages, des vues, des atmosphères ou des scènes avec comme seul personnage, à peine esquissé, un homme dont la voix hors-champs fait la lecture d'extraits fragmentaires du roman *La fin des temps* (2001). Cet homme, on peut l'imaginer à bord d'un train (le son du train est explicite dans la trame sonore). Il lit ou feuillète le roman. Ses mots se réverbèrent et se dédoublent comme si, une fois le geste de la lecture accompli, il fallait encore prendre les mots, les transporter quelque part et les classer. Au gré du voyage et de la lecture, il est absorbé par les paysages qui défilent, par la résonance des phénomènes sensoriels qui le bercent et le pénètrent. Il se perd dans son imagination, ses rêves, ses pensées et ses souvenirs.

La trame met en œuvre les concepts juxtaposant le réel et la fiction, la conscience et l'inconscient. Elle évoque l'expérience sensorielle de l'homme assis dans le train :

le bercement des sons, les vibrations, les images de paysages. Cette expérience sensorielle est aussi celle du spectateur car elle fait appel aux sens plutôt qu'à la raison.

4.4.3 Scénographie

Le concept scénographique propose une iconographie dont les différents éléments, *Sol* (Fig. 1.7), *Paravent* (Fig. 1.9), *Voile* (Fig. 1.8), *Forêt* (Fig. 1.5) et *Ciel* (Fig. 1.6) sont disposés dans l'espace du STAL comme dans un collage. Les interstices entre les éléments dévoilent les détours du théâtre lui-même. Le masquage est presque inexistant, les gradins latéraux et le gril technique sont intégrés au spectacle. La salle est aménagée de manière à accueillir le public dans une configuration frontale qui intègre les gradins latéraux dans l'espace scénique. La scène, divisée par un tulle noir pleine largeur, est jalonnée de l'avant à l'arrière par les différents panneaux, flottants à différentes hauteurs au-dessus du sol. À l'arrière du tulle, les tableaux sont disposés en suite, exploitant au maximum l'espace disponible de manière à permettre des modulations de perceptions spatiales. Devant le tulle, l'espace est pensé pour pouvoir présenter certains tableaux sur une petite scène, utilisant le tulle noir comme toile de fond et le paravent comme point focal soit pour les éclairages, soit pour les projections.

Le tableau *Sol* (Fig. 1.7), peint à même le plancher du théâtre, présente une fausse perspective d'un terrain dallé dans un ancien site industriel qui évoque l'idée de la cité perdue, abandonnée par le temps. Le tableau *Voile* (Fig. 1.8) est un voile peint au lavis, il amène un axe vertical à la composition. Le tableau *Forêt* (Fig. 1.5) est peint sur un polyptique de toiles montées sur châssis. Sa composition évoque l'idéalisation d'un îlot d'arbres dans la plaine. Le tableau *Ciel* (Fig. 1.6) est aussi

peint sur un polyptique de toiles montées sur châssis. Sa composition présente des filaments de nuages qui suggèrent un point de convergence à l'horizon qui vient renforcer l'effet de perspective désiré dans la composition scénographique.

Le *Paravent* (Fig. 1.9), est constitué de cinq panneaux découpés aux dentelles de bois avec une garniture de tulle gris. Il évoque un paravent ou encore la rangée de fenêtres à bord d'un train. Cet élément scénographique amène une notion d'intimité et permet un point de vue rapproché. Il est tantôt opaque, tantôt transparent. Il sert d'écran aux projections.

L'iconographie présentée dans la scénographie est construite dans un mode allégorique à travers la valeur symbolique des images représentant dans leur composition une idéalisation de la chose représentée. De plus, la scénographie amalgame l'espace réel à l'espace fictionnel lorsqu'elle évite le masquage et met en évidence les recoins du théâtre lui-même. Le réalisme relié aux points de vue errants et instables chez Murakami est représenté dans le concept scénographique par le travail de la transparence des tulles qui créent des modulations de perceptions spatiales.

4.4.4 Création sonore

Cette pièce est le résultat d'un travail du son comme matière et langage. Elle est composée d'objets sonores de provenances diverses comprenant des sons concrets et ambiants, de la musique vocale, instrumentale et électroacoustique, de même qu'une narration. Tous ces sons ont été produits et rassemblés au cours des derniers mois précédant les représentations. Mais conceptuellement parlant, la composition trouve

ses origines bien avant. En effet, en 2006, nous avons participé au *Séminaire de recherche-production sur le son* de l'École des Médias de l'UQAM qui se donne dans le cadre de la maîtrise en médias interactifs. Cela a marqué le début du parcours. Effectivement, lors de ce séminaire, nous avons produit une maquette sonore des tableaux *Automne* et *Crépuscule* qui ont été repris, retravaillés et intégrés dans *Fūkei [Paysages]*.

Les sons et les musiques sont fragmentés et filtrés électroniquement pour les *sculpter* en modifiant leurs paramètres physiques de résonance. Puis, ils sont articulés, assemblés et juxtaposés pour former les textures, les espaces et la trame des filaments narratifs.

Les musiques sont issues d'un travail d'improvisation. La trame du piano est composée à partir d'improvisations réalisées dans un dialogue musical avec la pièce *In a Landscape* de John Cage (1948) qui fournit une contenance harmonique et rythmique par *induction*. Lors de ce travail, la musique de Cage est soustraite à l'enregistrement qui ne capte que nos improvisations pianistiques. Par la suite, par une technique similaire, les improvisations vocales sont réalisées à l'écoute de nos pistes de piano qui fournissent, à leur tour, le support tonal et rythmique au travail d'improvisation vocale par induction. Cette fois, c'est le piano qui est soustrait à l'enregistrement. Il ne reste que la voix qui comporte ce lien tonal et rythmique avec le piano. La composition intègre également un fragment de chant choral extrait de la pièce, *Counterpoint* (The Art of Noise, 1977). Cette méthode a quelque chose de murakamien dans son approche en ce qu'elle permet un réseau labyrinthique d'intersubjectivités et s'apparente au concept du méta-commentaire formel : le chant réfère au piano qui réfère à John Cage, ce qui crée une allégorie musicale.

Pour la narration, nous avons enregistré la voix d'un comédien lisant des fragments de texte extraits de *La fin des temps* (2001). Il y a trois groupes principaux de textes et les groupes se divisent en sous-groupes. Dans chaque sous-groupe, la voix est traitée différemment. Elle se dédouble et se réverbère dans une forme et une spatialisation différente selon les extraits de texte.

La création sonore est développée selon presque tous les concepts stylistiques décrits. La fragmentation des sons et musiques, la voix du narrateur se dédouble symbolisant ce qui se passe dans sa tête en même temps que ce qui se passe à l'extérieur de lui. Le réalisme magique déjà intégré dans le texte de Murakami décrit le troupeau de licornes avec multiples détails et précision, sans emphase sur le fait surprenant qu'il y ait des licornes qui, après tout et tout le monde le sait, n'existent pas. La sensation du labyrinthe ou du tunnel est inscrite dans le son du train qui est le fil conducteur de la pièce. Ce son est traité et fait aussi penser aux sons que l'on peut attribuer à une canalisation de ventilation. La structure de la nostalgie est omniprésente dans le spectacle. Cet aspect est représenté dans la création sonore par le ton lyrique du narrateur, par la musique du piano qui est empreinte de mélancolie et par le texte du tableau *Hiver*.

