

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE INDUSTRIES CULTURELLES ET ESSOR MÉDIATIQUE :
RÉORGANISATION DU RAPPORT ENTRE *HIGH* ET *LOW* CULTURE SUR LA
SCÈNE THÉÂTRALE NORD-AMÉRICAINNE.
UNE ÉTUDE DE CAS : *CHANTE AVEC MOI* D'OLIVIER CHOINIÈRE ET *LIFE*
AND TIMES : EPISODE 1 DU NATURE THEATER OF OKLAHOMA

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR

AUDREY-ANNE CYR

JUILLET 2014

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

À ma directrice de recherche, Marie-Christine Lesage. Votre support, votre sens du travail bien fait, votre minutie et votre ouverture d'esprit m'ont portée tout au long de ce processus. Vous m'avez permis de mener à terme ce travail audacieux en m'accompagnant, en me questionnant et en m'écoutant, sans jamais restreindre ma pensée. Travailler à vos côtés m'a fait grandir.

À Olivier Choinière. À Kelly Cooper et Pavol Liska. Merci de m'avoir donné accès à vos archives audiovisuelles si généreusement.

À Josette Féral. Merci de m'avoir fait confiance il y a déjà quatre ans. L'expérience et les connaissances acquises à vos côtés ont une valeur inestimable.

À tous les professeurs qui sont passés dans ma vie. Vous avez contribué à enrichir mes réflexions.

À mes collègues de la maîtrise et mes collègues assistants. Merci d'avoir été là, d'avoir questionné mon sujet à ses balbutiements. Je pense particulièrement à Maude qui durant les dernières semaines m'a encouragée et m'a conseillée. Je pense aussi à Véronique, Roxanne et Philippe avec qui j'ai contribué à la revue *Aparté*.

À mes amis. Merci d'être au rendez-vous.

À François-Xavier. Tu es toujours là! Tu m'as écoutée et encouragée. Ton humour et ton calme inébranlable ont apaisé mes angoisses.

À mes parents. À ma sœur. À mon frère. Dans toutes les circonstances, bonnes ou mauvaises, vous êtes là. Merci de votre amour inconditionnel. Merci des valeurs que vous m'avez transmises. La structure, le travail et la persévérance m'ont permis de mener à terme ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LES THÉORIES MODERNES ET CONTEMPORAINES DE LA CULTURE :	
APPROCHE HISTORIQUE DE LA CULTURE.....	9
1.1 La culture.....	9
1.2 Entre distinction et mobilisation : transformation du rapport entre les classes sociales et les dynamiques culturelles.....	12
1.3 Culture de masse, culture populaire et contre-culture.....	14
1.4 Les théories de la hiérarchisation de la culture.....	18
1.4.1 L'approche anglo-saxonne.....	18
1.4.2 Positionnement face à Deleuze et Bakhtine.....	20
1.5 Les théories modernes de la culture : l'exemple de l'école de Francfort.....	21
1.6 Les théories contemporaines de la culture.....	24
1.6.1 La théorie de Rémy Rieffel.....	25
1.6.2 L'ère du numérique et des médias omniprésents.....	28
1.6.3 Une culture « mosaïque ».....	29
1.7 Contexte de création.....	31
1.7.1 Pratiques artistiques : Redéfinition du rapport en <i>high</i> et <i>low</i> culture.....	32
1.7.2 Le recyclage culturel.....	35
1.8 Présentation du corpus et méthodologie.....	37
CHAPITRE II	
CHANTE AVEC MOI : LA MISE EN SCÈNE DE LA CRITIQUE MODERNE DE	
LA CULTURE.....	39
2.1 L'Activité : contexte et enjeux.....	39
2.1.1 Influences : la culture populaire et la pensée de Guy Debord.....	41
2.1.2 <i>Chante avec moi</i>	45
2.2 La chanson.....	45
2.2.1 La réorganisation de la représentation théâtrale par la chanson.....	48
2.2.2 Le parcours médiatique de la chanson : De la création à sa mise en spectacle, jusqu'au support numérique.....	49

2.3 La mise en scène de la critique.....	58
2.3.1 Briser la roue : l'insertion de la critique dans le dispositif spectaculaire.....	58
2.3.2 <i>Chante avec moi</i> et la pensée critique.....	60
CHAPITRE III	
<i>LIFE AND TIMES : EPISODE 1: LA PERFORMATIVITÉ ET LA SUBVERSION</i>	64
3.1 Le Nature Theater of Oklahoma : pratiques et influences.....	64
3.2 <i>Life and Times : Episode 1</i> : le contexte de création.....	67
3.2.1 L'oralité et la quotidienneté du matériau.....	71
3.3 De la comédie musicale au dispositif performatif.....	74
3.3.1 La subversion de la comédie musicale.....	75
3.3.2 La mise en place d'un dispositif performatif.....	80
3.3.3 Quand l'amateur devient une esthétique et une éthique.....	83
3.4 Le Nature Theater of Oklahoma et la culture hypermoderne et médiatique.....	85
CHAPITRE IV	
ENTRE MODERNITÉ ET HYPERMODERNITÉ : LE DISPOSITIF COMME VECTEUR DE CHANGEMENT DE LA FORME THÉÂTRALE.....	91
4.1 Du dispositif à la métamorphose de la forme théâtrale.....	91
4.1.1 La performativité du dispositif.....	95
4.1.2 L'action performative du ou des metteurs en scène.....	98
4.2 De la modernité à l'hypermodernité : de la mise en doute à l'affirmation du modèle culturel médiatique.....	102
4.2.1 <i>Chante avec moi</i> et la modernité.....	103
4.2.2 <i>Life and Times : Episode 1</i> et l'hypermodernité.....	106
4.2.3 Pouvons-nous vraiment parler d'une mutation culturelle ?.....	110
CONCLUSION.....	112
ANNEXE A	
PHOTOS DE <i>CHANTE AVEC MOI</i>	118
ANNEXE B	
PHOTOS DE <i>LIFE AND TIMES : EPISODES 1</i>	124
ANNEXE C	
TEXTE DE <i>LIFE AND TIMES : EPISODE 1</i>	127
BIBLIOGRAPHIE.....	131

RÉSUMÉ

La forme théâtrale, et plus largement la fonction du théâtre dans la société, est questionnée et renouvelée à chaque époque. Depuis le début du 20^e siècle, avec l'industrialisation et particulièrement avec l'apparition des industries culturelles, la place du théâtre tend à se modifier et est appelée à se remettre en question. Cette tendance est accentuée, depuis une dizaine d'années, par l'essor des nouveaux médias qui chamboulent et complexifient les pratiques culturelles. Entre les industries culturelles de plus en plus imposantes et les nouveaux médias en constante évolution, le théâtre se positionne à la fois comme un témoin et un acteur de cette culture complexe continûment appelée à se transformer.

Comment les artistes nord-américains répondent-ils à ces mutations socioculturelles? Quel en sera l'impact sur la forme théâtrale?

Nous avons choisi de nous concentrer sur deux spectacles qui présentent deux positions différentes face à cette culture en mutation. Olivier Choinière dans *Chante avec moi* critique les industries culturelles en organisant son spectacle autour des rapports conflictuels entre la *high* et la *low* culture. Le Nature Theatre of Oklahoma dans *Life and Time: Episode 1* subvertit les formats culturels commerciaux dominants et la forme théâtrale pour en proposer une alternative performative, à l'image de la culture Web 2.0. Au terme de nos analyses, nous avons démontré que ces artistes mettent en place deux dispositifs scéniques et théâtraux complexes qui exposent deux matrices culturelles et historiques différentes : la modernité et ce que Lipovetsky (2013) nomme l'hypermodernité. Le dispositif s'est révélé dans notre recherche comme le vecteur de changement de la forme théâtrale. En somme, le dispositif est peut-être bien le moyen de représentation le plus efficace pour rendre compte de la complexité culturelle et sociale actuelle.

Mots-clés : Dispositif – *High* culture – *Low* culture – modernité – hypermodernité –
Olivier Choinière – Nature Theater of Oklahoma.

INTRODUCTION

« Alors, il conviendrait sans doute de remarquer que l'appel à la pensée se fit entendre dans l'étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique où non seulement les historiens mais les acteurs et les témoins, les vivants eux-mêmes, prennent conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. »
(Arendt, 2008, [1972] : 19)

Entre passé et avenir, entre ce qui a existé et ce qui existera, la culture agit à la fois comme un témoin et un acteur important de la société en transformation. Elle réagit et se modifie au rythme de cette société. Le titre de notre essai, *Entre industries culturelles et essor médiatique*, suggère cet état d'évolution continuuel entre la culture d'hier et celle d'aujourd'hui. Ce que nous identifions comme une culture en mutation n'est pas un phénomène nouveau. Il serait plus juste de dire que c'est un continuum, un cycle éternel qui ne peut être que répété. C'est d'ailleurs ce que remarquait déjà Hannah Arendt dans *La crise de la culture* (Arendt, 2008, [1972]). Si ce livre tend à décrire une culture en crise, entre la tradition et ce qu'elle nomme l'âge moderne, il faut d'emblée souligner qu'Arendt démontre dès le départ que cette crise ne se limite pas à celle exposée dans son ouvrage. En effet, elle remarque aussitôt qu'entre le passé et le futur s'installe une brèche que nous associons à tort au présent. Cette brèche, comme un intervalle, interrompt le temps. Elle est issue de la résistance de l'homme à la fois au passé et au futur. La brèche dont parle Arendt est finalement ce point déterminant qui concilie ce qui existe et ce qui existera. Cette fissure dans le temps provoque donc un mouvement circulaire, éternel et indéterminé, et fait de la culture une instance en perpétuelle mutation.

Depuis le début du vingtième siècle, avec l'industrialisation et la montée de la société de masse, la culture a connu d'importantes transformations qui ont chamboulé ses fondements, ses fonctions et ses rapports au public et à la collectivité. Si, comme l'explique Arendt, la culture était réservée à la «bonne société», aux classes sociales aisées, voire aristocrates, qui avaient le temps de s'y adonner tel un loisir, l'industrialisation a provoqué un repositionnement de celle-ci au sein de la société. En effet, allégeant les tâches physiques des travailleurs, elle a contribué à créer une société de masse, société qui regroupait les hommes et les femmes de la classe ouvrière. De surcroît, la conséquence ultime de l'industrialisation, selon Arendt, est la création d'une culture qui s'adresse à la société de masse :

La société de masse, au contraire [de la « bonne société »], ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie de loisir par la société comme les autres objets de consommation. (Arendt, 2008, [1972] : 263)

La culture de masse a donc eu comme conséquence l'essor du divertissement qui, lui-même, a transformé la culture et les objets qui en sont issus en leur allouant une fonction utilitaire vouée à la consommation :

Un objet est culturel selon la durée de sa permanence; son caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel, qualité qui le fait disparaître à nouveau du monde phénoménal par utilisation et par usure. (Arendt, 2008, [1972] : 267)

Cette fonction déterminera alors une valeur pécuniaire aux objets culturels, valeur auparavant dissociée de la culture. Plus tard, de cette culture de masse naîtront les industries culturelles à l'image des industries de loisirs. Aujourd'hui, la culture de masse est établie dans les sociétés occidentales. Grâce aux industries culturelles toujours en expansion, elle s'est développée. Nous avons vu apparaître d'autres enjeux qui en sont les conséquences. L'apparition des médias (la radio, la télévision et le dispositif cinématographique) qui ont servi de médiateur entre la culture de

masse et l'homme introduisirent d'autres enjeux qui, comme l'ont décrit Théodore Adorno et Walter Benjamin, entre autres, ont trait tant à la diffusion, à la production qu'au caractère reproductible des œuvres d'art et des objets culturels. Or, aujourd'hui, nous remarquons que ces médias modernes n'étaient que les précurseurs d'un phénomène médiatique et technologique qui allait prendre d'assaut les sociétés futures.

Ce phénomène, dont il est ici question, est né avec la découverte et la domestication d'Internet et du téléphone cellulaire, deux nouvelles technologies apparues sur le marché à la fin des années 1980. Si au départ le téléphone cellulaire ne servait que de moyen de communication et qu'Internet n'était qu'un moteur de recherche simple, les avancées technologiques ont complexifié, réorienté et multiplié leurs usages et leurs fonctions. Désormais, le téléphone cellulaire, devenu téléphone intelligent, est à la fois un appareil-photo, une caméra vidéo, un lieu d'échange et de communication, une console de jeu vidéo, un aide-mémoire, un GPS, un réveille-matin, une calculatrice, une bibliothèque, un ordinateur, etc. Le téléphone intelligent est même doté d'Internet. Internet, quant à lui, s'est tellement complexifié qu'il est devenu impossible d'en comprendre l'étendue. Depuis sa domestication, il est à fois un lieu d'échange social et un lieu de recherche qui appartient à tous. Il est transformé constamment par ses utilisateurs qui agissent sur lui, le modèle, le transforme, lui trouve de nouvelles utilités, etc. Internet est devenu une structure commune, un *work-in-progress* collectif qui ne cesse de prendre de l'ampleur. À cet égard, déjà en 1997, Marc Davis prévoyait, avant même la création de *YouTube* ou de *Facebook*, l'explosion des communautés d'internautes et une réorganisation des paradigmes culturels et industriels :

« Over the next 50 years we will witness an explosion of access and production and distribution of video by communities that could not earlier afford to produce video in their homes, schools, and offices. Just as desktop publishing gave customers the power of the printing press on their desk (but it

took the internet to make everyone a publisher since without it the distribution channel lacking), and digital audio samplers gave birth to a whole new genre and population of music makers, computational video technology will enable these and new communities to make video a part of their daily communication. » (Davis, 1997)

Les prédictions de Davis se sont avérées justes. Depuis environ cinq ans, les scientifiques et les penseurs ont nommé cette manifestation, à la fois collective et individuelle, le Web 2.0. Le Web 2.0 est un modèle d'utilisation et de consommation d'Internet qui suppose à la fois la création de réseaux sociaux virtuels (Facebook, MySpace, etc.) et la mise en place de sites sur lesquels il est possible de s'exprimer et de participer en tant qu'individu à la création d'une culture collective issue du web (*YouTube*, les blogues, etc.) Le Web 2.0 participe ainsi à la réorganisation des paradigmes socioculturels. Il met en place d'autres enjeux qui déjouent à leur tour la culture de masse et les industries culturelles, puisqu'ils apportent d'autres moyens de diffusion, de consommation et de production de la culture. Le Web 2.0 et la cyberculture subvertissent donc les stratégies commerciales de la culture de masse.

Malgré le fait que nous constatons l'effervescence et les possibilités apportées par l'essor d'Internet et des nouvelles technologies, il est impossible d'en évaluer toute la portée. Le Web est une structure complexe qui échappe à toute compréhension. Son évolution est difficilement prédictible, puisqu'actuellement Internet offre des potentialités infinies. De plus, la culture de masse, comme les industries culturelles, tentent de s'approprier cette technologie. Bien qu'il soit aujourd'hui difficile pour les industries culturelles de survivre à l'essor d'Internet – pensons notamment à l'industrie de la musique et à l'industrie du livre –, nous remarquons une mise à niveau de ces industries afin de contrer les nouveaux modèles de consommation et de production apportés par le Web. Le format numérique de la musique et des livres, ou encore, la récupération des vedettes du Web par les industries culturelles en sont des exemples. Les réajustements de la culture de masse et des industries culturelles face à l'essor des nouvelles technologies nous font remarquer la coexistence de deux

cultures, de deux modèles culturels. La résistance de la culture de masse et des industries culturelles à se faire engloutir par cette nouvelle culture toujours en expansion, qui pourrait être nommée technologique ou médiatique, nous permet de penser que nous sommes face à une culture en mutation. Si on se réfère aux écrits d'Hannah Arendt, il est alors possible d'affirmer que nous nous trouvons dans une brèche culturelle, un point tournant de la culture qui nous permet d'observer des bouleversements qui provoqueront une réorganisation socioculturelle, comme l'avait fait la culture de masse au début du vingtième siècle.

Face à cette instabilité culturelle, les pratiques artistiques doivent également se questionner. L'art théâtral est particulièrement touché par cette position vacillante de la culture, puisqu'il est toujours en résistance face à l'essor de la culture de masse et des industries culturelles. Bien qu'il se soit positionné en marge de la culture de masse, il doit en tenir compte pour pouvoir se redéfinir par rapport à cette réalité qui fait désormais partie de la société. En constant questionnement, il doit également réinventer sa forme pour maintenir un dialogue avec les réalités culturelles contemporaines. De plus, les nouveaux paradigmes culturels issus de l'effervescence des nouvelles technologies ont aussi comme conséquence de questionner la fonction et la place du théâtre dans la société actuelle. La culture, de plus en plus orientée vers les nouvelles technologies et les nouveaux médias, nous amène à nous poser la question suivante : est-ce que le théâtre a encore une place au sein de cette culture et, plus largement, au sein de la société actuelle? Cette question est au centre des débats sur l'avenir théâtral, débats qui sont de plus en plus présents et qui obligent à repenser le théâtre, à le redéfinir, mais aussi à revoir son rôle. Pensons au récent débat sur la place du théâtre dans la société mené par Gibert David et Yves Jubinville dans la revue *Spirale* (2013). Ces derniers s'interrogent sur les enjeux de la tradition théâtrale par rapport aux nouvelles pratiques théâtrales et culturelles. Si leur but est d'assurer une continuité entre le passé et l'avenir théâtral, c'est en proposant un retour vers les traditions et les anciens modèles qu'ils souhaitent y parvenir. Bien que ce débat fasse

le même constat que nous, c'est-à-dire qu'il souhaite redéfinir la place du théâtre dans la société actuelle pour assurer son avenir, nous croyons que le théâtre doit se réconcilier avec les réalités actuelles. En ce sens, est-ce possible de positionner l'art théâtral par rapport aux réalités culturelles et sociales actuelles sans pour autant mettre en péril son avenir? À cet égard, pour aborder la crise de la culture, Arendt souligne que « la tâche de la conscience est de comprendre ce qui s'est passé, et cette compréhension, selon Hegel, est la manière pour l'homme de se réconcilier avec la réalité. » (Arendt, p. 17) Nous allons donc tenter, au sein de ce mémoire, de comprendre les bouleversements culturels et théâtraux afin d'examiner la manière dont certains artistes nord-américains actuels concilient la forme théâtrale avec les nouveaux paradigmes culturels.