4.4.5 Son

Le son a été organisé pour être spatialisé et diffusé en huit voies. Chaque voie correspondant à une enceinte. Les huit enceintes sont disposées sur trois plans qui servent à spatialiser le son: avant, médian et arrière. (*Voir app. A.2*). Le plan avant comporte deux enceintes situées près du centre, le plan médian comporte trois enceintes dont une au centre, les deux autres étant situées de part et d'autre de la

scène ratissant au plus large. Le plan arrière comporte une enceinte au centre et deux enceintes de chaque côté de la scène, sur trépied à une hauteur de deux mètres.

La stratégie du concepteur consiste à utiliser le plan médian pour diffuser les sons de premier plan avec un maximum de couverture panoramique gauche droite. Le plan avant et le plan arrière supportent les sons ambiants et environnements sonores avec le maximum de couverture panoramique avant arrière.

La mise en espace du son ajoute à l'expérience du spectateur en créant des perceptions spatiales, des contractions et des expansions. Le dispositif vient en appui à l'expérience sensorielle du spectacle. Le style murakamien est respecté par les phénomènes de perceptions des modulations spatiales.

4.4.6 Éclairages

La partition des éclairages participe bien sûr de façon importante à la narrativité du spectacle sans personnages, car le mouvement est celui de l'espace et des objets qu'il contient. La stratégie de la conceptrice de lumière consiste à exploiter les fluctuations des intensités pour permettre la modulation des perceptions spatiales durant le spectacle. Le cadre élargi de l'espace scénique à l'espace hors cadre du théâtre lui-même par l'éclairage des gradins latéraux et du gril technique en est un exemple. (Fig. B.1.13).

Certains projecteurs sont dédiés à l'éclairage ambiant alors que d'autres sont utilisés pour créer des accents, notamment pour la lune et les planètes dans les tableaux *Automne* et *Crépuscule*. (Fig. B.1.4, B.1.5, B.1.8). Un autre exemple est la

projection de textures sur le tulle, à l'arrière du paravent lors de la projection des arbres qui créé un effet holographique. (Fig. B.1.3).

Les éclairages participent évidemment à tous les aspects discutés préalablement et viennent appuyer toute la démarche. On peut mentionner l'effet holographique dans le tableau des arbres qui s'inscrit dans le sens d'une réalité moins concrète ce qui est fidèle au style murakamien. L'autre aspect est l'éclairage des gradins latéraux et du gril technique fusionnant ainsi l'espace réel et l'espace fictionnel. Les moments dans le noir, assez fréquents durant la représentation, suggèrent aussi quelque chose de l'inconscient et de l'intériorité.

4.4.7 Projections

Les projections, dans leur espace interne, présentent un travail d'animation infographique réalisé à partir d'images fixes, soit des photos, dessins et peintures. Les images sont fragmentées, traitées, filtrées avant d'être articulées et mises en mouvement pour simuler l'animation. Nos avons créé un masque à l'infographie qui permet, lors des projections dans l'espace scénique, que les images s'imbriquent dans les formes et les panneaux du paravent (Fig. A.1.9) qui leur tient lieu d'écran.

Le polyptique de projections se divise comme suit :

- a) le premier tableau, *Arbres* (Fig. B.1.2, B.1.4), est une *méditation*. Le tableau est créé à partir de photographies de forêts japonaises extraites des archives personnelles de l'infographiste. Chez Murakami, la forêt est le symbole du labyrinthe. En ce sens, nous avons conçu ce tableau dans un développement

lent et méditatif symbolisant le labyrinthe intérieur des émotions et des sentiments ;

- b) le deuxième tableau, *Oiseaux* (Fig. B.1.6, B.1.7), est un *ballet*, il est créé à partir de dessins du célèbre artiste du 18^e siècle Jean-Jacques Audubon. Ce tableau réfère à l'histoire de l'art et aux sciences naturelles. Nous avons d'abord monté ce tableau avec des images de photos d'oiseaux et le résultat n'était pas satisfaisant. Avec les dessins d'Audubon, les relations s'établissent de manière plus complexe avec l'art du dix-huitième siècle et ce type de planche naturaliste. Mais surtout, les oiseaux représentés par des dessins plutôt que des photos renchérissent la poésie. Musicalement, nous avons accompagné cette vidéo pour mettre l'emphase sur le côté ballet et ceci a encore complexifié le réseau des références et correspondances qu'il est possible de réaliser ;
- c) le troisième tableau, *Guerre* (Fig. B.1.9, B.1.10), comporte deux parties. La première partie, celle qui représente la guerre, est une *marche* et est créée à partir de photos d'archive libres de droits extraites des Archives Nationales des États-Unis. La deuxième partie, celle qui représente la mort, est une forme méditative et est créée à partir de photos grand plan d'une danseuse de Buto, qui sont tirées des archives personnelles de l'infographiste. Ce tableau se veut aussi de nature métafictionnelle. Une métafiction historiographique au sens propre, avec ses photos d'archives historiques qui dépeignent un aspect surprenant de la guerre, dans une forme poétique et non documentaire. C'est que la guerre est amenée en continuité de la poésie et contribue à sa beauté par la qualité indéniable des photos et du montage. Ce travail amène encore une fois une complexité de références externes au sein même de l'acte poétique ;

- d) Un quatrième tableau, *Mur* (Fig. B.1.4, B.1.5, B.1.8), est une image de synthèse représentant le vestige d'un mur de briques. Cette image a été composée à l'infographie à partir de fragments et d'éléments hétéroclites architecturaux. Le *Mur* est une image accentuant la portée symbolique des tableaux de la composition scénographique. Par ailleurs, il s'y trouve quelque chose de murakamien dans sa luminosité irréaliste et par la transparence du tulle qui supporte la projection.

4.4.8 Mise en scène

La mise en scène du spectacle consistait donc à articuler les éléments de ces trois créations autonomes au *sein* de l'espace et *avec* l'espace du théâtre, au moyen des équipements du dispositif scénique mis en place. Le système de projection vidéo et le dispositif d'éclairages de scène permettaient de montrer ou d'occulter à tour de rôle les éléments visuels. La qualité de transparence des tulles combinée aux éclairages permettait une expansion et une contraction de l'espace scénique. Le travail du système de projection sonore à huit voies permettait une spatialisation sonore. Il participait aussi à la contraction et à l'expansion de l'espace. Essentiellement, par un travail opérant sur les trois partitions (son, vidéo, éclairage), des séquences ont été créées et ont été assemblées de manière à façonner les tableaux. Puis, ils ont été organisés dans une suite pour composer la pièce *Fūkei [Paysages]*.

CONCLUSION

Le fonctionnement de la narrativité dans la littérature de Haruki Murakami était un défi à résoudre. Notre tâche première consistait à en décoder les mécanismes complexes afin de les redéployer dans une création originale, dans un autre mode d'expression artistique. La question fondamentale était de savoir quelle part du discours profond de l'auteur, celui sur lequel repose son éthique et son propos principal, serait transposé dans l'œuvre qui en adapterait ses procédés narratifs et structures stylistiques.

D'autre part, nous nous étions fixé comme but d'élargir le champs de notre pratique artistique par des expérimentations sur les structures narratives murakamiennes. L'objectif étant de créer un spectacle original, sans texte imposé, affirmant notre pluridisciplinarité artistique, ouvrant ainsi la porte à de nouvelles expressions artistiques.

Pour ce qui concerne la question fondamentale de cette recherche, l'expérience démontre que le discours de l'auteur porte en grande partie sur la façon et la forme du texte. En effet, les double-codes et méta-commentaires, qu'ils soient narratifs ou formels, transportent au sein même de la fiction, un discours de second ordre, critique celui-là, qui réfère aux questions d'ordre idéologique et moral. La fiction sert de porte d'entrée qui permet au lecteur d'accéder aux dimensions plus profondes et primordiales du texte qui y sont enfouies et qui lui pose un défi de synthèse et d'interprétation.