Notre essai vise à observer les réponses des artistes œuvrant dans le milieu théâtral nord-américain face aux industries culturelles et à l'émergence des nouvelles technologies. Comment les nouveaux paradigmes culturels, apparus avec l'essor des industries culturelles et, plus récemment, des nouvelles technologies, s'inscrivent-ils dans les pratiques théâtrales nord-américaines actuelles? Comment la forme théâtrale réagit-elle à la nouvelle organisation culturelle et industrielle qui en découle?

Dans le cadre de ce travail, nous travaillerons uniquement sur des œuvres de la scène théâtrale nord-américaine, laquelle fait partie de notre identité de chercheure. Nous trouvons, en cela, important de mettre en contexte notre problématique au sein de l'environnement dans lequel notre recherche prendra forme. De plus, la culture nord-américaine s'est développée de façon singulière et entretient un rapport dialogique constant et nécessaire avec la culture populaire et les industries culturelles. Historiquement, les industries culturelles et artistiques se sont développées, en Amérique du Nord, en même temps que ce que nous pourrions nommer une tradition artistique et théâtrale. Il est donc intéressant d'observer comment les artistes actuels travaillent avec cette réalité.

Nous examinerons précisément deux postures adoptées face à cette culture en mutation. Dans *Chante avec moi*, Olivier Choinière s'approprie les propos des théories modernes de la culture énoncée par Guy Debord et par Theodor Adorno et les philosophes de l'École de Francfort pour questionner l'hégémonie de la culture de masse et des industries culturelles et spectaculaires. Dans *Life and Times : Episode 1*, les créateurs du Nature Theater of Oklahoma subvertissent la comédie musicale américaine et en proposent une alternative qui déjoue les formats de la culture commerciale. Ainsi, le caractère alternatif de leur création résonne avec les fondements de la culture du web 2.0.

La première approche, celle d'Olivier Choinière et de sa compagnie L'Activité, critique les industries culturelles. L'Activité est une compagnie théâtrale montréalaise fondée en 2000 par l'auteur et le metteur en scène Olivier Choinière. Elle est décrite par son fondateur comme une «plateforme de création» qui questionne, remet en cause et redéfinit la représentation théâtrale et la place du spectateur dans le spectacle. Olivier Choinière travaille, à chaque spectacle, sur des formes de représentations inhabituelles au théâtre. Selon lui, les préoccupations actuelles doivent être abordées de manière nouvelle, aussi arrime-t-il le contenu et la forme de la représentation pour explorer ces réalités contemporaines. Le spectacle *Chante avec moi*, créé en 2011, en est un excellent exemple. Pour questionner les effets de la culture de masse et les industries culturelles sur les spectateurs et le spectacle lui-même, Choinière a élaboré un dispositif unique de représentation qui théâtralise sa posture critique et les théories modernes de la culture d'Adorno et de Guy Debord.

La seconde approche, celle du Nature Theater of Oklahoma dans *Life and Time : Episode 1*, s'approprie et recycle un modèle de la culture commerciale américaine, la comédie musicale, pour la subvertir. Le Nature Theater of Oklahoma est une compagnie théâtrale new-yorkaise fondée en 2003 par Pavlov Liska et Kelley Copper. Avant de travailler ensemble, Pavlov Liska œuvrait comme acteur auprès de

Richard Foreman, tandis que Kelly Copper était actrice à la compagnie de théâtre expérimental La MaMa à New York. L'approche expérimentale de leurs expériences antérieures influence leur création au Nature Theater of Oklahoma. Avec *Life and Time : episode 1*, Liska et Copper sont engagés dans une recherche sur la langue parlée comme matériau authentique. Dans un mouvement d'oscillation entre la performance et la comédie musicale, Liska et Copper superposent l'authenticité d'un matériau banal, la langue parlée, et une forme qu'ils qualifient de «joyeuse», la comédie musicale. Le dispositif performatif complexe de *Life and Times : Episode 1* subvertit la comédie musicale américaine et en propose une nouvelle alternative qui résonne avec les principes fondateurs de la culture issue des nouvelles technologies.

Grâce à ces deux exemples, nous serons en mesure de définir deux modèles théâtraux nord-américains qui s'inscrivent, à leur façon, en réponse aux nouveaux paradigmes industriels, culturels et technologiques.

Plus largement, nous étudierons les conséquences des industries culturelles et de l'émergence des nouvelles réalités issues du mouvement des nouveaux médias sur la forme théâtrale. Nous verrons alors que les deux spectacles de notre corpus construisent deux dispositifs qui témoignent à la fois de leur posture critique, mais également d'une nouvelle manière de concevoir le théâtre. Enfin, nous étudierons ce que nous nommons la culture en mutation à la lumière de ce que révéleront nos analyses.

CHAPITRE I

LES THÉORIES MODERNES ET CONTEMPORAINES DE LA CULTURE : APPROCHE HISTORIQUE DE LA CULTURE

Avant d'entamer une analyse approfondie des différentes réactions théâtrales face aux industries culturelles et à la culture populaire américaine dont témoignent les deux œuvres de notre corpus, il nous paraît important de dresser quelques balises caractérisant l'histoire de la culture moderne et contemporaine. Cette perspective historique nous permettra de mieux comprendre l'origine des bouleversements actuels. Pour ce faire, nous allons relater les approches théoriques principales de la culture moderne et contemporaine qui ont permis de penser et de structurer celles-ci comme des agents incontournables de la société. Ensuite, nous positionnerons les pratiques artistiques, plus spécifiquement l'art théâtral nord-américain, au sein de ces cultures qui ont façonné les sociétés du XXe siècle et du début du 21e siècle. Nous tenterons de dresser un portrait d'ensemble qui aidera à positionner les œuvres de notre corpus. Toutefois, avant d'entamer ce voyage historique et culturel, nous pensons qu'une mise au point linguistique et notionnelle est nécessaire. Nous définirons, d'emblée, les différents termes qui sont associés à la notion de culture. Ces termes serviront d'assise pour l'ensemble de cet essai.

1.1 La culture

Plusieurs approches ont permis de penser et de structurer la culture comme fondement de la société. Le nombre important d'écrits sur le sujet fait en sorte

d'éclairer et de complexifier la notion de culture. En sociologie, la société est construite sur deux piliers : la structure et la culture. La structure est composée des facteurs comportementaux, économiques et matériels qui constituent l'infrastructure du système social, dont fait partie, entre autres, le travail. Le pilier de la culture regroupe, quant à lui, les idées, les valeurs et les modes de vie à l'image d'une superstructure qui englobe et façonne la société (Pronovost, 1982). À la lumière de cette définition, il est important de comprendre que le rôle de la culture est fondamental dans chaque société. La culture permet globalement la prise en charge des idées, des valeurs et des modes de vie. Or, bien que la sociologie fasse une distinction systématique de la structure et de la culture, il faut comprendre que ces deux systèmes s'influencent. Dans le cadre de notre essai, nous tenterons entre autres de comprendre l'influence de ce qui est appelé ici « structure », c'est-à-dire les nouvelles technologies, les nouveaux moyens de production et de diffusion matériels et les supports médiatiques sur ce que nous nommerons plus tard la *high culture*¹.

Pour Hannah Arendt, la culture, considérée de façon globale, serait une adjonction de normes, d'habitudes, de répertoires d'actions et de représentations acquises par l'homme en tant que membre d'une société. La culture regroupe aussi les œuvres d'art littéraires, musicales, cinématographiques, etc., qui sont reconnues à travers les siècles, qui n'ont pas d'utilité fonctionnelle et qui ne correspondent pas à un processus de consommation quelconque. Or, bien qu'Arendt, dont les théories sont devenues des piliers de la pensée moderne, en soit venue à définir la culture comme un système externe à tout processus de consommation, elle remarquera que, depuis l'industrialisation, la culture est désormais associée à des facteurs mercantiles. Sa théorie sur la culture, inspirée à la fois de la phénoménologie d'Edmund Husserl, de la théologie de saint Augustin et des philosophies de Karl Jaspers et de Heidegger, développe une pensée critique sur la culture de masse, comme l'ont fait les philosophes de l'École de Francfort. Dans son ouvrage *La crise de la culture* (Arendt,

¹ Voir la section 1.4.

1972), elle observe les conséquences de la culture de masse sur l'art, qu'elle associe en grande partie à la culture de consommation. Pour la philosophe, la marchandisation de la culture est un phénomène ancien qui est apparu bien avant la massification de la culture. Autrement dit, la culture, même lorsqu'elle était réservée à l'élite, a toujours été réduite à un rapport utilitariste. En ce sens, l'homme cultivé se servait de la culture comme faire-valoir qui lui permettait d'accéder à des sphères sociales supérieures. La culture de masse témoigne donc d'une propagation à l'échelle du peuple entier du mécanisme de consommation associé à la culture. Elle remarque que « la culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels. » (Arendt, 1972) En ce sens, la culture de masse est une massification de la consommation des objets culturels. Elle s'étend peu à peu à tous les champs culturels dont les œuvres d'art qui deviennent, dans cette logique, des objets de consommation. Vu sa propension à n'être que consommation, la culture de masse n'existe pas. Arendt parlera plutôt de loisir de masse qui s'alimente d'objets culturels.

Bien que la culture se positionne globalement dans la société comme un système d'idées et de valeurs dominantes, il est intéressant de comprendre qu'avec l'arrivée de la modernité, et plus particulièrement avec l'industrialisation, d'autres enjeux se sont rattachés à la notion de culture. Les concepts de divertissement, de culture de masse, de culture populaire et de culture médiatique sont apparus au courant du 20^e siècle et ont témoigné des changements de la société. Ils ont contribué à réorganiser le concept de culture en fonction des individus à qui s'adresse dorénavant cette culture, mais également aux modes de production, de diffusion et de consommation de la culture.

1.2 Entre distinction et mobilisation: Transformation du rapport entre les classes sociales et les dynamiques culturelles

Avant d'aborder les notions de culture populaire, de culture de masse ou de contre-culture, il nous semble important de comprendre que l'origine de ces notions est certainement liée à une réorganisation des classes sociales et des pratiques culturelles. Si, aujourd'hui, comme nous allons le remarquer, le concept de classes sociales semble être une notion moins en vogue, il est à l'origine des enjeux à définir ici. En effet, comme nous l'avons brièvement remarqué en introduction, la culture était auparavant destinée à une seule classe, la classe aisée, voire aristocrate. Or, le développement des autres classes sociales a contribué à diversifier la culture, ses pratiques, mais également les groupes de personnes à qui elle s'adresse.

Selon Bourdieu, les classes sociales sont des structures d'opposition qui s'équivalent, qui sont analogues. En ce sens, Bourdieu rejette la perspective substantialiste qui veut que les classes sociales soient en relation directe avec les conditions économiques et les pratiques culturelles (style de vie) des individus qui composent les classes. Selon Bourdieu, elles se forment par un jeu de distinction entre les classes. Les différentes conditions sociales mènent à un jeu de distinction basé sur des luttes symboliques, autrement dit l'appropriation de signes qui distinguent les classes, et les luttes économiques, l'appropriation des biens économiques – argent, biens immobiliers, etc. À cet égard, les biens ou les pratiques culturelles (connaissances des œuvres d'art, le titre scolaire, etc.) permettent d'exposer les différences sociales. La culture est donc, selon Bourdieu, un outil dans le rapport de distinction qui permet l'émergence des classes sociales à la lumière des luttes symboliques.

Dans son texte *Culture, style de vie et classe sociale : distinction ou mobilisation* (Fournier, 1982), Marcel Fournier définit les relations entre les différents types de culture sous l'angle des classes sociales. Il remarque d'abord que depuis l'avènement

des mass médias, un changement de paradigme s'opère et remet en question la prémisse qui imposait autrefois une corrélation directe entre les différentes classes sociales et la diversité culturelle. À cet égard, il relève que les mass médias auraient comme conséquence une uniformisation des goûts, des styles de vie d'un bassin de population de plus en plus large. Au début des années 1980, et cela peut encore être vrai aujourd'hui, Fournier remarque que les classes sociales ne s'établissent plus à partir du volume du capital, par la structure ou la nature du capital et son évolution dans le temps. La culture comme simple outil de distinction entre les classes sociales, voire même entre les individus qui composaient chaque classe sociale, doit être repensée.

Pour Marcel Fournier, il existe deux approches ou deux manières de comprendre la dynamique des classes à partir de la culture. D'abord, il reconnaît la pensée de Bourdieu. La culture comme moteur du jeu de distinction peut, selon Fournier, constituer une cause de la formation des classes. Or, Fournier remarque que les pratiques et les biens culturels peuvent aussi être l'objet d'une mobilisation. Cette observation remet ainsi en question la dynamique d'opposition dégagée de la pensée de Bourdieu. Fournier propose donc une nouvelle approche de la culture comme moteur du décroisement des classes. Les phénomènes de modes, les mouvements nationalistes, les mouvements de contre-culture sont des exemples de pratiques culturelles qui mènent à une mobilisation de la population qui dépasse les structures des classes. Ainsi, cette approche de la culture mène à la création de nouvelles dynamiques sociales : jeunes/vieux, sciences humaines/professions libérales et d'affaires, etc. Subséquemment, les pratiques culturelles appellent à une convergence d'intérêt.

Or, Fournier souligne que la confluence d'intérêts est temporaire. Il relève donc que la mobilisation se réduit finalement à l'illusion d'une mise en commun linguistique, politique ou culturelle. En ce sens, avec le temps, les nouvelles pratiques culturelles,

issues des mouvements de contre-culture qui ont contribué à la transformation de l'ensemble de la société, seront institutionnalisées. De cette manière, l'auteur conclut que, bien que les mouvements de mobilisation soient des phénomènes récurrents dans la société, bien que la culture, en ce sens, permette la transformation de cette société, avec le temps, ces mouvements de mobilisation réintégreront les mouvements de distinction.

Il faut retenir des propos de Bourdieu et de Fournier deux concepts : la distinction et la mobilisation. Si ces deux notions ont joué un rôle primordial dans l'organisation et la réorganisation des classes sociales, voire même de toutes les structures qui composent les sociétés, il est intéressant de remarquer qu'elles sont au centre des enjeux culturels actuels. Les dynamiques de distinction et de mobilisation dévoilent les problématiques véhiculées d'abord par l'industrialisation, puis par la mondialisation des modèles culturels commerciaux américains. De ces deux mouvements historiques clés résultent des bouleversements de paradigmes sociaux, économiques et culturels à l'échelle mondiale. De la sorte, de l'industrialisation et de la mondialisation émergent de nouveaux concepts culturels tels que la culture populaire, la culture de masse et les mouvements de contre-culture.

1.3 Culture de masse, culture populaire et contre-culture

Depuis plus d'un siècle, la culture de masse et la culture populaire sont devenues des concepts qui ont été maintes fois réfléchis. Regroupant une foule de pratiques hétérogènes, ces cultures sont les conséquences à la fois du mouvement d'unification de la culture imposé par l'industrialisation, lequel a été réaffirmé par la mondialisation et des pratiques culturelles commerciales consensuelles. Il est important de comprendre en amont de cette recherche les différences fondamentales

entre la culture populaire et la culture de masse. Il faut aussi s'interroger sur le rôle des mouvements de contre-culture dans la dynamique culturelle.

La culture de masse concerne d'abord les moyens techniques de production et de diffusion. Les supports médiatiques comme la radio, la télévision et le dispositif cinématographique servent de médium entre la culture et les masses sociales. La diffusion de masse est donc indissociable de la culture de masse, puisqu'elle contribue à sa construction. Thomas M. Kando, sociologue et professeur à l'Université de Sacramento (Californie) définit la culture de masse comme «des éléments de culture transmis par la presse, les médias électroniques et les autres mass médias de communication qui sont donc partagés sous formes standardisées par un grand nombre de personnes.» (Kando, 1982) Il associe à la culture de masse une culture uniforme diffusée à une foule anonyme par l'entremise de la technologie.

Le concept de culture de masse est indissociable des notions de médium et de médias. Comme l'a défini Kando, le média, comme outil de communication de masse, est primordial dans la construction et l'épanouissement de la culture de masse, puisqu'il permet une diffusion massive des contenus et des objets culturels. Si le média est un moyen de communiquer et de diffuser la culture, le médium définit le support matériel et technologique qui permet cette transmission. L'écran, les ondes radiophoniques, l'ordinateur sont des exemples de médium. La télévision, la radio et Internet sont des médias. Aujourd'hui, avec le développement des médias et des technologies, il est impossible de dissocier la culture des médias, ainsi que le remarquent les sociologues Éric Macé et Éric Maigret, dans leur ouvrage *Les médiacultures* (2005). Si, aujourd'hui, il semble impossible de penser la culture sans les médias, il est aussi vrai que les médias ont joué, dès le départ, un rôle fondamental dans la création d'une culture de masse. En ce sens, cette dernière est une culture technologique et médiatique qui s'adresse au plus grand nombre. Indissociable des

médias comme outil de communication, la culture actuelle est également influencée par les nouveaux supports technologiques.

De surcroît, la culture de masse s'est imposée, dès le départ, comme un type de culture dominant dans la société, puisqu'elle s'adressait à un nombre important d'individus. Reprenant les termes d'Arendt, la culture de masse a été créée pour l'«homme de masse ». Or, rapidement cette culture s'est émancipée de la culture des classes. On aperçoit alors un effritement de la dualité entre « *high* et *low*² culture » au profit d'une émancipation de la culture éclectique basée sur les médias, la technologie et l'hyperconsommation.

La culture populaire est, quant à elle, une notion souvent confondue avec la culture de masse. Le terme « populaire » renvoie à de multiples significations, lesquelles donnent lieu, parfois, à une confusion par rapport à la notion de masse. « Populaire » signifie à la fois « célèbre » ou « courant » et « qui renvoie au peuple ». Bien qu'elle puisse être associée à la culture de masse, la première définition de la culture populaire exclut tout rapport à la diffusion et à la consommation, deux notions fondamentales à la culture de masse. Associée au mode et au style de vie, la culture populaire regroupe les activités culturelles, récréatives et de consommation. Kando donne comme exemple la consommation de hamburger de chez MacDonald comme une activité de la culture populaire américaine et la pratique du hockey sur glace comme une activité de la culture populaire canadienne. Cette seconde approche permet d'identifier la culture populaire comme un système rattaché au style de vie, au mode et au loisir qui permet la distinction ethnoculturelle de chaque société. Bien que cette définition aborde la consommation, elle la définit comme un style de vie au même titre que la pratique de loisir. De la sorte, la culture populaire concerne les valeurs et les modes de vie spécifiques à chaque société. Elle échappe ainsi au caractère global sous-jacent à la culture de masse. Nous pourrions donc en déduire

² Voir la section 1.4.3

qu'elle participe au jeu de distinction entre les cultures, puisqu'elle met de l'avant les particularités de chaque culture.

Il faut toutefois souligner que la culture populaire peut également être véhiculée par la culture de masse. Par ailleurs, c'est pour cette raison que certaines habitudes de consommation ou de loisir se répandront à l'échelle mondiale. Nous pensons alors à la chaîne de restauration MacDonald qui, dans chaque pays, véhicule les habitudes alimentaires américaines.

Enfin, les années 1960-70 ont vu naître la contre-culture. Edgar Morin (1970) définissait la contre-culture comme une « révolution culturelle », synonyme de d'opposition et de résistance des jeunes face aux modèles hégémoniques. D'autres, comme Théodore Roszak (1980), associent la contre-culture des années 1960-70 à des mouvements d'opposition radicale face à la société technocratique. Bien qu'elles décrivent des aspects fondamentaux de la contre-culture, les définitions de Morin et de Roszak ne soulignent pas la complexité de cette notion. La contre-culture est souvent associée au concept du mouvement. La contre-culture regroupe de multiples pratiques et manifestations hétérogènes qui, comme le démontre Duchastel, s'inscrivent directement avec leur contexte d'émergence historique et culturel. Selon Jules Duchastel (1979), l'adjonction de la notion de mouvement à celle de contre-culture permet de dévoiler le caractère dynamique et irrévocable de la contre-culture. Cette dernière concerne alors des principes de ralliements et de mobilisation qui fait de ses manifestations des projets conducteurs d'une idéologie politique. En ce sens, la contre-culture se définit comme un projet de nature politique et comme une « expérience qui se voulait une alternative globale à la société. » (Duchastel, 1979 : 5). En d'autres termes, de la contre-culture résulte une transformation des paradigmes culturels et des structures sociales établies et dominantes. Toutefois, comme nous l'avons souligné en 1.2, les mouvements de contre-culture seront éventuellement intégrés au système dominant qui sera transformé.

1.4 Les Théories de la hiérarchisation de la culture

Avec l'essor de la modernité, de l'industrialisation, avec la réorganisation des classes sociales et, plus récemment la mondialisation, les théories hiérarchiques de la culture prennent également de l'ampleur. Ces pensées permettent de repositionner les notions de culture de masse, de culture populaire et de l'Art à l'intérieur des systèmes globaux basés sur un schéma hiérarchique. Puisque nos œuvres travaillent les rapports entre les modèles hégémoniques commerciaux et l'art ou la culture, il nous apparaît essentiel de définir notre position face à deux approches hiérarchiques de la culture : celles de Deleuze et de Bakhtine. Ces théories sont amplement connues et privilégiées dans les études francophones. La théorie de Bakhtine est basée sur un principe de renversement du haut vers le bas, alors que Deleuze parlera des modes majeurs et mineurs.

Dans le cadre de cette recherche, nous privilégierons l'approche anglo-saxonne qui répond mieux aux enjeux et aux dynamiques qui y seront étudiés. Malgré des similitudes terminologiques qui peuvent porter à confusion, les théories de Deleuze et Bakhtine et l'approche anglo-saxonne réfèrent des dynamiques et des enjeux totalement inverses.

1.4.1 L'approche anglo-saxonne

L'approche anglo-saxonne oppose *high* et *low* culture. Bien qu'à première vue, au niveau lexical, ils semblent référer aux concepts de Bakhtine et Deleuze, *high* et *low* sont sous-tendus par des préoccupations différentes. En effet, cette conception binaire s'inscrit au sein d'une pensée structuraliste et hiérarchique de la culture comme composante de la société, et même comme institution politique. Si les approches de Bakhtine et de Deleuze positionnent les binômes mineur/majeur et haut/bas au sein

d'une pensée fondée sur le dialogisme philosophique, l'approche anglo-saxonne pense le couple *high/low* comme deux entités incompatibles définissant les pratiques culturelles et leurs enjeux sociaux. L'opposition entre *high* et *low culture* apparaît à la suite de la démocratisation de la culture. Selon Christopher Lasch, la démocratisation culturelle s'inscrit en filiation avec les revendications de la Gauche relatives à une révolution économique et sociale qui garantirait la démocratie. Dans la lignée de la révolution démocratique du XVIII^e siècle, puis de la mise en place du suffrage universel au XIX^e siècle, la démocratisation de la culture qui advient au XX^e siècle devient l'intérêt principal des penseurs progressistes rangés derrière John Dewey. Refusant une approche classique associée à la classe dominante, ces théoriciens soutenaient qu'une transformation antiautoritaire de la société allait permettre l'émergence d'une pensée critique et émancipée.

Toutefois, Lasch démontre, à travers les études culturelles, que le socialisme n'est pas nécessairement un gage de démocratie. D'ailleurs, il remarque qu'

en général, les vieilles habitudes de soumissions à l'autorité tendent à réapparaître d'elles-mêmes au sein même des mouvements dont les objectifs sont démocratiques, et qu'à moins que ces habitudes soient extirpées à la racine, les mouvements révolutionnaires continueront à recréer les conditions qu'ils cherchent précisément à abolir. (Lasch, 2001 : 25)

Ce paradoxe est au cœur de la dualité entre *high* et *low culture*. Bien qu'au départ, la démocratisation culturelle cherchait à abolir l'écart entre les deux composantes, elle l'a finalement reproduite, peut-être même accentuée. Suite à la révolution culturelle, qui a été influencée, d'une part, par les changements politiques et sociaux, de l'autre, par l'industrialisation et le développement de la communication de masse, d'autres penseurs, dont les théoriciens de l'école de Francfort, ont élaboré une théorie critique basée sur les conséquences des médias et de la démocratisation sur la culture. Ainsi, ils ont contribué à classer les pratiques culturelles en deux concepts distincts : *high* et *low culture*.

En somme, *high culture* réfère à la culture savante. Validée par les domaines artistiques et intellectuels, la *high culture* est souvent réservée à une élite. Elle valorise la triade de la nouveauté, de l'originalité et de l'authenticité (Benjamin, 2003). Inversement, la *low culture* est issue de pratiques populaires, du loisir et du divertissement. Associée à des modes de productions industrielles et médiatiques, elle répond à la triade du copiage, du recyclage et de la sérialité. L'approche anglo-saxonne attribue également à la *low culture* des pratiques artistiques ou culturelles soumises à des standards autoritaires précis dictés par les lois du marché ou des médias.

1.4.2 Positionnement face à Deleuze et Bakhtine

Comme nous l'avons mentionné, dans le cadre de ce mémoire, nous allons nous intéresser aux approches anglo-saxonnes des hiérarchies culturelles. La culture comme institution politique, comme structure hiérarchique sera au cœur de notre recherche. Les influences des médias sur la culture constitueront aussi une part importante de nos préoccupations. Il est intéressant de souligner que les concepts de Bakhtine et Deleuze, et l'approche anglo-saxonne travaillent les binômes de manière inverse. Pour Deleuze et Bakhtine, le mode mineur et le bas sont instigateurs de créativité et d'hétérogénéité. Ils sont, en d'autres termes, libérés de tous standards ou modèles autoritaires. Inversement, comme nous l'avons démontré, l'approche anglo-saxonne attribue à la *low culture* des pratiques artistiques ou culturelles soumises à des standards autoritaires précis dictés par les lois du marché ou des médias. C'est au contraire la *high culture* qui est caractérisée par des principes de créativité et d'hétérogénéité. Ce renversement terminologique observé ici est important, puisqu'il peut porter à confusion. Pour éviter cette confusion, nous conserverons la terminologie anglo-saxonne *high culture* et *low culture*. Les spectacles *Chante avec moi* et *Life and time : episode 1* mettent en dialogue les différentes pratiques

culturelles et artistiques en résonance avec la terminologie anglo-saxonne. En d'autres termes, c'est dans un contexte de la *high culture* (la représentation théâtrale) que les deux spectacles évoluent. Or, ils témoignent de formes appartenant à la *low culture* (divertissement, culture de masse, format commercial) répondant à des règles et des standards précis.

1.5 Les théories modernes de la culture : l'exemple de l'école de Francfort

Les rapports entre les niveaux de culture ont également été étudiés par l'École de Francfort. Influencés à la fois par les théories marxistes et matérialistes et par la psychanalyse et le courant de pensée freudien, les philosophes de l'École de Francfort proposent une théorie critique des médias et de leurs influences sur la montée du totalitarisme entre les deux guerres mondiales. L'École naît en 1923 en Allemagne sous le nom de Institut für Sozialforschung (l'Institut pour la recherche sociale). Elle compte, à son origine, cinq principaux chercheurs : Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Theodor Adorno, Walter Benjamin et Hebert Marcuse. Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéresserons particulièrement aux théories critiques d'Adorno qui se révèlent être une influence importante dans la création de *Chante avec moi* d'Olivier Choinière.

L'École de Francfort fonde sa théorie sur la dialectique entre ce que les philosophes nomment la culture bourgeoise et les médias ou la culture médiatique. La culture bourgeoise, ce que nous définirions comme la *high culture*, valorise selon les philosophes de l'École de Francfort, la culture des *Lumières* basée sur les arts canoniques classiques. Selon cette école de pensée, les médias de masse remettent en cause l'ordre bourgeois établi en ce qui a trait à la culture. Les chercheurs avancent que l'industrialisation de la culture et le rôle des médias ont fait en sorte d'affaiblir la pensée critique de la population dans les années 1920 et 1930. Auparavant, l'art des

Lumières présentait des œuvres uniques qui, selon Adorno, représentaient chacun des enjeux artistique, social, philosophique et historique. Cette représentation des enjeux permettait aux spectateurs d'aiguiser leur esprit critique. Ainsi, à la vue de ces œuvres, ces spectateurs pouvaient prendre un certain recul face au contexte dans lequel ils vivaient. Or, la théorie critique de l'école de Francfort soutient qu'avec l'industrialisation, les œuvres d'art tendent à perdre de leur unicité et à se standardiser (Adorno et Horkheimer, 1974).

L'École de Francfort est aussi à l'origine des théories sur l'industrie culturelle, dont Adorno est le chef de file. Faisant la critique de l'influence des médias et de leur rôle dans la standardisation de la culture, Adorno et les philosophes de l'École de Francfort critiquent le rapport entre la culture de masse et l'industrie culturelle. Pour le philosophe, l'art est une manière de revendiquer, de résister aux différentes institutions politiques de la société. Or, les industries culturelles influencent l'art qui, désormais, opère de façon contraire. À cet égard, Adorno développe une théorie de la culture comme marchandise, qui est à la base de ses observations sur l'industrie culturelle. En outre, il met en lumière le caractère économique de cette industrie, laquelle se base sur le principe de production et de rentabilité qui est devenu une détermination de la production artistique :

Ce qui est nouveau, ce n'est pas que l'art est une marchandise, mais qu'aujourd'hui, il se reconnaisse délibérément comme tel, et le fait qu'il renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation confère son charme à cette nouveauté. (Adorno, 1994 : 559)

Ainsi, l'art fait partie d'une industrie guidée par la logique du profit. Cette logique devient déterminante dans la production des œuvres d'art. Par conséquent, le champ de l'art n'est plus autonome. En ce sens, Adorno ne remarque plus de distinction entre la marchandise, le divertissement, le loisir et l'art. L'art et le divertissement ne se développent, désormais, que sous une régulation, un contrôle politique. Adorno y

voit d'abord un objectif de rentabilité et de profit, mais aussi un moyen de contrôle des individus et d'aliénation.

Pour Adorno, les industries culturelles contribuent à aliéner l'individu, à engourdir son sens critique, puisqu'elles produisent des œuvres d'art qui ne sont que divertissement. Dans son texte *La production industrielle de biens culturels*, Adorno remarque que «s'amuser signifie être d'accord.» (Adorno, 1994) Le divertissement devient ici un moyen de négation, de refus du sens critique. Ainsi, les industries culturelles produisent des loisirs et du divertissement, deux systèmes qui sont construits par le cinéma, la radio, la télévision et la presse. Si l'industrie culturelle donne une impression de liberté et d'émancipation, Adorno remarque que l'effet est contraire. L'industrie culturelle tend vers l'uniformisation des modes de vie et la soumission à une logique économique et au pouvoir autoritaire. Dans ce sens, la consommation des biens issus de l'industrie culturelle inscrit l'individu dans un processus de travail, même si ce dernier croit y échapper. À travers le divertissement, l'individu s'uniformise et manifeste, en ce sens, son appartenance culturelle. Par sa consommation de biens culturels de masse, l'individu adhère au pouvoir et à la hiérarchie sociale. En ce sens, Adorno dira : «S'amuser signifie être d'accord. [...] S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée.» (Adorno, 1994 : 551) Adorno ira jusqu'à dire que s'amuser est un refus de résistance, une sorte d'impuissance. Enfin, l'industrialisation de la culture fait en sorte d'affaiblir la pensée critique du peuple, puisqu'elle présente des œuvres d'art se confondant avec les loisirs. Selon Adorno, ce divertissement vise à contenter la masse qui n'a plus de regard critique. Il dit que « [...] l'industrie culturelle ne nourrit les Hommes que de stéréotypes.» (Adorno, 1994 : 554) Il en conclut que l'aliénation se fait par la massification et par la standardisation de la culture.

Globalement, à travers ces théories, Adorno en vient à hiérarchiser les œuvres d'art. Il en fait deux catégories : *l'Art supérieur* et *l'Art inférieur*. De cette manière, *l'Art*

supérieur englobe tous les types d'art dits «traditionnels», ceux qui ont comme déterminisme l'art lui-même et la remise en question, la critique de la société. *L'Art inférieur* réfère, quant à lui, aux œuvres déterminées par les lois du marché, l'«art» de divertissement. Cette vision élitiste et déterministe de l'art résume bien les fondements de la théorie d'Adorno. *L'Art supérieur* tend à vouloir élever la pensée de l'Homme, tandis que *l'Art inférieur* tend à contraindre cette pensée, à la garder sous silence dans une acceptation de l'ordre social. L'approche structuraliste de l'École de Francfort, et plus particulièrement celle d'Adorno, vient cloisonner les pratiques culturelles en deux catégories : la «haute» et la «basse» culture.

L'école de Francfort a permis d'élaborer une théorie critique sur l'industrie culturelle. Les philosophes de l'école de Francfort voient en l'industrie culturelle une source de standardisation de la culture, une culture nourrie de stéréotypes et réduite à un divertissement éphémère. Ainsi, l'art devient un produit de consommation, alors que le spectateur (l'homme) est restreint à une figure de potentiel consommateur. Subséquemment, l'industrie culturelle manipule l'individu, fabrique des copies conformes et instaure un goût dominant exalté par la publicité (les mass médias). L'industrie culturelle mettrait donc en danger la création artistique. Or, malgré la lucidité de cette école, il faut souligner qu'elle tend à réduire la relation entre *high* et *low culture* à un rapport hiérarchique qui contient son lot de paradoxes. Tout en revendiquant une démocratisation de la culture, les philosophes critiquent la culture de masse et l'industrie culturelle.