D'après nous, ceci se vérifie dans *Fūkei [Paysages]* qui transpose les structures stylistiques murakamiennes. En effet, il émane du spectacle les sensations, l'atmosphère et la structure de la nostalgie propres aux romans desquels il s'inspire. Par ailleurs, le spectacle comporte son propre système métafictionnel et trace des réseaux intertextuels et intersubjectifs aux ramifications multiples qui s'offrent à l'interprétation du spectateur.

De plus, nous avons pu observer dans l'œuvre cinématographique *Tony Takitani* que même si l'auteur a adapté fidèlement le texte de Murakami, en réinterprétant son esthétique, il traduit de façon efficace son univers.

Cette aventure, qui s'étale sur un relativement long lapse de temps, nous a permis d'acquérir d'innombrables nouvelles connaissances et une meilleure compréhension de la poésie et de la forme. Ce processus de recherche et de création a été riche. Malgré quelques accros techniques lors de la première, nous avons su continuer les expérimentations techniques. Le troisième soir nous avons enfin réussi à donner à la représentation la qualité que nous souhaitons. En ce sens, si l'on se fie au troisième soir de représentation, le spectacle s'est avéré satisfaire nos attentes par l'équilibre entre les différentes composantes qui devaient former le tissu narratif complexe inspiré du style Murakami.

Nous avons trouvé dans ces expérimentations formelles un champ inépuisable de recherche et de création. Nous avons exploré des structures narratives complexes et expérimenté des techniques de composition nouvelles. De plus, nous avons perfectionné nos compétences dans le travail du son et de la création musicale. Nous avons pu mettre en application ces techniques et compétences dans la réalisation de *Fūkei [Paysages]* qui est le résultat de ces expérimentations. Le spectacle procure une

épaisseur de signes et un tissu narratif complexe avec de multiples niveaux de discours qui permettent une ouverture de sens.

Par ailleurs, nous avons acquis une capacité de théoriser sur notre pratique artistique. Ceci nous permettra de formuler à nouveau des projets de création et de les ancrer dans un contexte à la fois théorique et sensible. La plus importante découverte dans ce travail est la possibilité de faire de la poésie un acte critique et de la critique, un prolongement de cet acte poétique.

Car en effet, l'esthétique de Murakami légitimise le lecteur à jouer un rôle critique et permet au plus grand nombre d'y accéder, remettant ainsi en question les notions d'art populaire et d'art sérieux. Dans une certaine mesure, nous y sommes aussi parvenus dans notre création. À savoir de proposer une expérience sensorielle voire même sensuelle au spectateur, qui sache le captiver tout en proposant de multiples niveaux de lecture et possibilités d'interprétation.

RÉFÉRENCES

Références bibliographiques

Cette bibliographie comporte les titres qui font partie du corpus principal d'ouvrages sur Murakami et sur le réalisme magique, des ouvrages cités dans le corpus principal et des ouvrages touchant les théories pertinentes à notre sujet.

Audubon, J.J. (vers 1840). *Birds of America*. Éditeur inconnu.

Baudrillard, J. (1985). *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée.

_____. (1992). *L'illusion de la fin, ou, la grève des événements*. Paris: Galilée.

Bosseur, J-Y. (1993). *Le sonore et le visuel : intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris : Dis Voir.

Bruzard, R. (2007). Ferrarri et le mot. In *Luc ferrarri, Portraits polychromes*. Paris : INA. 65-70.

Caux, P. et Gilbert, B. (2007). *Ex Machina : chantiers d'écriture scénique*. Québec : Éditions du Septentrion.

Chion, M. (2005). Construire le temps alors même qu'il se fissure : Entretien avec Evelyne Gayou. In *Michel Chion, Portraits polychromes*. Paris : INA. 19-52.

Eco, U. (1965). *L'oeuvre ouverte*. Trad. De l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris: Grasset. [1962].

_____. (1985). *Le rôle du lecteur : la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. De l'italien par Myriam Bouzaher. Paris: Grasset. [1979].

_____. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Trad. De l'italien par Myriam Bouzaher. Paris : Grasset. [1990].

Faris, W.B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- Ferrari, L. (2001). Avec, de, sur...Entre : entretien de Luc Ferrari avec Evelyne Gayu. *In Luc ferrari, Portraits polychromes*. Paris : INA. 27-32.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____. (1970). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Gadamer, H-G. (1976). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Trad. de l'allemand par Étienne Sacre. Paris : Seuil. [1960].
- Gaudreault, A. et Groensteen, T. (1998). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerizy, Québec : Nota bene.
- Gayou, E. (2006). Entretien avec Francis Dhomont. *In Francis Dhomont, Portraits polychromes*. Paris : INA. 7-36.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- _____. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New-York: Routledge.
- _____. (1989). *The Politics of Postmodernism*. New-York: Routledge.
- Ivy, M. (1993). Formations of Mass Culture. *In, Postwar Japan as history*. Édité par Gordon. Berkely et London: University of California Press.
- _____. (1995). *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago et London: University of Chicago Press.
- Jouffroy, A. (2001). *Au-delà de la fin des temps*. En préface de *La fin des temps*. Paris: Seuil.
- Karatani Kojin. (1993a). The discursive space of modern Japan. Traduit par Seiji M. Lippit. *In Japan in the World*. Durham et London: Duke University Press.
- _____. (1993b). *Origins of modern Japanese literature*. Traduit par Brett de Bary et al. Durham, N.C. et London: Duke University Press.
- Kokkos, Y. (1989). *Le scénographe et le héron*. Ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu. Arles : Actes Sud.

- Lazaridès, A. (1999). Le temps du fragment. *In Cahiers de théâtre JEU 91, 1999. 2, juin : fragment et collage.* 64-74.
- Lepage, R. (2008). *Le Moulin à images.* Québec : Ex Machina.
- Lévesque, S. (1999). Pour aller au cœur des choses : entretien avec Luce Pelletier. *In Cahiers de théâtre JEU 91, 1999. 2, juin : fragment et collage.* 80-82.
- Liotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne.* Paris : Minuit.
- Mc Hale, B. (2001). *Postmodernist Fiction.* London et New-York : Routledge.
- Mehner, T. (2006). Entretien avec Luc ferrarri. *In Luc ferrarri, Portraits polychromes.* Paris : INA. 47-54.
- Mercier, A. (1999). *L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre.* Québec : Nota bene.
- Moyal, M-N. (2005). Les tentations de Michel Chion. *In Michel Chion, Portraits polychromes.* Paris : INA. 53-92.
- Murakami, H. (1985). *Pinball, 1997.* Trad. du japonais par Alfred Birnbaum. Tokyo : Kodansha. [1980].
- _____. (1987). *Hear the wind sing.* Trad. du japonais par Alfred Birnbaum. Tokyo : Kodansha. [1979].
- _____. (1990). *La course au mouton sauvage.* Trad. du japonais par Patrick De Vos. Paris: Seuil. [1982].
- _____. (2001). *La fin des temps.* Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1985].
- _____. (1994). *La ballade de l'impossible.* Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1987].
- _____. (1995). *Danse, Danse, Danse.* Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1988].
- _____. (1998). *L'éléphant s'évapore.* Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1979-1989].