1.6 Les théories contemporaines de la culture

Depuis le début de ce chapitre, nous rendons compte de théories de la culture répondant à des modèles hiérarchiques. Or, actuellement les réalités culturelles et artistiques participent à l'élaboration de nouvelles approches dont il faut rendre

compte dans cette partie. En effet, depuis un peu moins de vingt ans, nous remarquons dans les études culturelles et médiatiques un désir de réorganiser les approches théoriques. Depuis la fin des années 1980, la présence des médias joue un rôle important dans notre société. Cette présence, désormais assumée et permanente, influence les nouvelles théories de la culture. Dorénavant, les théoriciens ne cherchent plus à catégoriser les pratiques culturelles ni à définir les influences des pratiques sur les autres phénomènes culturels. Ils tentent plutôt de cerner la culture médiatique et ses influences sur chaque individu. À cet égard, le sociologue Rémy Rieffel est l'un des théoriciens qui a travaillé sur une nouvelle approche de la culture, laquelle est développée dans son ouvrage *La sociologie des médias*. Avec cette nouvelle théorie, Rieffel en vient à proposer une approche anthropologique de la culture, qui se base sur une étude de l'influence des médias et de la culture sur chaque individu.

1.6.1 La théorie de Rémy Rieffel

S'inspirant des théories de l'École de Francfort et de celles de Hannah Arendt, Rémy Rieffel en vient, en 2010, à proposer un nouveau modèle de pensée, une nouvelle définition de la culture qui détourne le modèle hiérarchique prédominant. Suite à ses observations sur le rôle des médias dans les sociétés actuelles et à la lumière des théories de la culture déjà en place, Rieffel suggère de nouveaux paradigmes pour penser la notion de culture autrement. Ce nouveau modèle de pensée est aussi mieux adapté à la réalité culturelle, sociale et économique d'aujourd'hui.

Tout d'abord, Rieffel remarque que si la culture était autrefois réservée à un groupe restreint, une classe sociale privilégiée qui avait accès à l'art, au milieu artistique, à la musique, à la peinture, les changements technologiques et l'avènement des mass

médias ont contribué à transformer cette situation. Ainsi, sont nées deux visions, deux approches critiques des mass médias. Les plus optimistes parleront des mass médias comme d'un outil permettant une démocratisation de la culture. Les plus pessimistes diront, au contraire, que les mass médias contribuent à la standardisation de la culture qui maintiendrait les inégalités. Ils défendent la prémisse voulant que l'industrialisation de la culture dénature celle-ci et entraîne son affaissement. Or, Rieffel se permet de questionner cet a priori : les médias sont-ils réellement une source de conformisme ? Pouvons-nous parler de mondialisation de la culture au profit d'un pays dominant (les États-Unis) ? La culture de masse est-elle une culture médiatique faite sous le moule d'une mosaïque d'informations et d'impressions contradictoires ? Ces questions posées en amont de ses analyses sur les réels impacts des médias sur la culture permettent de dégager les hypothèses de départ de Rieffel.

D'entrée de jeu, il remarque que la définition de la culture de Hannah Arendt s'inscrit en opposition à la culture diffusée et produite par les médias modernes. Selon lui, sa définition ne correspond pas à la culture produite par les mass médias, laquelle est grandement assujettie à une logique industrielle et favorise des valeurs de consommation, de rentabilité ou d'utilité. En d'autres termes, Rieffel souligne que la définition de la culture d'Arendt n'est pas adaptée à la culture médiatique actuelle. L'utilité, la rentabilité et la propension à la soumission à une logique marchande sont des facteurs économiques de la culture contemporaine qu'il faut accepter, selon l'auteur, comme une réalité avec laquelle nous devons composer. En ce sens, la culture médiatique ne peut être décrite à l'aide d'une théorie traditionnelle comme celle d'Arendt, puisque cette théorie n'est pas adaptée à la réalité actuelle. Pour Rieffel, la culture actuelle doit se doter d'une théorie qui soit adaptée aux réalités socioculturelles contemporaines.

Rieffel se tourne, alors, vers une approche de la culture comme industrie, celle de l'École de Francfort, et plus particulièrement, celles d'Adorno et d'Horkheimer, dont

la pensée est influencée par les théories déterministes de Marx. Bien que Rieffel reconnaisse en cette théorie la pertinence d'aborder la culture en terme d'industrie, il relève qu'elle se base sur des généralités non fondées, puisqu'elle ne repose pas sur une enquête de terrain ou sur une observation claire du réel comportement humain. De plus, Rieffel relève que les deux théoriciens négligeaient l'imagination et la capacité créatrice des individus :

Les philosophes de l'école de Francfort sous-estiment la capacité de création et d'imagination des individus vivant en société : l'imaginaire social dépend de multiples facteurs (groupes d'appartenance, valeurs communautaires, etc.) et ne se réduit pas à l'imposition d'une manière de penser. (Rieffel, 2010 : 90)

En d'autres termes, Rieffel affirme que d'autres facteurs environnementaux influencent les réflexions des individus. En ce sens, les industries culturelles ne déterminent par le comportement de ces derniers. Enfin, il met en doute le lien de dépendance entre la production d'objets culturels standardisés et leur consommation. Selon Rieffel, chaque individu s'approprie l'objet culturel ou le message émis de différentes manières. Encore une fois, il s'oppose aux théories déterministes d'Adorno et d'Horkheimer.

Ces réflexions, pertinentes par rapport à notre problématique, permettent de dresser un bref portrait des enjeux culturels actuels qui ont influencé les œuvres de notre corpus. La mise en doute des théories modernes de la culture pour réfléchir la culture contemporaine nous paraît très juste. Comme nous l'avons souligné dans l'introduction de notre travail, il est intéressant de repenser les réalités culturelles et théâtrales en dialogue avec la société actuelle. C'est cette démarche que nous propose Rieffel.

1.6.2 L'ère du numérique et les médias : omniprésence

Aujourd'hui, à l'ère du numérique et d'Internet, la culture subit des transformations majeures quant aux modèles de production, de diffusion et de consommation. Auparavant, il y avait deux modèles de diffusion : le modèle éditorial qui regroupait tous les objets culturels produits «en stock» (CD, DVD, livres, film en salle, etc.) et le modèle en flot, une diffusion de masse de produits consommés au moment de leur diffusion (la radio). Or, Rieffel remarque une disparition de cette opposition, puisque ces modèles tendent à se confondre. L'exemple de la télévision représente bien la confusion des anciens modèles et l'émergence de nouveaux modèles. Désormais, la production télévisuelle peut être consommée sur plusieurs supports (la télévision, l'ordinateur et téléphone portable) et à plusieurs moments (télévision de rattrapage). Ainsi, l'émergence de modèles alternatifs mène à une dissociation du support et du contenu. Le contenu de la culture, par l'émergence de nouveaux supports, se dématérialise en fichier numérique.

De plus, Rieffel souligne une autre caractéristique des industries culturelles d'aujourd'hui : la mondialisation. À l'ère des satellites, des mutations de marchés, des adaptations de jeux et de séries télévisés, les frontières culturelles tendent à disparaître. La mondialisation et la concentration des industries sont des enjeux de la culture actuelle.

Cette omniprésence des médias influence les modes de production et de réception de la culture à un point tel que les sociologues Éric Macé et Éric Maigret ont mis de l'avant un nouveau terme : les «médiacultures». (Maigret et Macé, 2005) Aujourd'hui, à l'ère du numérique, de la télévision et d'internet, les médias prennent une telle place dans la diffusion de la culture, que ces deux sociologues remarquent une impossibilité de distinguer la culture des médias, le contenu et son contenant. Cette incapacité de dissociation des médias et de la culture témoigne, selon les

auteurs, d'un besoin de repenser la division hiérarchique entre le cultivé et le vulgaire qui se présente jusqu'ici comme une norme. L'approche des «médiacultures» est une théorie qui témoigne d'un décloisonnement des pratiques culturelles qui sont désormais inhérentes aux médias.

1.6.3 Une culture «mosaïque»

À la lumière des observations qu'il a faites sur les industries culturelles et de leur influence sur la culture, Rieffel propose une nouvelle définition de la culture basée sur l'analyse de l'usage des produits, de la diversité des pratiques interprétatives et de la créativité et de la résistance du récepteur. Tout d'abord, il revient sur deux définitions de la culture de masse, celles d'Edgar Morin et d'Herbert Marcuse. Les deux philosophes inscrivent leur théorie en filiation avec l'École de Francfort. Edgar Morin oppose d'abord la culture des cultivés, une culture de l'élite qui valorise les grands créateurs, la tradition et qui se destine à des initiés, à la culture de masse, une culture qui se définit selon une série d'oppositions. Par exemple, elle préfère la quantité à la qualité, la production à la création, le matérialisme à la spiritualité, etc. La culture de masse s'oppose également à la tradition, puisqu'elle est sans racine, sans rite et sans folklore. Néanmoins, Morin reconnaît qu'elle diffuse de nouveaux mythes auxquels les récepteurs désirent ressembler (les *stars* hollywoodiennes, la royauté et les sportifs chevronnés). Ainsi, Morin met de l'avant une pensée fondée sur une double logique. La culture de masse est ambivalente, puisqu'elle valorise à la fois une dépersonnalisation de la création au profit de la production, et l'invention et la création de nouveaux mythes. Au cinéma, par exemple, les films à grand succès sont fondés à partir d'un même moule. Or, c'est la signature d'un réalisateur ou le jeu de l'acteur qui favorisera une diversification des produits culturels cinématographiques. Herbert Marcuse présente, quant à lui, un point de vue moins modéré de la culture de

masse. Marcuse oppose «culture supérieure» à «culture de masse». Pour Marcuse, la culture supérieure est occidentale, bourgeoise et féodale. Elle est réservée à un groupe restreint de privilégiés. La culture de masse est réduite au principe du plaisir. Elle procède à la manipulation des individus.

Or, Rieffel interroge les définitions présentées par Morin et Marcuse. Il remarque que ces définitions ne cernent pas les contours de la notion de culture de masse. Qu'entend-on par culture de masse? Ces imprécisions viennent du caractère vague et flou du terme masse. Comment définir la masse? Qui est la masse? Face à cette incapacité à définir la notion *masse*, Rieffel propose d'analyser la culture à la lumière des comportements réels des récepteurs. Subséquemment, il suggère un nouveau terme mieux adapté : la culture mosaïque. Il faut aborder la culture de masse comme une notion anthropologique. La culture de masse est «une action collective et individuelle à travers la médiation d'objets culturels.» (Rieffel, 2010 : 102) En d'autres termes, les médias jouent un rôle de premier plan dans l'élaboration et la diffusion de la culture. Ainsi, cette idée d'une association entre culture et média rejoint celle de Maigret et de Macé qui valorisent un abandon de la hiérarchie culturelle, un décloisonnement des approches théoriques de la culture.

Rieffel remarque qu'aujourd'hui, la culture comme expérience individuelle et collective témoigne d'une confusion entre culture et culturel. En effet, il observe une indifférenciation entre la culture et les loisirs culturels. Tout le monde crée, tout le monde est artiste. La culture de masse tend à se confondre avec le loisir de masse. Cette observation met de l'avant l'idée d'un tout culturel. À cet égard, il est pertinent de se questionner sur l'essence du culturel. Qu'est-ce qui est culture? Nous remarquons que ce que l'on nomme les objets culturels est de plus en plus abondant et de plus en plus varié. L'individu est désormais bombardé de messages qu'il recueille de manière aléatoire. Dès lors, la culture prend forme autrement : « [elle] est liée [...] à des probabilités d'associations de tous ordres qui existent entre les

différents éléments de connaissance et est assimilée à un flux, une dynamique incessante.» (Rieffel : 2010 : 104)

Finalement, Rieffel, Maigret et Macé démontrent l'importance de dépasser les anciennes théories basées sur une hiérarchie qui ont longtemps orienté les définitions de la culture. Après avoir mis en lumière les pensées d'Hannah Arendt, d'Adorno, d'Horkheimer, d'Edgar Morin, d'Herbert Marcuse et les plus récentes d'Éric Maigret et d'Éric Macé, Rieffel propose un nouveau schéma d'analyse de la culture. La culture doit d'abord être analysée selon les productions culturelles modernes. Elle doit être *aussi* étudiée en termes d'industries culturelles et de la communication. Finalement, pour l'auteur, la culture est une action individuelle et collective dont l'individu, appartenant à une société, fait l'expérience à travers la médiation des objets culturels. La culture est aussi l'ensemble des probabilités d'association des messages, d'objets et de pratiques culturelles qui prend une forme singulière pour chaque individu.

1.7 Contexte de création

Ce chapitre rend donc compte de deux approches de la culture qui, à l'image de notre corpus, sont a priori très différentes, puisqu'elles réfléchissent le rapport entre *high culture* et *low culture* autrement. La première, celle d'Adorno et de l'École de Francfort, entretient le lien conflictuel entre les deux types de culture en proposant une théorie qui critique les industries culturelles et la culture de masse. Dans la seconde, Rieffel propose un déplacement de la logique hiérarchique. Ainsi, il démontre qu'avec l'avènement des technologies numériques et d'Internet s'opère une réorganisation, voire une transformation des paradigmes culturels et commerciaux. Avant d'analyser les œuvres de notre corpus, nous dresserons un portrait du contexte global de création des deux spectacles. En ce sens, nous définirons d'autres pratiques

artistiques qui s'inscrivent dans les mêmes procédés créatifs. Enfin, nous allons définir les approches artistiques qui sont en jeu.

1.7.1 Pratiques artistiques qui redéfinissent le rapport entre *high* et *low culture*.

Depuis la fin du XIXe siècle, de l'industrialisation à l'essor des technologies jusqu'à la mondialisation, on a pu observer, aux États-Unis entre autres, une redéfinition des pratiques culturelles et artistiques en de nouvelles catégories telles la culture de masse, la culture populaire et la culture savante. Cette redéfinition est reliée à l'avènement d'une culture médiatique de masse qui utilise les médias comme outil de diffusion à large portée; à l'établissement de standards industriels qui redéfinissent les moyens de production et le rapport entre l'homme et les objets de consommation; aux créations des artistes de l'avant-garde comme Marcel Duchamp, Jeff Koons ou Andy Warhol, par exemple, qui inscrivent des pratiques et des objets culturels « mineurs » à l'intérieur de leurs œuvres d'art. Ainsi, ces artistes, à travers un processus d'emprunt, viennent légitimer la *low culture* en la positionnant dans le contexte de la *high culture*.

En Amérique du Nord, le « ready-made », le re-make, l'emprunt, le pastiche, la copie, la citation et la recette sont des processus de création courants. Ils renvoient tous aux phénomènes d'appropriation et d'incorporation de pratiques culturelles hétérogènes au sein d'un objet culturel donné. Aussi est-il intéressant de relater l'émergence de ces processus et l'évolution de leurs enjeux au cours du XX^e siècle. Si les processus d'appropriation et d'incorporation apparaissent en art, dès le début du XX^e siècle, avec Marcel Duchamp et le « ready-made », aujourd'hui leurs enjeux tant esthétiques que sociopolitiques diffèrent.

Les années 1950 voient l'émergence des avant-gardes américaines, plus particulièrement du mouvement Pop Art, dont Andy Warhol est une figure centrale. Des artistes visuels tels Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg et John Jasper en sont les figures de proue. En recourant à des processus d'emprunt, de pastiche, de copiage ou de « re-make », le Pop Art rendait compte de la société industrialisée. Selon ce qu'expose Nicolas Bourriaud dans son livre *Postproduction* (2004), ces processus empruntés aux stratégies de production industrielle, maintenant récupérés par le domaine des arts, visaient à inscrire les œuvres dans un processus de production au même titre qu'un objet industriel. Ainsi, les artistes cherchaient à introduire les œuvres dans la production culturelle. De là sorte, ils tentaient, à travers leurs œuvres, d'enclencher un renversement du « bas » vers le « haut », et inversement. Ainsi, ils rabaissaient l'œuvre d'art au niveau des objets industriels ou de consommation, tout en élevant ces objets au niveau des œuvres d'art. De ce fait, ils ont été les premiers à ouvrir le dialogue, à introduire dans la *high culture* des symboles de la *low culture*. Subséquemment, les artistes du Pop Art et des avant-gardes américaines ont entamé un processus de décontextualisation des œuvres d'art et, du même coup, leur désacralisation. Ils ont fait des symboles populaires, issus de la culture médiatique, les fondements de leur création.

Au théâtre, l'emprunt ou la recontextualisation des productions de la *low culture*³ sont de plus en plus fréquents. Nous pensons, entre autres, aux créations de la compagnie new-yorkaise Wooster Group *House/Lights* (1998/2005) ou *Hamlet* (2007). *House/Lights* juxtapose trois sources *a priori* aléatoires afin de créer sur la scène un parallèle. La première, *Olga'House of Shame*, est un film de série B (*low culture*) créé par Joseph Mawra en 1964. La seconde, *Dr. Faust Lights the Lights*, est un texte écrit en 1938 par la dramaturge Gertrude Stein (*high culture*). La troisième est un épisode de l'émission de télévision (*low culture*) *I love Lucy*. Ces assemblages

³ Soit les productions commerciales cinématographiques, télévisuelles, radiophoniques, les comédies musicales, la musique populaire, etc.

créent, sur la scène théâtrale, une accumulation de références hétérogènes qui réorganise le rapport entre *high* et *low cultures*. Dans sa version de *Hamlet*, le Wooster Group projette le film *Hamlet* réalisé par Bill Colleran et mettant en vedette Richard Burton (1964) alors que des comédiens recréent, en direct sur la scène, le déroulement du film. Plus connu sous le titre *Richard Burton's Hamlet*, le film combine en fait trois captations du spectacle *Hamlet* présenté sur Broadway en 1964. À l'époque, ce spectacle théâtral avait été un franc succès financier. On avait donc produit une version cinématographique qui avait été distribuée dans plusieurs salles aux États-Unis. L'utilisation du film *Hamlet* dans la version du Wooster Group réfère au processus de reproduction des œuvres d'art (*low culture*). En filmant un spectacle vivant, puis en l'éditant dans plusieurs salles simultanément à des fins commerciales, *Hamlet* de Richard Burton est un exemple de reproductibilité technique au sens où l'entendait Adorno. Dans sa version, le Wooster Group redonne à *Hamlet* sa forme scénique d'origine tout en marquant son effacement.

Le spectacle *Aladeen* (1999) de Marianne Weems et The Builders Associations est un autre exemple : dans ce spectacle, Weems met en dialogue, sur la scène théâtrale, les différentes représentations d'Aladin, les centres d'appel indiens et les modèles de la culture américaine. Dans ce spectacle, les spectateurs assistent à la formation professionnelle, puis aux discussions entre les téléphonistes indiens et leurs clients. Durant leur formation, les téléphonistes apprennent les fondements de cultures américaines (l'accent, l'histoire de l'émission de télévision *Friends*, etc.) afin de les assimiler. Ensuite, chaque téléphoniste se voit attribuer le nom d'un des personnages de *Friends*. De cette manière, lorsqu'ils appelleront aux États-Unis, ils prétendront être Américains en se présentant sous une autre identité. Ce jeu d'identité provoquera chez les téléphonistes une perte de leur culture au profit de la culture américaine. De la même façon, l'histoire d'Aladin s'est américanisée. De la sorte, à travers le spectacle *Aladeen*, Marianné Weems met en dialogue plusieurs références culturelles pour questionner les conséquences de la mondialisation de la culture.

Ces œuvres artistiques, bien qu'hétérogènes, usent toutes d'un processus créatif semblable qui vise à décloisonner les pratiques culturelles de la *high* et *low culture*. Cette approche, fondée un processus de réutilisation de matériaux déjà existants, s'inscrit dans un mouvement que Walter Moser et Jean Klucinkas nomment le recyclage culturel.

1.7.2 Le recyclage culturel

Le recyclage culturel est un concept artistique qui, selon les auteurs, s'inscrit en réponse à la crise de l'esthétique. L'esthétique est un champ de savoirs qui permet d'aborder et de penser l'œuvre d'art. Elle prend en charge l'œuvre d'art et lui procure un cadre théorique et parfois même philosophique. Or, la crise de l'esthétique remet en question la relation de symbiose entre l'art et l'esthétique. L'avènement des théories des *Cultural Studies* sur l'interdisciplinarité à la fin des années 1980 témoigne d'une mise en doute des catégories des champs culturels. Cette incertitude met en lumière une instabilité du champ de l'esthétique comme seul champ permettant de théoriser ou de conceptualiser l'œuvre d'art et de l'inscrire, de ce fait, dans la société. La crise de l'esthétique est donc une remise en question de l'œuvre d'art comme objet sans finalité appartenant à une sphère autonome, celle de l'art. Autrement dit, cette crise démontre la nécessité d'aborder les œuvres d'art sous de nouvelles modalités qui répondent aux pratiques culturelles contemporaines. Ainsi naît une nouvelle dynamique culturelle, un échange entre les formes de représentation des diverses cultures de masses et cultures populaires, et des cultures marginales, dont fait partie le champ artistique. Pour Walter et Klucinkas, les pratiques culturelles de la *high culture* sont marginales, puisqu'elles ne s'adressent pas à la masse. De plus, elles sont caractérisées par leur originalité et leur unicité. Le recyclage culturel est une pratique artistique qui vise donc un échange entre les

cultures de masse, ce que nous nommons les *low cultures*, et les cultures marginales que nous associons à la *high culture*. Ce dialogue implique à la fois reprise et transformation des pratiques culturelles engagées dans le processus de recyclage. À cet effet, en reprenant la pensée de Garcia Canclini (2004), Rita de Grandis remarque que « [le recyclage est une] dialectique des influences, où toute appropriation culturelle relève un sens double dans la mesure où elle est constituée par l'interpénétration et la transformation de l'étranger et du propre.» (Klucinskas et Moser, 2004 : 53) Autrement dit, le recyclage culturel travaille sur les formes de représentation des divers champs culturels de manière à établir un rapport dialogique entre celles-ci.

Si le recyclage culturel renvoie à divers processus de création, nous allons en revanche nous attarder au recyclage des formes de représentation, de façon plus précise, ce que Moser et Klucinskas nomment la *remédiation*⁴. Bien qu'elle puisse se révéler sous de multiples facettes, Moser et Klucinskas arrivent à en énoncer une définition générale. La remédiation est un geste qui engage trois phases, trois actes qui travaillent les formes de représentation ou les médias en même temps. La remédiation reprend, déplace et *refonctionnalise* ces formes anciennes à la lumière du nouveau média dans une relation basée sur l'incorporation. Autrement dit, les formes de représentation anciennes sont recyclées et reprises dans un autre contexte de représentation. Dès lors, les formes recyclées se voient attribuer une nouvelle fonction à la lumière de ce nouveau contexte. En échange, ce nouveau contexte se transforme dans la relation d'incorporation de cet ancien média.

⁴ D'abord théorisé par Jay David Bolter et Richard Grusin, le concept de remédiation est « une logique formelle selon laquelle les nouveaux médias re-fonctionnalisent les anciens médias. Avec l'immediacy et l'hypermediacy, la remédiation est l'un des trois traits de notre généalogie des nouveaux médias. » («the formal logic by which new media refashion prior media forms. Along with immediacy and hypermediacy, remediation is one of the three traits of our genealogy of new media») (J.D. Bolter et R. Grusin, 1999, p. 273).

1.8 Présentation du corpus et méthodologie

Avec l'utilisation de formes et de stratégies de représentations propres à la *low culture*, Olivier Choinière, Kelly Copper et Pavol Liska inventent de nouveaux agencements esthétiques. Ainsi, ils façonnent une nouvelle dynamique culturelle. Le Nature Theater of Oklahoma repositionne les pratiques culturelles commerciales comme la comédie musicale américaine au sein de leur pratique théâtrale. Olivier Choinière participe également à cette esthétique, en questionnant la place du théâtre au sein de pratiques culturelles de masse. En réutilisant les stratégies de représentation des formes culturelles hégémoniques et de la culture populaire américaine, ils travaillent à bâtir une nouvelle forme théâtrale. Pour ce faire, ils transforment, déforment, pervertissent les codes de représentation des pratiques culturelles tant *high* que *low*.

Cet essai portera d'abord sur l'analyse des deux spectacles de notre corpus. Au terme de ces analyses, nous serons en mesure d'observer les impacts de la réorganisation de la *high* et de la *low* culture sur la forme théâtrale elle-même. En ce sens, nous remarquerons qu'Olivier Choinière et les créateurs du Nature Theater of Oklahoma créent deux dispositifs théâtraux qui témoignent des deux approches de la culture mentionnées dans ce premier chapitre.

De ce fait, nous tenterons de démontrer dans notre travail que le dispositif critique de *Chante avec moi* s'inscrit en filiation avec les théories modernes de l'école de Francfort et le schéma hiérarchique anglo-saxon. Olivier Choinière fonde son spectacle sur la relation conflictuelle entre l'industrie du spectacle et la culture médiatique d'un côté, et le théâtre de l'autre. Le théâtre se présente, dans *Chante avec moi*, comme forme de représentation qui favorise une prise de parole critique sur les enjeux centraux de la société. De plus, le spectacle témoigne des effets néfastes des médias sur les individus.

En second lieu, nous démontrerons que le dispositif subvertif et performatif de *Life and Times : Episode 1* s'inscrit dans la même mouvance que les théories contemporaines de la culture de Rémi Rieffel, Éric Macé et Éric Maigret. Ces derniers voient en Internet et les technologies numériques des facteurs de changements paradigmatiques de la culture et des modèles commerciaux. À l'image d'Internet, le dispositif créé par le Nature Theater of Oklahoma détourne les modèles hégémoniques et se propose comme une alternative.

Enfin, nous pourrions en conclure que les deux spectacles de notre corpus se réfèrent à deux modèles de la culture différents. Le dispositif théâtral de chacune des créations révèle deux matrices culturelles et historiques distinctes. De là, nous remarquerons que *Chante avec moi* et *Life and Times : Episode 1* sont le reflet d'une mutation culturelle entre la modernité et l'hypermodernité.

CHAPITRE II

CHANTE AVEC MOI : LA MISE EN SCÈNE DE LA CRITIQUE MODERNE DE LA CULTURE

2.1 L'Activité : contexte et enjeux

Olivier Choinière, avec sa compagnie L'Activité, élabore des créations théâtrales qui s'inscrivent au cœur de problématiques de la société actuelle, et ce tant par les formes scéniques privilégiées que par leur propension à la critique sociale et politique. Choinière modèle ainsi les formes théâtrales à partir, entre autres choses, d'une critique des industries culturelles, enjeux qui sont associés aux critiques de la modernité. Dans ce chapitre, nous allons, grâce à l'analyse de *Chante avec moi* (2010), montrer en quoi ces pensées critiques sont au centre des préoccupations artistiques de la Compagnie L'Activité.

Olivier Choinière est un auteur et un metteur en scène québécois qui s'intéresse à la place du théâtre dans la société actuelle, et plus particulièrement, dans le contexte d'une culture nord-américaine qui valorise les modèles des industries culturelles. En 2002, il crée la compagnie L'Activité Répétitive Grandement Grandement Libératrice (ARGGL), au sein de laquelle il agit à la fois comme directeur artistique et metteur en scène. L'Activité est décrite par son fondateur comme une «plateforme de création» qui questionne, remet en cause et redéfinit la représentation théâtrale et la place du spectateur dans le spectacle et, plus largement, dans la société. À cet égard, Francis Ducharme souligne que, malgré que ses œuvres soient financées par l'État, Choinière propose un théâtre engagé qui suscite des réflexions politiques :

L'Activité reçoit son financement étatique pour son rôle artistique, et non pour sa dimension sociale, mais son discours et les formes qu'elle adopte incitent à des réflexions politiques de manière implicite. La vision négative de la passivité du spectateur est sous-jacente dans le choix du terme « spect-acteur » sans toutefois donner lieu à une charge explicite contre le conservatisme au théâtre, ce que Choinière réserve plutôt à ses essais et textes d'opinion. Cette vision implicite a plutôt pour corollaire d'accoler une connotation négative à la notion de spectacle. (Ducharme, 2010 : 89)

Comme le remarque Ducharme, c'est par un travail sur les formes de représentation qu'Olivier Choinière expose ses positions politiques et interroge le rapport aux spectateurs. Par exemple, avec sa création *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* (2005), il crée un spectacle-déambulatoire durant lequel le spectateur, muni d'un baladeur audio, est invité à marcher et à explorer la ville. Dans *Projet Blanc* (2011), une création à représentation unique, Choinière conviait les spectateurs au Monument National pour un autre spectacle-déambulatoire. Or, arrivés devant le Théâtre du Nouveau Monde, on leur distribuait un audioguide et leur remettait leur billet pour assister à une autre représentation, celle de *L'École des femmes*, au deuxième balcon du. TNM. *Projet blanc*, une œuvre à laquelle ils participaient, allait s'infiltrer dans une autre œuvre, *L'École des Femmes*. Évidemment, les spectateurs étaient libres de participer ou non. Ceux qui acceptaient, assistaient à *L'École des femmes* munis d'audioguides dans lesquels étaient transmis des commentaires de Choinière sur la représentation. À travers ces déambulatoires et actions théâtrales, ce créateur met en place un dialogue entre les formes théâtrales et non théâtrales, et un discours critique.

D'autres créations de Choinière travaillent plutôt sur les formes spectaculaires pour émettre une critique du spectacle et des industries culturelles. C'est d'ailleurs le cas de *Chante avec moi* sur lequel nous nous pencherons particulièrement au sein de ce chapitre. Selon Choinière, les préoccupations actuelles doivent être abordées de manière nouvelle : «(la) réalité toujours nouvelle demande non seulement d'être portée par de nouveaux propos, mais aussi d'être incarnée par de nouvelles formes.»

(Théâtre Aux Écuries, s.d.) En d'autres termes, dans ses spectacles, Choinière arrime le contenu et la forme de la représentation pour explorer de nouvelles réalités.

2.1.1 Influences : La culture populaire et la pensée de Guy Debord

La culture populaire constitue une influence importante dans le théâtre d'Olivier Choinière : il s'inspire tant de figures du patrimoine culturel québécois, du paysage populaire actuel, d'histoires, de mythes, de romans que de l'actualité ou de formes artistiques et spectaculaires autres. En 1996, avec la pièce *Les sœurs Dionne dans l'allégorie de la caverne*, laquelle traite des cinq sœurs célèbres, devenues des curiosités après avoir été identifiées comme les premières quintuplés connues à avoir survécues à la petite enfance, il entame un travail autour de la question du populaire. Toujours la même année, il écrit *Édouard ou la trahison mortelle*, un texte inspiré d'Édouard Wiercowicz, un gymnaste français immigré au Québec s'étant recyclé comme lutteur au milieu des années 1950. Le Bonhomme Carnaval est le sujet d'*Autodafé, bûcher historique en cinq actes* (1999), alors que la célèbre météorologue de Radio-Canada, Jocelyne Blouin, a donné naissance à la figure centrale de la pièce *Jocelyne est en dépression* (2002). Enfin, la poutine et le Mini-Put sont à l'origine de *Venise-en-Québec* (2006). Dans *Félicité* (2007), Choinière s'est attaqué à la chanteuse mondialement reconnue, Céline Dion, et à celle de Régnald Côté, un père accusé d'agression répétée sur sa fille, dont le cas a été médiatisé lors de son procès au milieu des années 2000. La chanson comme objet culturel et médiatique est le matériau principal de *Chante avec moi* alors que *Mommy* (2013), sa dernière création, recycle et mélange la comédie musicale, le conte d'horreur et le rap. Ces exemples indiquent clairement combien la culture populaire se situe au cœur de la pratique d'Olivier Choinière.

C'est à partir d'une réflexion sur les formes du spectaculaire et leur impact sur la réception des spectateurs qu'Olivier Choinière crée *Félicité* (2007) et *Chante avec moi* (2010), deux pièces phares de son œuvre. Inventant chaque fois une nouvelle forme théâtrale, qu'elle soit dramaturgique ou scénique, Olivier Choinière fait des industries culturelles et des formats culturels dominants le point focal de ses créations. Il questionne les industries culturelles et spectaculaires et leurs stratégies de diffusion, transformant ainsi l'œuvre théâtrale en une plate-forme critique qui démontre les conséquences de la culture de masse sur les spectateurs. Dans *Félicité*, par exemple, les histoires évoquant le star-système, le fait divers et la nouvelle journalistique traitant de politique sont articulées sur un même front de façon à critiquer d'une part l'hétérogénéité et, de l'autre, la spectacularisation de la nouvelle journalistique. *Chante avec moi* travaille plutôt sur les formes spectaculaires et la chanson populaire à l'intérieur d'un dispositif scénique complexe qui met en scène la posture critique du créateur. Sous l'influence marquée et soulignée des écrits de Guy Debord, Choinière élabore avec *Félicité* et *Chante avec moi* un regard critique sur *La société du spectacle*. Les écrits de ce dernier constituent des références critiques qui soutiennent l'approche artistique favorisée dans ces deux créations. C'est la raison pour laquelle il nous semble important, avant d'analyser *Chante avec moi*, de présenter la pensée de Debord qui est à l'origine de ce spectacle. De plus, il est pertinent de mettre en contexte la pièce *Félicité* qui a permis à Choinière d'amorcer la réflexion critique exposée dans *Chante avec moi*.

Pour Debord, le spectacle est la réalisation concrète de l'idéologie capitaliste. La société du spectacle vise à propager une vision unique, un désir uniforme qu'adopteraient tous les spectateurs. Le spectacle est donc un outil de propagande redoutable, puisqu'il uniformise la réception et les désirs des spectateurs. Ceux-ci se contentent d'un rôle contemplatif qui les rend passifs. Ainsi, le spectacle les aliène. Debord présente pourtant le spectacle comme une instance centrale de la société moderne, avançant ainsi qu'il est partout. Il transcende à la fois la réalité et les images

pour offrir au spectateur une vision objective du monde social. Le spectacle agit à cet égard comme un médiateur entre la réalité et les images des rapports sociaux : « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images. » (Debord, 1967 : 16) Or, il est impossible de diviser les rapports sociaux réels du spectacle, puisque ceux-ci se contaminent. Le spectacle est donc une pratique sociale qui se présente comme un dédoublement du réel et des images matérielles. Il s'oppose au réel en le représentant, tout en existant comme système concret et tangible. À l'inverse, le réel est usurpé par le spectacle, puisque le spectateur le contemple. En somme, le spectacle est un système complexe qui contamine la réalité.

Cette perméabilité des rapports d'influence entre la réalité et le spectacle est au fondement du travail d'Olivier Choinière dans *Félicité* et *Chante avec moi*. D'ailleurs, Guy Debord s'impose dès *Félicité* comme une référence marquante pour Choinière. En exergue du texte, il témoigne, par une citation, de son lien à Debord :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont pas à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. (Debord, 1967 : 31)

Dès lors, il s'inscrit en filiation avec les écrits critiques de Debord sur les médias et les formes spectaculaires modernes. Il est possible de comprendre par cette citation l'origine du travail dramatique de Choinière sur la réception et le rôle du spectateur. En amont de *Félicité*, Choinière avertit ce dernier de l'état de contemplation que suppose son rôle au sein de la société du spectacle. La citation mise en exergue dénonce l'appauvrissement critique du spectateur face au spectacle. L'état de contemplation dans lequel celui-ci positionne l'individu favorise son aliénation,

puisqu'il le contraint à demeurer dans un rôle de regardant passif, à l'écart de l'action.