- _____. (2001). *Chroniques de l'oiseau à ressort*. Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1994].
- _____. (2003). *Les amants du spoutnik*. Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [1999].
- _____. (2006). *Kafka sur le rivage*. Trad. du japonais par Corinne Atlan. Paris: Seuil. [2003].
- Pavis, P. (2004). *Dictionnaire du théâtre*. 3e éd. rev. et augm. Paris : Armand Colin .
- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Montréal : Boréal.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- _____. (1983). *Temps et récit : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.
- Roh, F. (2005). Magic Realism: Post-Expressionism. *In Magical Realism: Theory, History, Community*. Zamora (Dir.), L. et Faris, W. Durham, N.C.: Duke University Press. [1925].
- Roy, S. (2006). Points de fuite, analyse d'une errance existentielle. *In Francis Dhomont, Portraits polychromes*. Paris : INA. 59 - 70.
- Rubin, A. (2006). Forêt profonde – fragment, implication et déflexion. *In Francis Dhomont, Portraits polychromes*. Paris : INA. 81 -88.
- Saint-Augustin. (1993). *La création du monde et le temps*. Paris : Gallimard.
- Seats, M. (2006). Haruki Murakami : The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture. Plymouth : Lexington Books.
- Stretcher, M.C. (2002). *Dances with Sheep: The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Vigeant, L. (1999). Une œuvre « ouverte ». *In Cahiers de théâtre JEU 91, 1999. 2, juin : fragment et collage*. 83-86.
- Wilson, R. (2005). The metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism. *In Magical Realism: Theory, History, Community*. Zamora (Dir.), L. et Faris, W. Durham: Duke University Press.

Références électroniques

Oeuvres citées

The Art of Noise. (1990). Counterpoint. *In The Ambient Collection*. (CD). Chine : Rhino Records. (1977).

Cage, J. (1948). In a Landscape. (Enregistré par Drury, S.). (1993). *In In a Landscape : John Cage*. (CD). États-Unis : BMG.

Dhomont, F. (1996). Chambre d'enfant. *In Forêt profonde*. (CD). France : Empreintes digitales.

Motoki I. et Keiko Y., (Producteurs) et Ichikawa, J. (Réalisateur). (2005). *Tony Takitani*. (Film). Japon : Wilco Co. Ltd.

Vézina, J.P. (Producteur) et Mariano, F. et Belzil, M. (Réalisateurs). (2009). *Dans le ventre du dragon*. (Film). Québec et Montréal : Les Productions du 8e art et ONF.

Villeneuve, E. (Metteur en scène) et Latourelle, N. (Dir. Artistique). (2003). *Cavalia*. Shawinigan : Voltige inc.

APPENDICE A

FIGURES: DISPOSITIF SCÉNIQUE

A.1	Plan de la scénographie	
A.1.1	Isométrie.....	53
A.1.2	Élévation.....	54
A.1.3	Coupe.....	54
A.1.4	Plantation.....	55
A.1.5	Tableau « <i>Forêt</i> »	56
A.1.6	Tableau « <i>Ciel</i> »	56
A.1.7	Tableau « <i>Sol</i> »	57
A.1.9	Détail « <i>Paravent</i> »	58
A.2	Plan des haut-parleurs.....	59
A.3	Plan d'éclairage.....	60