En définitive, la citation mise en exergue de *Félicité* témoigne, avant même la lecture de la pièce, d'une réflexion critique sur les modalités de réception et sur la position du spectateur face au spectacle. En citant Debord en amont de son texte, Choinière programme un peu l'interprétation du lecteur, en attirant son attention sur le rôle supposément passif des individus au sein d'une société du spectacle, tout en lui attribuant un rôle déterminant, qui servira de point d'assise dans *Félicité* et, plus tard, dans *Chante avec moi*. Les propos de Debord seront alors endossés par Choinière qui en fera l'enjeu principal dans ces créations. Avec *Félicité*, Olivier Choinière propose aux lecteurs/spectateurs d'être les témoins de l'histoire de Caro 31 (ORACLE), une consommatrice du journalisme à sensation qui en subit les conséquences dévastatrices. C'est à travers l'exemplification par une pièce de théâtre, qu'Olivier Choinière amène le spectateur à comprendre les effets dévastateurs de cette forme médiatique. En effet, le parcours dramatique de Caro 31 témoigne, en grossissant les traits, des conséquences de la consommation des mass médias sur les individus. Dans le cas de *Chante avec moi*, Choinière positionne le spectateur autrement, en lui imposant une structure performative de laquelle il sera captif.

Par ces références à Debord présentes dans *Félicité* et dans le programme de *Chante avec moi*, nous remarquons que Choinière positionne sa pratique au cœur des théories critiques modernes. À partir de ce constat, nous tenterons, dans ce chapitre, de comprendre le fonctionnement de la forme spectaculaire mise en œuvre dans *Chante avec moi*. De la sorte, nous pourrons analyser les conséquences d'une telle forme sur les modes de réception des spectateurs. Enfin, nous définirons de quelles façons *Chante avec moi* s'inscrit en réponse aux théories modernes de la culture.

2.1.3 *Chante avec moi*

Avant d'entamer notre analyse, il nous semble important d'expliquer le concept du spectacle *Chante avec moi*, lequel met en lumière un dispositif spectaculaire à la fois structuré et répétitif. *Chante avec moi* s'organise en quatre parties bien distinctes. Bien que ces quatre séquences travaillent des esthétiques et des formes représentatives différentes, elles mettent toutes en scènes la même chorégraphie et la même chanson, lesquelles seront ainsi répétées quatre fois au cours de la représentation théâtrale.

La chanson, dont le titre est «Chante avec moi », agit comme le patron de la représentation, tout en se définissant comme son contenu. De la sorte, dénudé de tout réel contenu spectaculaire et scénique, il ne reste de *Chante avec moi* qu'une chanson répétée quatre fois. Son refrain est très simple : « Je chante / Oui je chante / Pour que tu chantes / avec moi. » Nous pouvons déjà souligner que ces paroles ne sont qu'une décomposition ou une réaffirmation du titre de la chanson et donc du spectacle. À priori vides, ces phrases ne révèlent pas d'emblée le contenu implicite de ce spectacle, c'est-à-dire la posture critique d'Olivier Choinière guidée par les théories de la modernité comme celle d'Adorno et de Guy Debord. Nous proposons de nous attarder à la forme du spectacle, qui dévoilera un dispositif dans lequel la chanson agit comme modèle structurant.

2.2 La Chanson

La chanson est le matériau central du dispositif spectaculaire de *Chante avec moi*. Elle constitue la matière textuelle et sonore du spectacle et elle détermine sa structure répétitive. Elle conditionne également les modes de représentation impliqués dans le spectacle. Plus largement, la chanson reprogramme le spectacle composant la

représentation théâtrale, en l'orientant vers d'autres modèles culturels. Avant d'analyser plus spécifiquement l'impact de la chanson sur la représentation théâtrale, nous allons établir les balises concernant les enjeux culturels et artistiques qu'elle implique.

En premier lieu, il nous faut définir la notion complexe de musique populaire. Comme l'a démontré Philippe Allari dans son mémoire de maîtrise (2008), il est possible de définir la musique populaire suivant trois approches : la pensée critique et les théories d'Adorno, l'approche sociologique et l'approche technologico-économique. Ces trois façons d'appréhender la notion de musique populaire révèlent des enjeux différents et complémentaires. Tout comme la culture populaire à laquelle la chanson appartient, la musique populaire a d'abord été définie par Adorno, selon qui elle référerait à un style inférieur qui serait le résultat de l'industrialisation et de la standardisation de la culture. Il entend par la musique populaire le regroupement de plusieurs types de musique hétéroclites qui font d'elle un genre inclassable : le jazz, le folk, le rock, le hip-hop, la chanson engagée, la balade, etc. L'approche sociologique affine, quant à elle, la culture et la musique populaire à un groupe social ou à une classe sociale en particulier. Par exemple, Simon Firth (1978), qui associe ce type musical à la culture populaire, l'adjoint également aux jeunes ou encore aux masses, plus précisément à la classe moyenne. Finalement, l'approche technologico-économique étudie la musique populaire selon ses supports de diffusion : les médias de masse comme la radio et les supports CD ou numériques. En d'autres termes, l'approche technologico-économique concerne la musique commerciale qui jouit de réseaux de diffusions médiatiques à large portée. À la lumière de ces trois définitions, il nous apparaît intéressant de souligner que la musique populaire est une notion qui échappe à une définition unique et claire. Nous pouvons y associer plusieurs styles, plusieurs groupes sociaux et divers supports de diffusion hétérogènes qui se modifieront selon le contexte social, culturel, économique et historique dans lesquels ils s'inscriront.

Dans le cadre de *Chante avec moi*, nous remarquons que Choinière privilégie deux approches parmi celles mentionnées ci-haut. D'abord, il emploie la musique populaire sous une approche technologico-économique. Par l'utilisation de la chanson comme matériau premier de la création, il construit un dispositif scénique qui est gouverné par la forme populaire de la musique commerciale. La chanson structure la représentation théâtrale en lui imposant une forme répétitive et des enjeux relevant du spectaculaire et non plus du représentationnel. En second lieu, comme nous l'avons mentionné en 2.1.1, la création de Choinière s'inscrit dans le sillage des approches critiques développées par Debord et Adorno à propos des industries culturelles et spectaculaires, lesquelles relèvent une standardisation de la culture. Grâce à un dispositif scénique bien huilé, lequel reproduit les mécanismes des médias de masse par la répétition inlassable, voire mécanique, d'une chanson populaire, Choinière théâtralise son propos critique et, plus largement, les théories critiques de l'École de Francfort comme celles de Guy Debord orientent sa mise en scène. C'est dans la troisième partie de la représentation que cette approche critique, voire négative, de la musique populaire se dévoile.

Notre analyse se développera en deux parties. Dans un premier temps, nous nous attarderons à l'impact de la chanson populaire sur la forme et sur les moyens représentationnels privilégiés dans *Chante avec moi*. Plus spécifiquement, nous étudierons la manière dont la chanson répétée vient reprogrammer la représentation théâtrale. Comment celle-ci sert-elle de fondement à la mise en place du dispositif scénique? Puis, nous analyserons le changement de ton observé à partir de la troisième partie du spectacle. Nous verrons alors comment le dispositif scénique composé par Choinière incarne théâtralement les propos de Guy Debord et d'Adorno.

2.2.1 La réorganisation de la représentation par la chanson

En créant une tension entre la chanson populaire et la représentation théâtrale, Olivier Choinière met en relation deux formes artistiques issues de deux réalités culturelles et économiques différentes. Ces différentes réalités dicteront le rapport de force qui s'établira entre les deux formes au sein du dispositif scénique : la chanson comme objet médiatique de la culture de masse et la représentation théâtrale. À l'intérieur de ce dispositif hybride, nous remarquons que le format de la chanson asservit la représentation théâtrale. Cette inégalité entre les formes de représentations médiatiques et le spectacle vivant est discutée par Philip Auslander dans son ouvrage *Liveness* (2002). En s'appuyant sur l'idée que nous vivons dans une époque culturelle dominée par les représentations médiatisées, il développe une théorie qui analyse les rapports de force entre le spectacle vivant (*performance live*) et ces représentations médiatiques. Dans les sociétés médiatisées, il constate un renversement du rapport d'influence entre ces deux types de représentations :

Initially, mediatized events were modeled on live ones. The subsequent cultural dominance of mediatization has had the ironic result that live events now frequently are modeled on the very mediatized representations that once took the self-same live events as their models. (Auslander, 2002 : 11)

Selon Auslander, les représentations vivantes et médiatisées ne sont pas diamétralement opposées. Au contraire, il remarque une diminution constante des différences entre les deux modèles qui sont déterminés par les mêmes contingences culturelles et historiques. Dans ce sens, seuls les facteurs économiques entraînent un rapport de compétition entre ces derniers.

Chante avec moi travaille les rapports décrits par Auslander entre la représentation vivante et la représentation médiatisée. D'abord, Choinière use de la chanson comme objet de la culture de masse pour investir la représentation théâtrale. De surcroît, la

chanson s'impose à cette dernière qui en absorbe la structure. La représentation théâtrale est donc ici remodelée par la chanson populaire.

Chante avec moi, ainsi qu'en témoigne son déroulement, s'articule suivant une structure répétitive et très ordonnée. Divisée en quatre parties distinctes, la création suit une organisation mathématique. Le concept du spectacle est fondée sur la superposition-répétition de ces quatre séquences. En ce sens, elles sont toutes interdépendantes, puisqu'elles s'imbriquent dans un dispositif scénique d'une précision d'horlogerie. Très rapidement, nous comprenons que la chanson seule orchestre toute l'organisation de la représentation :

La chanson est conçue sur un modèle standardisé, lequel est basé sur l'alternance entre le couplet et le refrain. Sous ce modèle, la représentation théâtrale se transforme en un système reproduisant l'agencement de la chanson à l'échelle du spectacle en entier. Ainsi, nous pouvons définir chaque partie du spectacle comme un couplet qui se renouvelle chaque fois de manière différente. À cet égard, la longueur de chacune des fractions du spectacle calque la durée de la chanson. De plus, la chanson elle-même, constamment répétée, agit comme une constante dans le spectacle : elle est chantée tel un refrain. En s'imposant comme la structure et le matériau sonore de *Chante avec moi*, la chanson dicte la forme et le contenu de la représentation théâtrale, lequel se révèle passablement vide de sens.

2.2.2 Le parcours médiatique : de la création à la mise en spectacle jusqu'au support numérique.

Si elle structure le spectacle, la chanson définit également les formes spectaculaires et médiatiques utilisées dans chacune des sections de *Chante avec moi*. De la sorte, en

tant que matériau principal de la représentation théâtrale, elle permet de déplacer celle-ci vers des modèles de diffusion et de production propres à la chanson *pop*.

Tout d'abord, la chanson est un objet culturel issu de l'industrie de la musique populaire. Cette industrie est complexe, puisqu'elle fait intervenir plusieurs stratégies de production et de diffusion. Au départ, la musique ne pouvait être présentée que dans le cadre d'un concert, c'est-à-dire dans une rencontre entre les musiciens et le public. Or, les innovations technologiques de diffusion (radio, télévision, internet), des modèles et des supports de consommation (phonographe, table tournante, les lecteurs cassettes, les baladeurs, les téléphones intelligents ou encore les CD, les disques vinyles, les mp3, etc.) ont contribué à diversifier et à complexifier les modes de diffusion et de production liés à l'industrie musicale. Si auparavant la musique était produite dans les salles de spectacles, aujourd'hui, les nouveaux moyens de production en font un objet reproductible qui ne fait qu'accroître ses possibilités de diffusion de masse. Ainsi, la diffusion de la chanson peut se décliner sous trois formes : le support (disques ou fichiers numériques), les médias (radio, télévision, etc.) et le spectacle vivant. De ce fait, la consommation de la musique est aujourd'hui médiatisée. Celui qui écoute de la musique doit nécessairement le faire par l'entremise d'un média quelconque : radio, baladeur, lecteur mp3, téléphone intelligent, etc. Olivier Choinière emprunte certaines stratégies de production et de diffusion de la musique et les reprogramme au sein du dispositif scénique de *Chante avec moi*. De cette manière, cette création recrée le parcours médiatique de la chanson, de sa création à sa spectacularisation, jusqu'à sa numérisation.

La création de la chanson : Le *hit*⁵

D'abord, en première partie, les spectateurs assistent à la création d'une chanson à succès. Les acteurs, dont certains sont assis dans l'assemblée, se regroupent tour à

⁵ Pour cette section, se référer à l'Annexe A, figures 1 et 2.

tour sur la scène et participent à la fabrication de la chanson. Incarnant différents types de personnalités provenant de diverses origines et de plusieurs milieux sociaux (une jeune femme, un couple, un livreur de pizza, un groupe de motards, une femme en chaise roulante), les acteurs agissent comme si leur participation au spectacle était spontanée. Chacun arrive sur la scène, se joint au groupe déjà présent et commence à chanter. Petit à petit se forme une chorale regroupant un échantillonnage hétérogène de la société. La représentation semble s'organiser peu à peu vers la fin de cette première partie alors qu'un technicien donne aux acteurs des instruments de musique de fortune (gazou, ukulélé, tamtam, etc.), afin qu'ils s'accompagnent.

Durant cette première partie, la chanson semble s'improviser au fur et à mesure devant le public. À partir d'un rythme et d'une mélodie proposés par le premier acteur, les autres comédiens montent en scène et y chantent quelques vers ou simplement quelques paroles. Le rythme, la mélodie, puis les paroles s'accumulent ainsi pour s'infiltrer progressivement dans la tête de chaque spectateur, à la manière d'un ver d'oreille. La création de la chanson *live* fait en sorte que, dès le départ, elle se constitue comme un bien commun qui appartiendrait tant aux acteurs qu'à tous les spectateurs. Outre que le refrain de la chanson soit accrocheur et facilement mémorisable, ses paroles et sa mélodie incluent d'emblée le spectateur dans le spectacle. La mélodie et le rythme sont entraînants, et les paroles du refrain sont orientées vers ce dernier : le « Je chante. Oui je chante. Pour que tu chantes / avec moi » ponctue le spectacle. Il invite le spectateur, en s'adressant directement à lui, à se joindre au spectacle et à chanter avec les performeurs. Cet appel au spectateur contribue à son intégration au sein du spectacle, puisqu'il l'interpelle directement.

Les paroles du refrain correspondent également à ce qui est un « gage de succès du star-système » que Françoise Benhamou (2002) nomme la conformité. L'individu, consommateur culturel, sera influencé par certaines conditions et relations sociales lorsqu'il consommera. Elle fait remarquer que le facteur principal susceptible de

l'influer est le désir de se conformer à un groupe. Dans un même ordre d'idée, pour Simon Firth, le spectateur est amené à vivre grâce à la chanson une expérience esthétique et identitaire tant au niveau individuel que collectif :

[T]he issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and produces an experience – a musical experience, an aesthetic experience that we can only make sense of by taking on both a subjective and a collective identity. (Simon Frith, 1996 : 109)

En ce sens, la chanson «Chante avec moi» produit une expérience à la fois musicale et esthétique qui ne prend réellement sens qu'au sein d'une expérience collective. Dans le cas de *Chante avec moi*, les acteurs sur scène, en demandant aux spectateurs de chanter avec eux, les amènent à se regrouper autour de l'objet de la chanson «Chante avec moi». Ainsi, chanter cette chanson devient un acte collectif rassembleur, dont le propos consiste à répéter l'idée du chanter ensemble.

Françoise Benhamou souligne aussi que «plus le marché visé est large, plus sa capture implique la mise en avant de normes simples, le rassemblement des foules autour de quelques caractéristiques seulement, destinées à une sorte d'individu focal.» (Benhamou, 2002, p. 241) Le refrain de *Chante avec moi* correspond à ces caractéristiques. D'abord, il établit une norme simple, celle de chanter. De plus, les acteurs, malgré qu'ils chantent ensemble, parlent à la première personne du singulier (je). L'utilisation du (tu) pour désigner les spectateurs provoque une individualisation des membres du public. Ainsi, chaque spectateur se sent interpellé. L'utilisation du « je » et du « tu » vient donc simplifier la relation entre les acteurs-chanteurs et les spectateurs. Cette apostrophe individuelle du spectateur lui permet de se sentir directement interpellé.

Des phrases simples, la répétition de mots et l'adresse directe au spectateur regroupent toutes les composantes d'un refrain non seulement accrocheur, mais apte à

devenir un ver d'oreille. De surcroît, la chanson « Chante avec moi » réunit plusieurs composantes qui contribuent à son succès commercial. Elle incite à la formation d'une collectivité tout en s'adressant au spectateur isolément.

La fin de cette partie culmine avec l'arrivée d'une chorale d'enfants. Cette chorale s'ajoute aux divers groupes d'individus qui, depuis le début du spectacle, se rejoignent sur scène pour créer la chanson. Le rôle de la chorale est d'introduire une véritable vedette de la chanson populaire québécoise. Au moment où nous y avons assisté, le chanteur Pierre Lapointe participait au spectacle. Nous allons revenir sur ce moment charnière de *Chante avec moi* dans la section 2.3.1.

La mise en spectacle : le spectacle *pop-rock*⁶

La seconde partie se présente comme la réplique de la première. Par contre, bien qu'elle reprenne le déroulement initial, soit les mêmes gestes et la même chanson, elle semble être un reflet déformé de la première partie. La seconde partie met en scène la chanson selon les normes du spectacle à grand déploiement. Cette portion évoque les spectacles emblématiques de l'histoire de la musique (Pink Floyd, Cirque du Soleil, Madonna, Céline Dion et compagnie...). Les costumes, les éclairages et les décors extravagants viennent habiller, voire déguiser, la représentation. En transformant le jeu des acteurs, la chanson elle-même et les éléments scénographiques, cette seconde partie évoque une forme spectaculaire différente : le spectacle de musique *pop-rock*. En ce sens, cette partie vise à éblouir les spectateurs tout en créant un effet comique.

Les costumes subissent certaines modifications. En première partie, les acteurs étaient vêtus en tenus de ville : jeans, T-shirt, manteau, etc. qui n'exposaient pas spécifiquement leur rôle dans le spectacle ou dans la société. En seconde partie, les costumes deviennent garants de ces fonctions. Par exemple, les fonctionnaires

⁶ Pour cette section, se référer à l'Annexe A, figure 3, 4 et 5,

arrivent sur la scène en tailleurs avec, au cou, leur carte d'identité d'employé. S'il nous était impossible dans la première séquence de déduire le rôle de ces figures dans la société, l'ajout de quelques accessoires significatifs, voire stéréotypés, comme la carte vient souligner leur occupation. De la même façon, les danseurs portaient en seconde portion de la création des costumes de danseurs : bas de réchauffement, justaucorps, collant de ballet, etc. En ajoutant certains éléments de costumes très signifiants, Choinière amène d'abord un côté comique à son spectacle. La redondance en lien avec la première partie et l'exagération qu'apporte l'utilisation de stéréotypes contribuent à cet effet cocasse. D'un autre côté, ces transformations de costume réduisent l'identité des acteurs en scène à une fonction, un stéréotype.

Les instruments électriques comme les guitares, de multiples instruments de percussion dont la batterie contribuent à inscrire *Chante avec moi* dans un autre format spectaculaire. Les gazous utilisés en première partie sont remplacés par des trompettes géantes en plastique. De plus, la participation d'un groupe musical rock (guitare, basse et batterie) positionné à l'arrière-scène rappelle les spectacles de musique populaire et rock.

Ce type de spectacle qui en met plein la vue est souvent associé à la musique de populaire et au style rock. Depuis la fin des années 1970, cette forme de spectacle a été marquée par des changements esthétiques. Désormais, ces spectacles musicaux sont indissociables de leur dimension visuelle. L'éclairage, l'architecture et les nouvelles technologies scéniques servent à la mise en scène de la musique. La superposition de ces différents éléments scéniques crée un effet spectaculaire. Dans son ouvrage intitulé *Le rock*, Anne-Marie Gourdon attribue particulièrement cet effet à la lumière : «La lumière dans les concerts de rock et de variétés, outre ses fonctions symbolique, esthétique, utilitaire, crée un immense spectaculaire. La puissance des lumières rejoint en ceci la profusion et la violence des sons. » (Gourdon, 1994, p. 71) La seconde section de *Chante avec moi* utilise amplement la lumière comme puissant

effet spectaculaire. Le recours aux éclairages latéraux et à des éclairages en douche, les lumières entre les estrades à l'arrière-scène, les lumières stroboscopiques et le cyclorama installé en fond de scène contribuent à la création d'un effet grandiose qui rappelle le spectacle à grand déploiement. De surcroît, si les instruments de musique rehaussent le niveau musical sur les plans sonores et de la performance, la lumière joue avec cette performance pour créer un ensemble d'intensités sonores et visuelles.

À la fin de cette seconde partie, une attention particulière est donnée à la présentation attendue de la vedette de la scène musicale populaire. Celle-ci est introduite, comme dans la première séquence, par la même chorale d'enfants à la voix angélique. Cette fois-ci, les jeunes sont tous vêtus de blanc et chantent plus rapidement. Ce moment attendrissant contribue à l'esthétique spectaculaire. À la fin de leur performance, le chœur se sépare en deux pour y accueillir la vedette. Alors qu'un « projecteur de poursuite » pointe le centre de la scène en prévision de l'arrivée de la célébrité, celle-ci ne se présente pas, un technicien se retrouvant malencontreusement à sa place apparaît au fond de la scène. (Annexe A, Figure 5) Bien qu'elles usent d'esthétique et de formes représentationnelles divergentes, les deux premières séquences de *Chante avec moi* se déroulent pratiquement de la même façon. Or, l'absence de la vedette produira, comme nous allons l'observer en section 2.3.1, une fissure qui changera drastiquement le ton de la représentation.

En définitive, dans cette seconde partie, la métamorphose des costumes, des instruments et de la lumière participe à l'élaboration d'un spectaculaire grandiose. La multitude d'éléments sur scène stimule le spectateur de façon à favoriser son éblouissement, à l'impressionner. Ainsi, comme le remarque Anne-Marie Gourdon, « aucun récepteur humain n'est réellement capable d'appréhender cette multitude de stimuli. » (Gourdon, 1994, p. 71) Cette réflexion explique ainsi la capacité du spectacle à grand déploiement à produire une impression de spectaculaire qui dépasse l'entendement humain.

La numérisation de la chanson et du spectacle⁷

À la suite de la seconde partie, *Chante avec moi* change de ton. D'un spectaculaire à outrance, nous assistons à la déconstruction du spectacle théâtral vivant. Toujours en répétant le canevas de la chanson, la représentation prend des allures plus sombres. Les acteurs, alignés en rang, chantent la chanson et danse de façon automatique, donnant plutôt l'image de soldats marchant au pas. Puis, tour à tour, ils s'effondrent par terre, épuisés. Des techniciens viennent ramasser les corps inanimés en les traînant jusque dans les coulisses. Cette troisième partie se poursuit ainsi jusqu'à l'effondrement du dernier acteur en scène. Avant d'aborder, dans la section 2.4, plus spécifiquement la dimension critique de cette troisième portion de la création, nous nous pencherons sur la stratégie de diffusion favorisée par Choinière dans la quatrième et dernière partie pour remplacer le spectacle vivant.

Si Choinière semblait avoir mis à mort le spectacle en troisième partie, avec la présence du iPhone qui rejoue la chanson en dernière partie, le spectacle devient répétitif à volonté et «portatif». En effet, alors que le plateau est vidé de ses performeurs tombés d'épuisement, un technicien entre en scène et vient accrocher un téléphone intelligent à un micro, lequel rejoue le spectacle. Le public entend la chanson, mais peut à peine voir le spectacle enregistré sur l'appareil. Le spectacle paraît alors échapper à son statut éphémère : il est désormais diffusé par un téléphone portable, objet symbolique de la culture médiatique actuelle. La réception du spectateur est encore une fois remise en question dans cette dernière partie de *Chante avec moi*.

Olivier Choinière utilise les principes de base des nouvelles stratégies de mise en marché de l'art. Cette dernière phase de la représentation pose un regard sur les nouveaux modes de diffusion du spectacle et de la musique. Le caractère «portatif»

⁷ Pour cette section, se référer à l'Annexe A, figures 6, 7, 8 et 9.

du iPhone remet en question les critères de consommation et de réception du spectacle. Si auparavant celui-ci n'advenait que sur une scène, aujourd'hui, avec l'émergence de la culture médiatique, il se présente sous des formes et des modes de production infinis, qui redéfinissent les fondements de l'art et l'essence du spectacle.

L'avènement du numérique entraîne la virtualisation du contenu culturel. À cet égard, Rémy Rieffel dira plutôt que « la dématérialisation des contenus culturels, l'essor d'internet, la diffusion massive d'appareils nomades, abolissent par ailleurs les frontières entre images, musique et textes. » (Rieffel, 2010 : 105) Autrement dit, l'avènement du numérique réduit le support de la culture à un écran qui lie les différents contenus culturels et artistiques en un objet audiovisuel. Dans *Chante avec moi*, le téléphone permet la fusion de la chanson et de ses mises en scène en un objet culturel numérique : la vidéo.

L'écran du iPhone agit comme un catalyseur qui articule les différentes composantes du spectacle *Chante avec moi*. Il les regroupe en un objet numérique sans relief. En ce sens, Rieffel, en citant Richard Hoggart et son étude sur *La culture des pauvres*, souligne que « l'irréalité du contenu induit, en fait, « des besoins vite satisfaits par procuration : c'est une littérature de gâteaux soufflés, une pâtisserie sans crème. » (Rieffel, 2010, p. 109) En usant du iPhone, Choinière réaffirme la critique de Debord sur la société spectacle, comme nous allons le voir en 2.3.2.

Cette organisation des différents types de représentation de la musique au sein de *Chante avec moi* représente le parcours médiatique des spectacles de la chanson à succès, lequel culmine avec les nouvelles technologies et leur diffusion numérique.

2.3 La mise en scène de la critique

À la lumière de cette analyse, nous remarquons que la chanson se positionne comme un élément central du dispositif scénique élaboré par Choinière. Elle influence l'organisation et la structure de la représentation théâtrale. Ce faisant, il soumet cette dernière à d'autres styles et formes de représentation, tout comme à d'autres moyens de diffusion. Son mécanisme précis et répétitif, voire redondant, impose un rythme et une régularité au spectacle qui influence la réception des spectateurs.

2.3.1 Briser la roue : l'insertion de la critique dans le dispositif spectaculaire

Le principe de répétition installe une constante tout au long du spectacle. Il crée l'anticipation chez le spectateur, puisqu'il se trouve devant un objet qu'il (re)connait. Dans ce dispositif scénique, la variation des esthétiques et l'apparition d'une nouvelle figure sur scène (la « vraie » star de la chanson) introduisent de l'imprévu pour le spectateur dans le déroulement répétitif de la représentation. Cet imprévu crée un effet de surprise, de l'étonnement, même de l'éblouissement chez le spectateur. Cette stratégie de représentation contribue à séduire ce dernier en dépassant constamment ses attentes : Olivier Choinière joue de ce principe.

L'arrivée de la vedette surprise est un événement clé de la structure dramatique de *Chante avec moi*. Après la création du nouveau *tube* en première partie, avec des comédiens inconnus, voire amateurs, l'arrivée de la vedette introduit une référence réelle connue des spectateurs. Cette figure agit comme un élément rassembleur dans un spectacle hors norme. Comme le précise Françoise Benhamou, « les consommateurs de culture, sollicités en désordre et le plus souvent en mal de repères, aiment en effet retrouver « leurs » vedettes, dans un mélange de familiarité et de distance. » (Benhamou, 2002, p. 14) Cette vedette se présente donc en fin de première partie à la fois comme un repère rassurant et comme un moment de surprise. Ce

double statut contradictoire fait de la vedette un élément-clé de la structure spectaculaire de *Chante avec moi*. Bien que surprenante, son arrivée agit comme un cadeau pour les spectateurs qui reçoivent sa présence comme un privilège. D'un autre côté, la popularité de cette vedette, le fait que les acteurs la reconnaissent comme une figure familière, lui attribue la fonction de repère. La vedette s'insère dans le mécanisme de répétition élaboré par Choinière : étant donné qu'en première partie elle agissait à la fois comme repère et comme apothéose, l'attente de celle-ci en seconde partie sera d'autant plus grande. Le modèle de répétition crée un espoir chez le spectateur qui anticipe son retour à chaque partie du spectacle. Bien que la seconde partie diffère de la première, les spectateurs se demandent quand elle reviendra en scène à nouveau. Or, ces attentes seront déjouées. À la fin de la seconde partie, Choinière remet en scène son entrée (Annexe A, figure 5). Tout comme en première partie, une chorale d'enfant entre en scène et chante une partie de la chanson. À la fin de leur prestation, la chorale s'écarte pour faire place à la vedette. Tous, acteurs, membres du chœur et spectateurs ont les yeux rivés sur l'estrade. Cette mise en scène joue avec les attentes du spectateur, puisque la star ne remontera pas sur la scène. Un technicien y montera «par hasard» à sa place.

Dans un cadre plus large, il est important de mentionner que cette vedette est différente à chaque représentation⁸. Avec la notoriété grandissante du spectacle *Chante avec moi*, l'arrivée de la vedette n'était plus un moment de surprise, puisque bien des spectateurs ayant assisté au spectacle avaient rapporté le fait. Or, l'événement surprenant n'était plus l'arrivée, mais l'identité même de cette vedette : « Qui sera là ce soir? ». Ainsi, le modèle de variation-répétition qui façonne la réception des spectateurs commençait-il avant même le début de la représentation. Si le spectacle suit un modèle répétitif, l'identité de la vedette s'inscrit alors comme une variante chaque soir. Ce modèle répétitif est d'ailleurs, comme le souligne Françoise

⁸ La première fois que j'y suis allée, c'était Daniel Bélanger, alors que la seconde fois, c'était Pierre Lapointe.

Benhamou, à la base du fonctionnement du star-système : « Le star-système est exigeant : il n'aime guère la nouveauté mais redoute l'ennui, et produit des clones de succès antérieurs rapidement relookés pour des publics que l'on croit acquis. » (Benhamou, 2002, p. 16) Le star-system a établi des barèmes, des modèles de réussite commerciale qui s'inscrivent comme des constantes répétées, lesquelles sont un gage de succès. Or, à l'intérieur de ces modèles sont insérées des variantes qui agissent comme une impression de nouveauté et d'originalité. Dans *Chante avec moi*, l'apparition de la vedette, tout comme son identité, créent une variation à chaque spectacle, laquelle contribue à orienter le regard du spectateur. Ainsi, le motif de répétition installe le spectateur, avant même le début du spectacle, dans une attente et dans une position d'anticipation.

En déjouant les attentes des spectateurs, Choinière crée une rupture dans le dispositif répétitif mis en place dans *Chante avec moi*. La première et la seconde partie ont comme fonction d'intégrer le spectateur au sein du mécanisme spectaculaire. Par contre, la fin de cette seconde séquence vient briser la mécanique redondante qui s'était mise en place depuis le début et annonce aux spectateurs le changement de ton qui suivra dans le spectacle. Elle crée une césure dans le dispositif scénique qui permettra, en troisième partie, l'insertion des propos critiques de Choinière, lesquels s'inscrivent en filiation avec les théories d'Adorno et de Guy Debord.

2.3.2 *Chante avec moi* et la pensée critique

Comme nous l'avons mentionné en 2.1.1, les théories de Debord sont une inspiration fondamentale pour Choinière. Si le début du spectacle ne laisse aucunement présager une telle influence, c'est en troisième et en quatrième partie que s'opère la théâtralisation des propos critiques de Choinière.

Le dispositif scénique gouverné jusque-là par la chanson comme forme esthétique de la culture populaire, puis la critique qui est mise en place en troisième et quatrième partie nous laissent croire que *Chante avec moi* peut être associé aux théories de la culture élaborées par les philosophes de l'école de Francfort. L'école de Francfort fonde sa théorie sur la dialectique entre ce qu'elle nomme la culture bourgeoise et les médias ou culture médiatique. De son côté, Olivier Choinière fonde sa représentation sur la relation conflictuelle entre les formes spectaculaires issues des cultures populaires et de masse, comme la chanson et le théâtre. Tout comme les philosophes de l'école de Francfort, ce dernier tient un discours critique qui s'affirme durant les deux derniers segments du spectacle et qui s'infiltre au sein d'un dispositif construit autour de la chanson comme objet populaire et médiatique.

Basées sur une dichotomie entre la culture bourgeoise et la culture populaire, les théories critiques de l'école de Francfort étudient les influences de l'industrialisation sur la culture. Comme cela a été souligné en 1.3, selon cette école de pensée, les médias de masse remettent en cause l'ordre bourgeois établi en ce qui concerne la culture. La culture devient une industrie dans laquelle on produit à la chaîne, ce qui amène l'art à s'uniformiser et à se standardiser. En résumé, Adorno élabore une théorie qui critique les industries culturelles et la standardisation esthétique qui a comme conséquence l'aliénation du consommateur/spectateur. (Adorno, 1992) C'est sur ce dernier point que Choinière organisera sa création.

La structure répétitive de *Chante avec moi* oblige les acteurs, comme les spectateurs, à surconsommer la chanson. Au fil de la représentation, la chanson devient une constante et un repère sonore qui accompagne le public tout au long du spectacle. Or, peu à peu, sa redondance obnubile les spectateurs et les acteurs. À force d'entendre la même mélodie et les mêmes paroles accrocheuses, ils finissent par les apprendre sans trop y réfléchir. En ce sens, la répétition de la chanson marie l'esprit des spectateurs qui finissent par adhérer au dispositif et, plus largement, au spectacle. De la sorte, la

surexposition à la chanson amène un effritement de la faculté critique. En troisième partie du spectacle, c'est ce que Choinière met en scène. En positionnant ses acteurs en rangées, il démontre que chacun se conforme à un dessein commun. Sans émotion, ils s'exécutent tels des pantins qui agissent sans réfléchir. (Annexe A, figure 6 et 7) Un après l'autre, épuisés, ils s'effondrent. À la fin de cette troisième partie, il ne reste qu'une comédienne en scène. Le rythme de la musique augmentant en crescendo, elle chante et danse de plus en plus rapidement jusqu'à ce qu'elle aussi tombe. (Annexe A, figure 8) Ainsi, à travers ce segment, Choinière met en scène sa critique de l'aliénation du spectateur par le spectacle.