A.1 PLANS DE LA SCÉNOGRAPHIE

Figure A 1.1 Isométrie

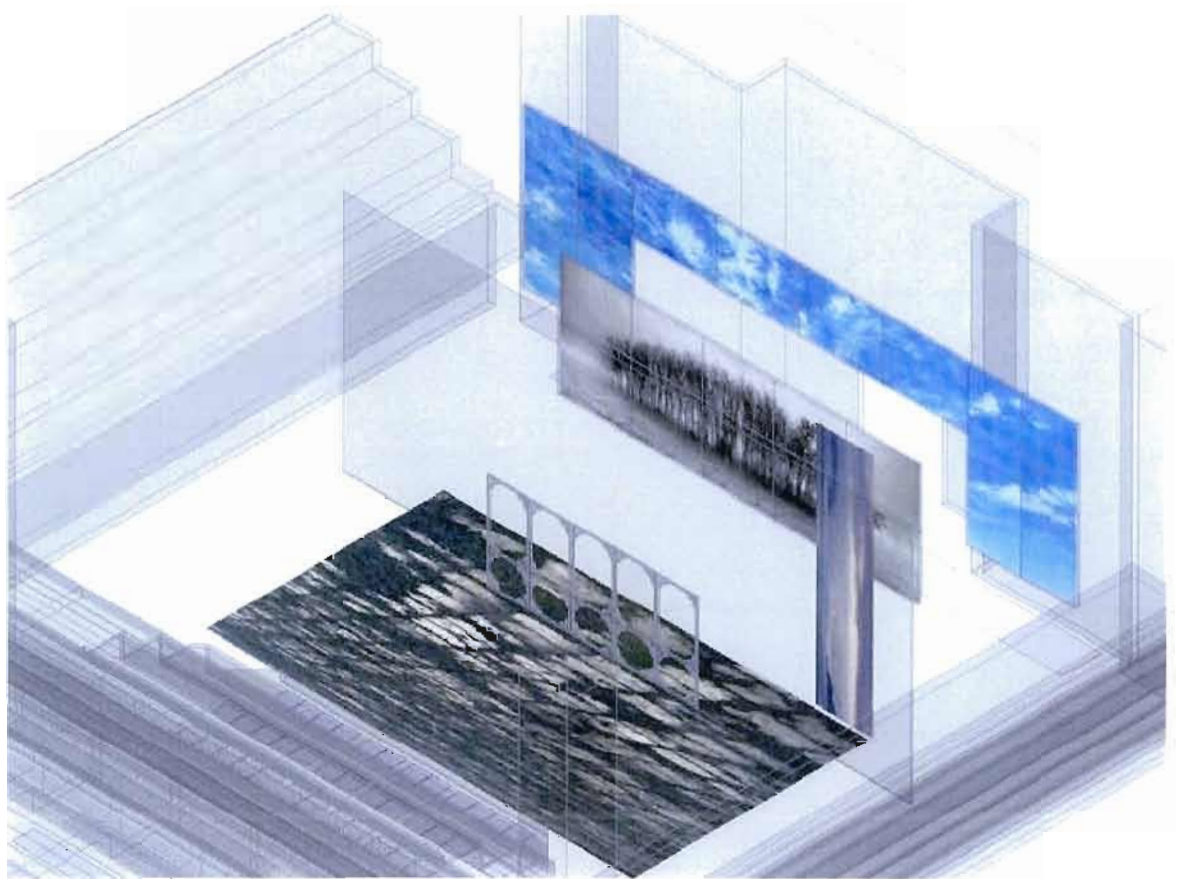


Figure A 1.2 Élévation

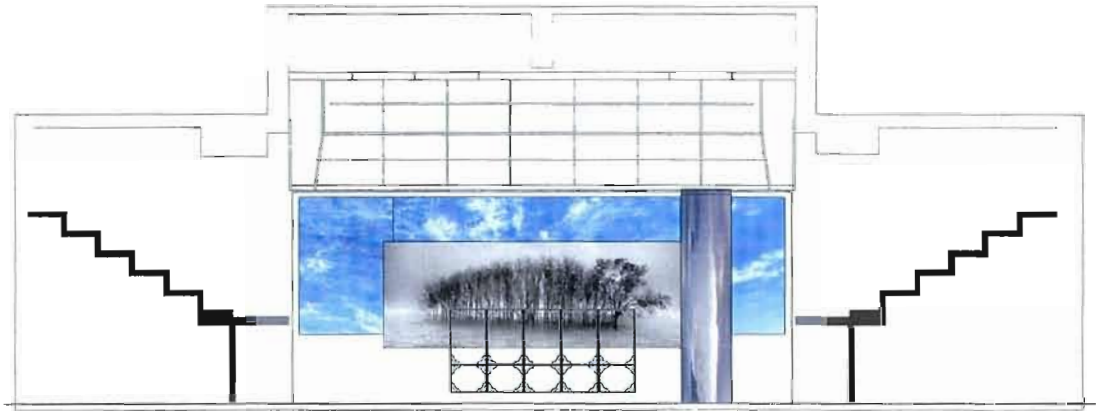


Figure A 1.3 Coupe centrale

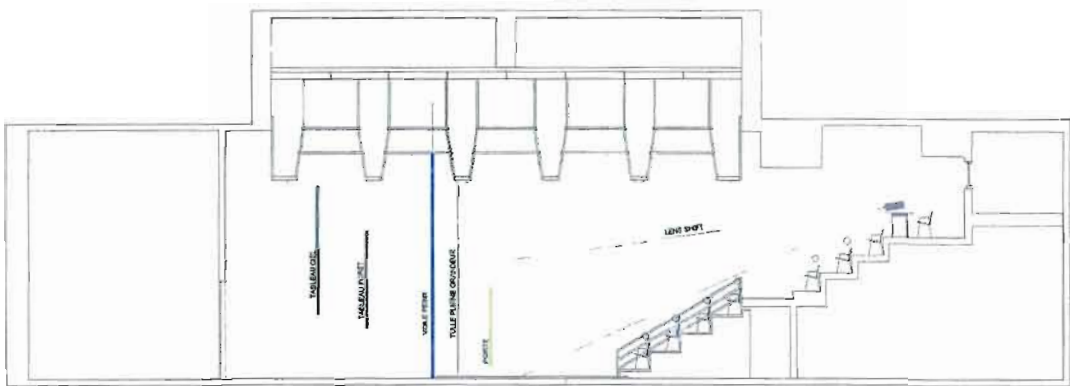


Figure A 1.4 Plantation

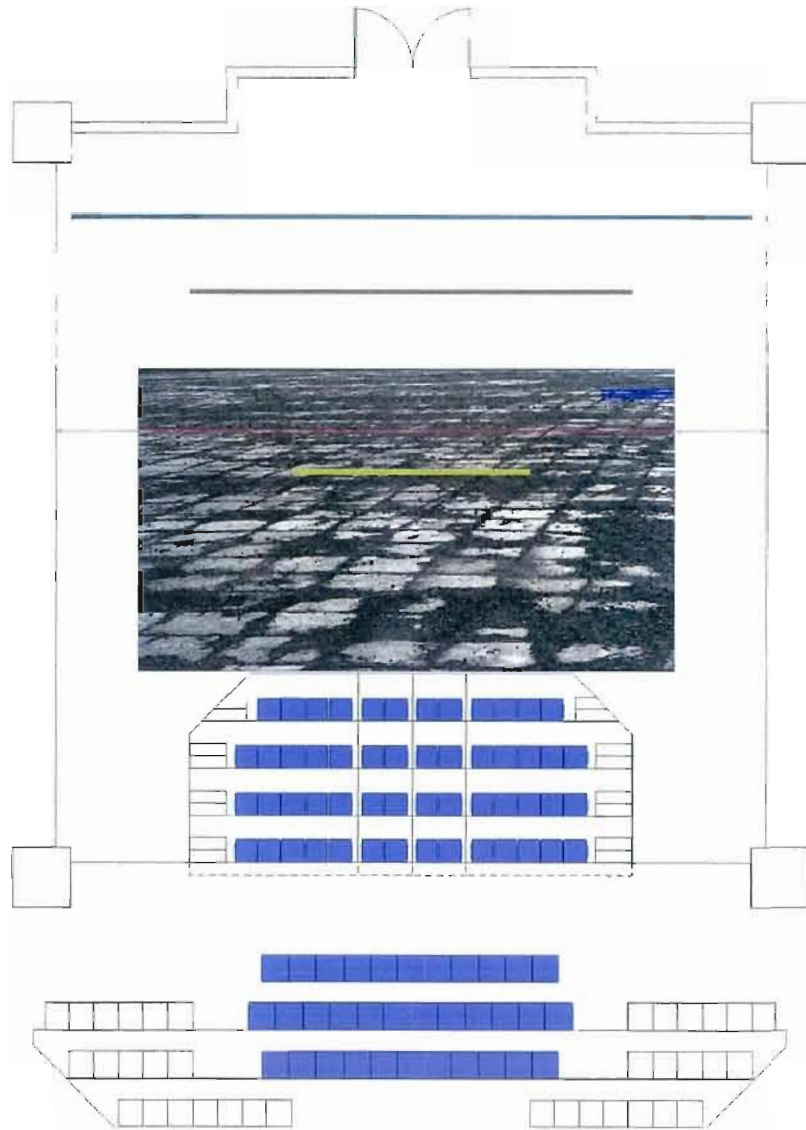


Figure A 1.5 Tableau « Forêt »

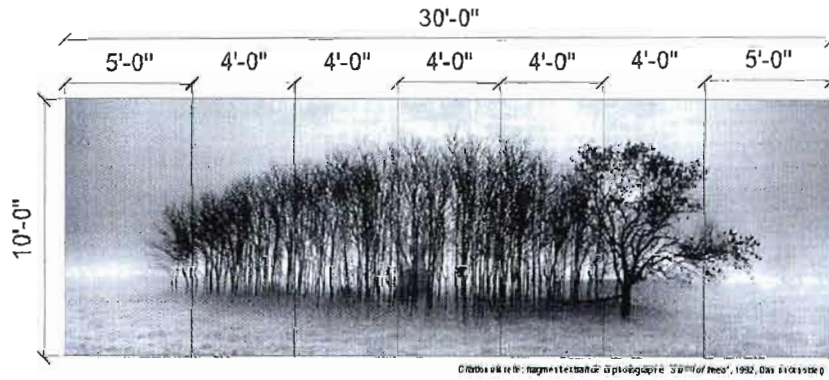


Figure A 1.6 Tableau « Ciel »

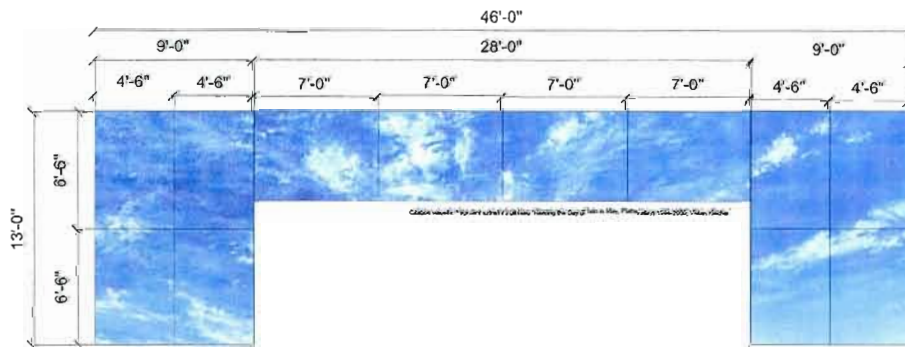


Figure A 1.7 **Tableau « Sol »**

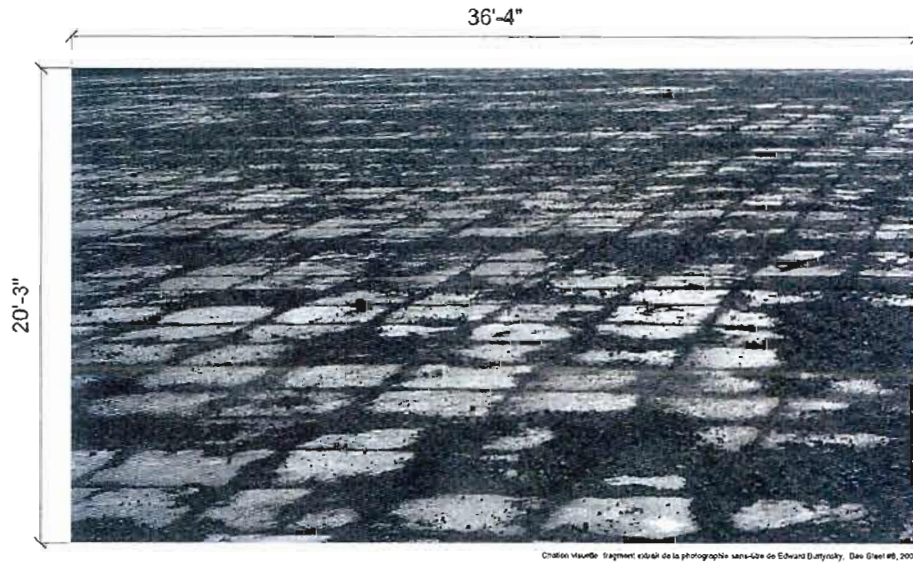


Figure A 1.8 **Tableau « Voile »**

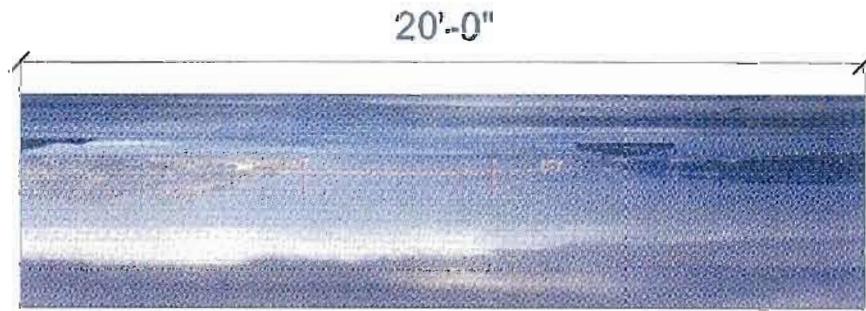
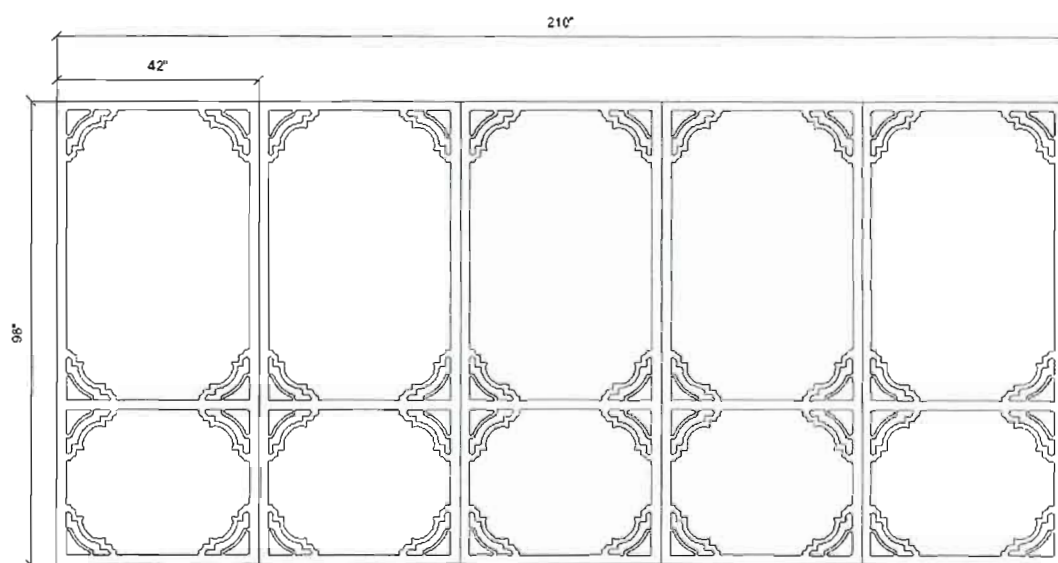
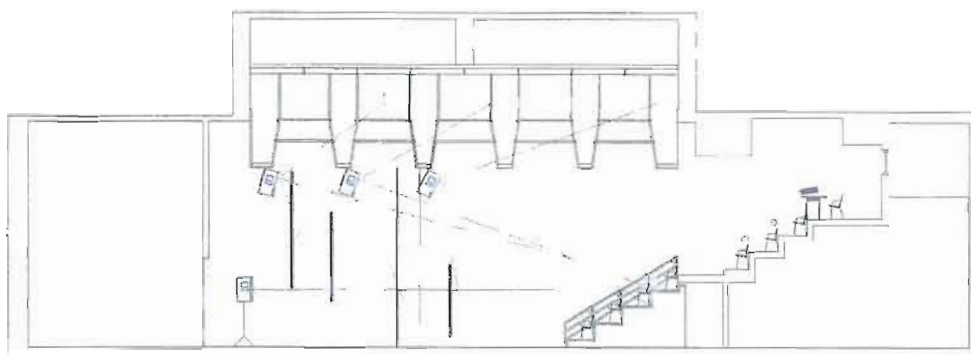
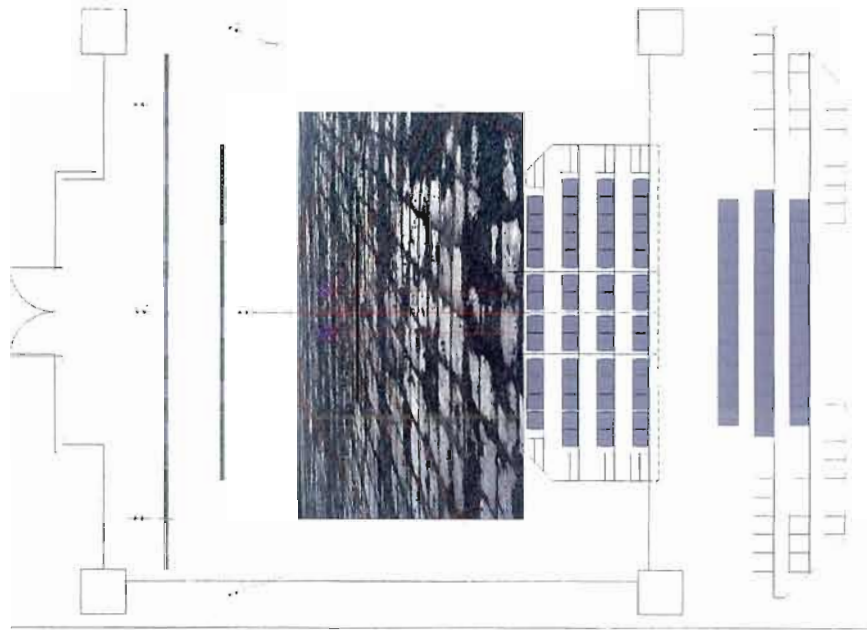


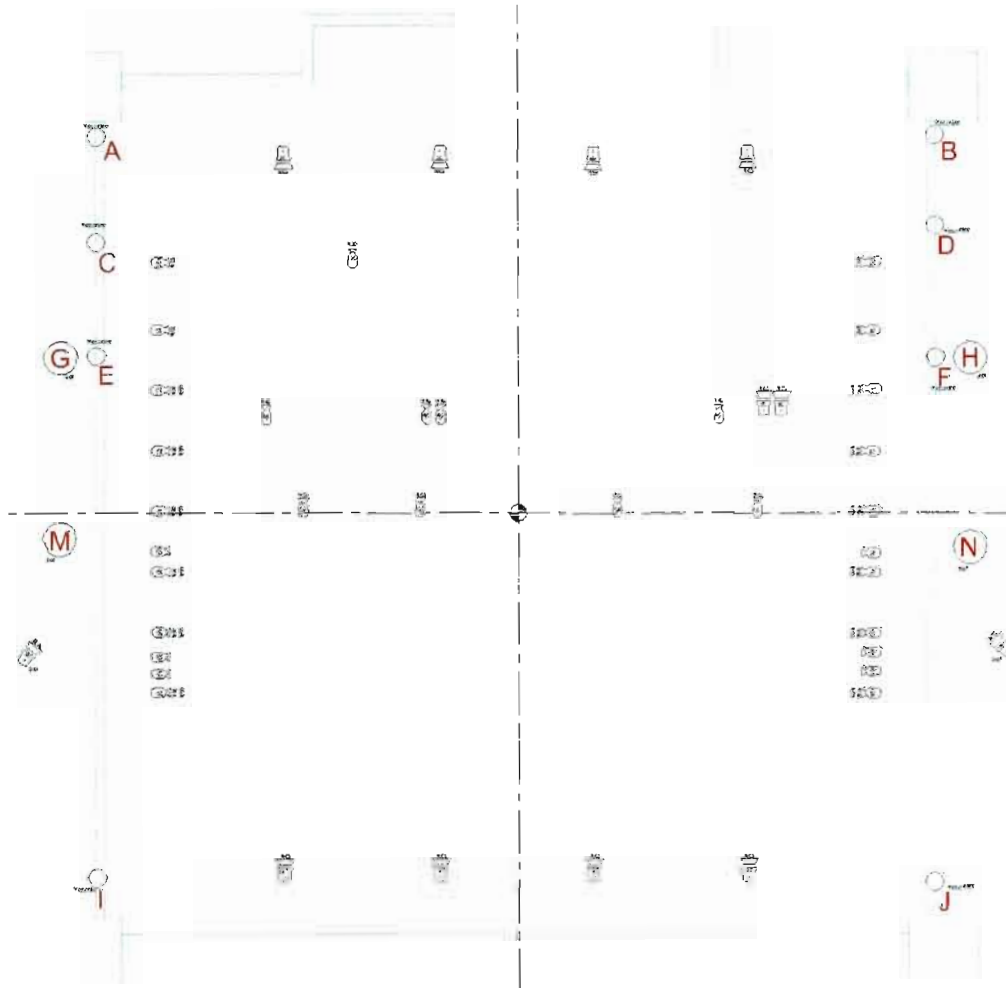
Figure A 1.9 Détail « *Paravent* »



A.2 Implantation des haut-parleurs – Plantation et coupe centrale



A.3 Plan d'éclairage



APPENDICE B

FIGURES: PHOTOGRAPHIES

B.1	Photographies	
B.1.1	Ouverture.....	62
B.1.2	Arbres #1.....	62
B.1.3	Arbres #2.....	63
B.1.4	Automne #1.....	63
B.1.5	Automne #2.....	64
B.1.6	Oiseaux #1.....	64
B.1.7	Oiseaux #2.....	65
B.1.8	Crépuscule.....	65
B.1.9	Guerre #1.....	66
B.1.10	Guerre #2.....	66
B.1.11	Mort.....	67
B.1.12	Hiver.....	67
B.1.13	Fin.....	68
B.1.14	Détail #1.....	68
B.1.15	Détail #2.....	69

B.1 Photographies

Figure B 1.1 Ouverture



Figure B 1.2 Arbres #1

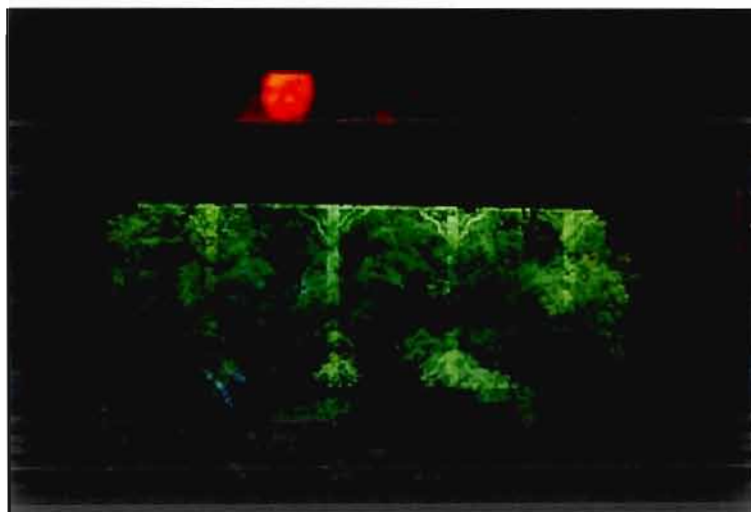


Figure B 1.3 **Arbres #2**



Figure B 1.4 **Automne**



Figure B 1.5 **Automne #2**



Figure B 1.6 **Oiseaux #1**



Figure B 1.7 Oiseaux #2



Figure B 1.8 Crépuscule



Figure B 1.9 **Guerre #1**



Figure B 1.10 **Guerre #2**



Figure B 1.11 Mort



Figure B 1.12 Hiver



Figure B 1.13 **Fin**



Figure B 1.14 **Détail #1**



Figure B 1.15 **Détail #2**



APPENDICE C

EXTRAITS DE TEXTE CITÉS DANS L'OEUVRE

C.1	Extraits de texte cités dans l'œuvre	
C.1.1	Ouverture.....	71
C.1.2	Automne.....	72
C.1.3	Crépuscule.....	73
C.1.4	Hiver.....	74

Figure C1.1 Ouverture

Pourquoi est-ce que le soleil continue à briller?
Pourquoi est-ce que les oiseaux continuent à chanter?
Est-ce que par hasard ils ne sauraient pas...
(Murakami, 1992, p.8)

Figure C1.2 Automne

À la venue de l'automne, leur corps se couvrait de longs poils dorés.
Une teinte dorée au sens le plus pur, à laquelle ne pouvait se mêler aucune autre nuance.
Une teinte qui était l'essence même de la couleur dorée la plus pure qui soit entre ciel et terre.
Seule la longue corne qui poussait au milieu de leur front était toute entière d'un blanc délicat.
Son extrême finesse évoquait, plutôt qu'une corne, une pointe d'os qui aurait percé la peau et serait restée fixée à l'endroit de la saillie.

Quand le crépuscule commençait à bleuir les rangées de maisons,
Je montais à la tour de guet de la muraille de l'ouest, pour observer la cérémonie du rassemblement des bêtes au son du cor.
Quand le son du cor retentissait à travers la ville, les bêtes, dont le nombre dépassait mille, levaient la tête, tendues vers un souvenir immémorial.
À cet instant tout paraissait en suspens.

Le seul mouvement encore perceptible était celui de leurs poils dorés frémissant dans le vent du soir.
Que pouvaient-elles bien voir ou penser à ce moment-là, je l'ignore.
Le cou tendu selon le même angle et dans la même direction.
(Murakami, 1992, p.22-25)

Figure C1.3 Crépuscule

Parfaitement immobiles, les bêtes regardaient fixement dans l'espace, puis elles tendaient l'oreille en direction du son.

Bientôt, quand la légère obscurité du crépuscule avait absorbé la trace des derniers échos du cor, elles se levaient et commençaient à marcher dans une direction déterminée exactement comme si elles venaient de se rappeler quelque chose.

Le bref sortilège était rompu.

Le piétinement de leurs sabots recouvrait la ville.

La file des bêtes s'écoulait comme un fleuve le long des tortueuses rues dallées.

Aucune ne se tenait en tête, aucune ne menait les rangs.

Les yeux baissés, les épaules agitées de légers tressaillements, elles suivaient simplement le cours de la rivière silencieuse.

Quand les animaux de tête arrivaient à la porte, le gardien ouvrait.

La porte, renforcée de long en large par une épaisse plaque de fer.

Était manifestement lourde et solide.

Quand toutes les bêtes sans exception avaient passé la porte, le gardien la refermait et la cadenassait.

(Murakami, 1992, p.25)

Figure C1.4 Hiver

Nous remontions lentement le cours de la rivière, en regardant le paysage alentour. Ni elle ni moi ne parlions, non parce que nous n'avions rien à nous dire, mais parce qu'il n'y avait point besoin de parler. Nous marchions en contemplant, comme pour nous assurer de leur réalité, le paysage de taches blanches laissées dans le creux du chemin, les oiseaux avec des baies rouges dans leurs becs, les légumes d'hiver durs et charnus dans les champs, les petites mares d'eau stagnante et transparente que formaient par endroits la rivière, la silhouette des monts enneigés. Tous les phénomènes qui se reflétaient dans nos yeux semblaient infuser dans nos cœurs une tiédeur soudaine et instantanée, qui s'enfonçait dans tous les recoins de nos corps. Même les nuages qui recouvraient le ciel avaient perdu leur air oppressant habituel et nous donnaient un étrange sentiment d'intimité, comme s'ils étaient le tendre et doux cocon de notre monde minuscule.

Nous rencontrâmes aussi des licornes qui vagabondaient parmi les herbes sèches, à la recherche de nourriture. Elles étaient enveloppées d'une fourrure légèrement dorée tirant sur le blanc. Leurs poils étaient plus long, leur fourrure plus épaisse qu'en automne, mais cela ne faisait qu'accentuer leur maigreur actuelle. Leurs omoplates se découpaient nettement au-dessus de leurs épaules, comme les ressorts d'un vieux canapé, la chair de leur museau pendait, toute flasque, leur donnant un air négligé. Leurs yeux avaient un éclat terne, les articulations de leurs pattes étaient gonflées comme des ballons. La seule chose inchangée était la corne blanche saillant sur leur front. Comme auparavant, elle pointait fièrement droit vers le ciel.

(Murakami, 1992, p.364, 365)

APPENDICE D

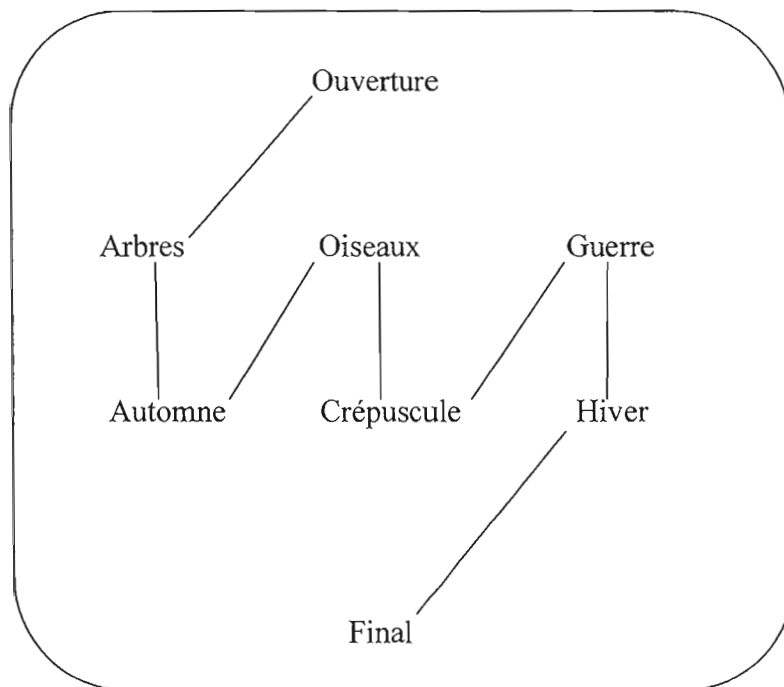
CRÉDITS

Création sonore, scénographie et mise en scène : Marc Labelle
Éclairage : Estelle Frénette-Vallières
Infographie : Robert Audet
Son : Julien Éclancher
Narration : Jean-Marie Lelièvre
Chant : Véronique Dubois
Direction de production : Maxime Dion
Régie : Anne-Marie Taillefer
Assistance au décor : Sophie Bourgeois, Sarah Sloan
Assistance à la création sonore : Marcel Brunet
Directeurs de recherche : Simon-Pierre Gourd, Claude Goyette

APPENDICE E

STRUCTURE DE LA COMPOSITION

Figure E.1.1 Schéma de la composition



APPENDICE F

CONTENU DU DVD

Contenu du DVD

Vidéo du spectacle ;
Diaporama du spectacle ;

APPENDICE G

AFFICHE

Fūkei [Paysages]



Mémoire-création de **Marc Labelle** pr esente comme exigence partielle de la maitrise en théatre

Studio-**Th atre Alfred-Laliberté**

UQAM Pavillon Judith Jasmin

105, rue Ste-Catherine Est

Métro Bezi-UQAM

Billets : \$ 5 511.987.3456

Les 4, 5, et 6 novembre 2010, 20 h.

Assistance au décor : Sophie Bourgeois, Sarah Sloan **Régie** : Anne-Marie Toullefer

Direction de production : Maxime Dion

 clairage : Estelle Frénette-Vall res **Infographie** : Robert Audet

Voix : Jean-Marie Lefevre, Véronique Dubois

Son : Julien  clanchez

Assistance à la création sonore : Marcel Brunet

Découpes numériques : Gracienne de USIMM

UQÀM  cole supérieure de théatre
Université du Québec   Montréal

APPENDICE H

PROGRAMME



L'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM présente le mini-récit création de Marc Labelle comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre.

Au STUDIO THÉÂTRE ALFRED-LIBERTÉ
7 du 4 au 6 novembre 2010 à 20h00

Pavillon Judah-Jaquin
165, rue Ste-Charlotte Est à Montréal
Diffuse en vente à la billetterie de l'UQAM
Renseignements et réservations: 514-393-3136
UQAM École supérieure de théâtre



Création sonore, scénographie et mise en scène : Marc Labelle
Éclairage : Julie-Étienne Vallières
Scénographe : Robert André
Set : Julien Lecombe
Vest : Véronique Dubois, Jean-Marie Gauthier
Direction de production : Maxime Dion
Régie : Anne-Marie Lefebvre
Assistance au direct : Sophie Bourgeois, Sarah Shook
Assistance à la création sonore : Marcel Bruneau
Discusses musicales du parcours :
Associés de l'ISMU
Directeurs de recherche :
Simon-Pierre Lévesque, Claude Gosselin
Musique originale et interprète par Marc Labelle
Date : 7 du 4 au 6 novembre 2010
Lieu : Studio Théâtre Alfred-Liberté
Billetterie : 514-393-3136
www.uqam.ca