Cette critique s'inscrit au sein d'un dispositif spectaculaire redondant qui cherche à neutraliser les facultés critiques des spectateurs afin de les confronter, par la suite, à une critique de sa position spectatrice. Aussi, la réaction des spectateurs à la fin de la représentation est ambiguë. Même s'ils comprennent les propos critiques mis en scène par Choinière, il reste qu'ils ont été assimilés par le dispositif spectaculaire. En applaudissant le spectacle, ils adhèrent à une structure illusoire qui a trafiqué leur réception du spectacle. Toutefois, cette marque de reconnaissance devient, dans *Chante avec moi*, un mécanisme que seuls les spectateurs peuvent arrêter. Plus les acteurs chantent et dansent, plus les spectateurs applaudissent. À l'inverse, plus les spectateurs applaudissent, plus les acteurs s'exécutent. Par conséquent, le mécanisme d'applaudissement prend les allures d'un cercle vicieux qui démontre l'adhésion des spectateurs au dispositif spectaculaire. (Annexe A, figure 10) Enfin, le processus d'applaudissements permet au spectateur de comprendre l'engrenage dans lequel il est prisonnier depuis le début du spectacle. Il en arrive à comprendre que le spectacle, devenu sombre, cessera seulement s'il arrête d'applaudir.

Plus largement, la redondance de la structure et de la chanson a comme conséquence d'épuiser le dispositif spectaculaire lui-même. Si durant les deux premières parties, nous assistons à la construction d'un standard ou d'un modèle spectaculaire, en

troisième et en quatrième partie, nous assistons à sa déchéance. En effet, peu à peu, Olivier Choinière orchestre la mort de son spectacle. Il évide d'abord chacun de ses acteurs en scène (Annexe A, figure 7). Ces derniers chantent et dansent la même chanson et la même séquence chorégraphique en boucle selon un rythme qui va en augmentant graduellement. Puis, il souligne l'inertie du spectacle en le réduisant à un enregistrement numérique sur un minuscule téléphone intelligent en quatrième partie. Cette dernière partie réduit le spectacle à la rencontre entre le spectateur et le support numérique, dialogue au fondement de la culture de masse. Elle met ainsi à mort l'essence même du spectacle vivant. Par conséquent, ce segment révèle l'absurdité des formes spectaculaires de la culture de masse, puisqu'elle confronte la scène et le téléphone intelligent, deux supports de diffusion de nature inverse, ce qui en révèle l'écart.

Enfin, à la lumière de cette analyse, nous pouvons conclure que *Chante avec moi* met en branle un dispositif spectaculaire qui est à l'image des théories critiques d'Adorno et de Guy Debord. D'abord, tout comme le craignent ces deux sociologues, au sein de ce dispositif, la représentation théâtrale est absorbée par la forme de la chanson. Comme objet de la culture populaire et médiatique, cette dernière écrase la représentation théâtrale en imposant sa puissance spectaculaire. La troisième partie opère un désamorçage des mécanismes spectaculaires de la chanson. De ce fait, Choinière y théâtralise sa posture critique face aux industries culturelles en orchestrant la mort de son spectacle. Ainsi, le rapport de force qui s'établit entre la chanson, la représentation théâtrale et la théâtralisation de la critique de Choinière sur le spectacle illustrent bien les propos de la pensée critique moderne sur la culture et les industries culturelles.

CHAPITRE III

LIFE AND TIMES : EPISODE 1: LA PERFORMATIVITÉ ET LA SUBVERSION

3.1 Le Nature Theater of Oklahoma: pratiques et influences

Tout comme Olivier Choinière et l'Activité, la pratique théâtrale élaborée par la compagnie new-yorkaise Nature Theater of Oklahoma travaille la forme théâtrale dans un souci de l'inscrire au sein de la société actuelle. Néanmoins, si le travail des deux compagnies répond aux enjeux de la société actuelle comme les industries culturelles et la spectacularisation, il est intéressant de remarquer que celles-ci abordent ces paradigmes différemment. Grâce à l'analyse de *Life and Times : Episode 1* du Nature Theatre of Oklahoma, nous pourrions observer comment cette dernière inscrit sa pratique théâtrale au cœur des enjeux et des paradigmes de la culture médiatique et de la culture Web.

Le Nature Theater of Oklahoma est une compagnie théâtrale new-yorkaise créée en 2002 par Pavol Liska et Kelly Cooper. Ils se sont rencontrés à l'université au début des années 1990. Collaborateurs artistiques depuis de nombreuses années et partenaires de vie, Liska et Cooper travaillent sur la mise en spectacle du quotidien qui devient rapidement un enjeu central dans chacune de leur création. C'est avec le spectacle *Poetics: a Ballet Brût* qu'ils fondent leur compagnie. D'emblée, le titre de ce spectacle inscrit la pratique du Nature Theater of Oklahoma au sein d'une esthétique brute, laquelle a été développée, entre autres, par l'artiste Jean Dubuffet. Dans l'art brut, les œuvres sont souvent réalisées par des amateurs et des non professionnels qui se situent en marge des pratiques artistiques ou de la société (par exemple, l'art dans les instituts psychiatriques). Leurs œuvres sont sans prétention ou

sans démarche conceptuelle et elles s'inscrivent à l'écart des normes esthétiques. Avec *Poetics : a Ballet Brût*, le Nature Theater of Oklahoma montre un intérêt marqué pour les pratiques et les praticiens en rupture avec les normes artistiques et esthétiques. Cet enjeu est d'ailleurs récurrent dans tous les spectacles créés par la compagnie : *No Dice* (2007), *Rambo Solo* (2008), *Romeo and Juliet* (2008) et la série *Life and Times* (2009-...). De plus, cet attrait pour la marge se concrétise dans l'organisation et le circuit artistique de la compagnie.

Le Nature Theater of Oklahoma se développe en marge du système et des industries théâtrales de New York comme de Broadway ou même Off Broadway. À cet égard, plusieurs comparent le Nature Theatre of Oklahoma à d'autres compagnies telles le Wooster Group, Elevator Repair Service, The Builders Association ou encore le collectif Radiohole, qui progressent tous en marge des théâtres institutionnels de New York et qui font un théâtre plutôt expérimental. Toutefois, l'organisation du Nature Theater of Oklahoma diffère de ces compagnies. En effet, contrairement à Radiohole, par exemple, le Nature Theater n'est pas un collectif. Il ne se centralise pas, par ailleurs, exclusivement autour d'une figure charismatique, comme c'est le cas des autres compagnies. Son organisation se situe entre ces deux modèles. La compagnie est concentrée autour de deux figures créatrices, Pavol Liska et Kelly Cooper, qui sont les concepteurs de chaque spectacle. Elle fait toutefois appel au même groupe d'acteurs et d'actrices qui constitue un noyau : c'est le cas des collaborateurs réguliers que sont Robert Johanson et Anne Grindley, qui ont étudié à l'université Columbia avec Pavol Liska. Plusieurs projets théâtraux sont initiés par les discussions entre les directeurs/concepteurs et les acteurs du Nature Theater of Oklahoma, lesquelles partent de leurs intérêts personnels ou de leur récit de vie. C'est d'ailleurs le cas de la série de spectacles *Life and Times* qui est fondée sur le récit biographique d'une actrice de la compagnie : Kristin Worrall.

Paradoxalement, bien qu'évoluant en marge des institutions et des industries théâtrales new-yorkaises, le Nature Theater of Oklahoma jouit d'un circuit théâtral international important. La compagnie circule dans tous les grands festivals : le festival d'Avignon, le Berliner Festspiele, le BITEF Festival de Belgrade, le Melbourne Festival, Philadelphia Live Arts Festival, le Singapour Festival et le Festival TransAmérique. Elle est également invitée dans les plus importants théâtres de reconnaissance internationale : le deSingel, le Vooruit et le Kaaaitheater de Bruxelles, le Théâtre de la Ville à Paris, le Burgtheater Kasino de Vienne et le Black Box Theater d'Oslo. Malgré cet important circuit, leurs spectacles sont très peu financés : 98% de leurs revenus proviennent de leur succès en tournée et des commissionnaires d'art. Par exemple, le Nature Theater of Oklahoma n'a bénéficié que de 16 000\$ pour créer *Life and Times : Episode 1*. Ce spectacle a été financé par le Rockefeller MAP Fund, puis par le Burgtheater de Vienne à la fin de la création. Il est intéressant de souligner ce facteur financier, car il permet de comprendre le contexte de la pratique théâtrale du Nature Theater of Oklahoma. Malgré leur succès international, Liska et Cooper ont choisi de créer un spectacle à la fois. Néanmoins, ils ont renoncé à inscrire leur compagnie comme une entreprise à but non lucratif. Ils décrivent plutôt leur compagnie comme « a small-scale for-profit theatre company »⁹. De cette manière, la compagnie peut être financée par des organisations comme SoHo Rep, Ohio Wexner Center for the Arts, le Tanzquartier Wien ou le Burgtheater Wien, et à la fois faire un théâtre expérimental en marge des institutions new-yorkaises. Liska va même jusqu'à affirmer qu'un petit budget de production a permis au Nature Theater of Oklahoma d'élaborer un autre type de théâtre, qui fait du quotidien et des objets banals des matériaux propices à la création : « I wanted to figure out how to deal with everything as material and not as obstacles – to use everything as creative material. » (Benson, 2006 : 44)

⁹ Une compagnie théâtrale de petite envergure à but lucratif.

Dans le chapitre qui suit, il sera question d'analyser le spectacle *Life and Times : Episode 1*. Créé en 2009, ce spectacle est le premier d'une longue série conçue à partir d'une conversation téléphonique de seize heures entre Pavol Liska et Kirstin Worrall. Durant cette conversation, Kristin Worrall était amenée à raconter le récit détaillé de sa vie. Nous pourrions observer comment ce spectacle s'inscrit dans la culture médiatique et technologique actuelle. Bien que *Life and Times : Episode 1* n'utilise pas de technologies ou de média en scène, nous tenterons de démontrer qu'il témoigne plutôt des nouveaux enjeux et paradigmes qui ont émergé de cette culture et des supports technologiques qui la forgent. La mise en scène du quotidien, l'intérêt pour la banalité et la subversion des modèles culturels dominants sont tous des enjeux de la culture « hypermoderne » (Lipovetsky et Serroy, 2013). Les modèles d'interaction du Web 2.0, la culture de l'amateur et les formats culturels alternatifs sont des conséquences du développement technologique et médiatique d'Internet, entre autres. Bien que ces nouvelles réalités ne soient pas en soi technologiques, elles s'inscrivent néanmoins dans ce que nous avons nommé la culture médiatique et technologique, puisqu'elles en sont les effets culturels. C'est d'ailleurs à partir de ce constat que nous organiserons l'analyse de *Life and Times : Episode 1*.

3.2 *Life and Time : Episode 1* : le contexte d'une création

Life and Times : Episode 1 est le premier spectacle de la série *Life and Times* qui compte jusqu'à présent 5.5 épisodes. Comme mentionnée précédemment, la série est basée sur la transcription, mot pour mot, du récit biographique de seize heures de Kristin Worrall. Le récit a été raconté à Pavol Liska lors d'une conversation téléphonique. Divisée en plusieurs épisodes, chacun des fragments de la conversation présente une période de la vie de Worrall. Le premier épisode se consacre à la petite enfance de l'actrice. Le récit de sa vie est mis en musique et en scène à la manière

d'une comédie musicale. Or, *Life and Times : Episode 1* semble dénaturer la comédie musicale telle qu'on peut la voir sur Broadway. Empruntant une esthétique brute, voire naïve, la création ressemble vaguement à un spectacle improvisé par des enfants ou, du moins, par des artistes amateurs. D'ailleurs, le caractère amateur du spectacle semble déconstruire la forme codifiée de la comédie musicale pour l'inscrire au sein du quotidien. Le quotidien tout comme l'« amateurisme », enjeux et intérêts principaux du Nature Theater of Oklahoma, ont acquis, au fil des créations de la compagnie, le statut d'une esthétique : *the everyday life aesthetic*.

Ce souci du quotidien leur permet de faire un théâtre pour tous, un théâtre qui concerne chacun, comme en témoignent les thèmes de leurs spectacles ainsi que les formes artistiques ou théâtrales qu'ils privilégient. Lorsqu'ils élaborent un nouveau projet, Cooper et Liska puisent leur inspiration dans le quotidien, lequel devient pour eux une façon de faire de leur théâtre un art accessible :

« Accessibility arises in part from the group's interest in thoughts, feelings, and stories that are so pervasive they become all but invisible in American urban culture. When choosing source material for their pieces, they gravitate towards those everyday stories that are embedded in our culture's collective unconscious, and consider how those stories become lost or marginalized because of their very familiarity. » (Anderson-Rabern, 2010)

Rachel Anderson-Rabern résume ainsi, dans son article *Nature Theatre of Oklahoma's Aesthetics of Fun*, le processus de création à la base de chaque spectacle de la compagnie new-yorkaise. Par exemple, *Rambo Solo* est un spectacle consacré au livre *First Blood*, lequel raconte l'histoire du vétéran John Rambo. Ce livre a, par ailleurs, été adapté en une série de films devenue culte, *Rambo*, dans lequel le personnage principal a, comme on le sait, été incarné par la vedette américaine Sylvester Stallone. Le spectacle *Rambo Solo* est une performance solo de Zachary Oberzan : Liska et Cooper lui ont demandé de raconter l'histoire, du moins le souvenir qu'il avait du livre *First Blood*, un roman que l'acteur affectionne

particulièrement. Ils ont filmé Oberzan faisant son récit du livre dans son propre appartement. Par la suite, ce dernier a visionné les captations et a appris les gestes et les paroles alors captés telle une chorégraphie. Il a décortiqué tous ses gestes afin de pouvoir les reproduire synchroniquement avec les projections sur la scène. Ainsi, sur scène, Oberzan, accompagné de trois écrans sur lesquels étaient projetées trois captations, reproduisait simultanément, de façon parfois désynchronisée, les mêmes mouvements qui avaient été les siens dans son appartement. En projetant ces vidéos et en utilisant un récit oral issu du souvenir de l'acteur, puis capté et rejoué par ce dernier, le Nature Theater of Oklahoma met en scène son quotidien, voire son intimité. En ce sens, les spectateurs ont accès, par les captations, à l'appartement de l'acteur et à son rapport personnel à l'œuvre représentée.

Un autre enjeu important pour la compagnie, qui est présent dans le spectacle *Rambo Solo*, est la popularité du matériau de création initial. Pour les créateurs, l'utilisation d'une figure, d'un récit ou d'une forme populaire, selon le spectacle créé, leur permet de faire des créations plus accessibles au grand public. Oberzan dira d'ailleurs de *First Blood*, et plus largement de la figure de Rambo, que leur caractère populaire les rend universels au même titre qu'*Hamlet* : « Obviously it's not grand literature. But for me it is just as grand and just as universal as *Hamlet*. » (Anderson-Rabern, p. 89) En utilisant la figure de Rambo (le roman et son adaptation cinématographique, qui résonne par ailleurs davantage dans l'imaginaire populaire), Pavol Liska et Kelly Cooper inscrivent leur création dans la culture populaire. La popularité de la figure de Rambo permet au spectacle *Rambo Solo* d'être accessible à plus de spectateurs qui reconnaissent le personnage dans le souvenir/récit raconté par l'acteur.

Le spectacle *Romeo and Juliet* procède de la même manière. Basé sur un récit amplement connu et continuellement réinterprété au théâtre, tellement qu'il en est devenu un « bien commun », Liska et Cooper ont demandé à plusieurs acteurs et membres de leurs familles de raconter l'histoire de Roméo et Juliette dans leurs mots.

Les verbatim des conversations sont devenus le texte du spectacle *Romeo and Juliet*. Ainsi, ce spectacle mettait en lumière l'appropriation intime des récits mythiques issus de l'œuvre de Shakespeare. *Romeo and Juliet* tout comme *Rambo Solo* mettent en tension la parole orale, quotidienne et les gestes banals avec un matériau populaire. Cette dynamique entre la banalité quotidienne et la culture populaire est également en jeu dans *Life and Times : Episode 1*, comme nous le verrons plus loin.

L'intérêt pour le banal et le quotidien comme matériau de création artistique est certainement un héritage du travail de John Cage. En effet, le travail et les processus de création de Cage sont, pour les fondateurs du Nature Theater of Oklahoma, des sources d'inspiration. Le souci de ce créateur de mettre de l'avant ou d'orienter l'attention des spectateurs sur des éléments discrets issus de la vie quotidienne est central dans le travail de la compagnie. Comme le remarque Rachel Anderson-Rabern, leur recours au quotidien comme matériau de création s'inscrit en filiation avec celui de Cage :

Significantly influenced by the writings of John Cage, Liska and Cooper extend their attention-value into the content of their work. By recording, structuring, and reproducing everyday gesture and language, they make it worth paying attention to. (Anderson-Rabern, 2010 : 96)

En d'autres termes, c'est en structurant le quotidien, à travers diverses manipulations formelles et artistiques, que le Nature Theater of Oklahoma en vient à le magnifier de sorte que nous y prêtions attention. Les œuvres de Cage, tout comme celle du Nature Theater of Oklahoma, déjouent les formes convenues de représentation pour créer des odes au quotidien. Par exemple, *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake* de John Cage était une composition pour violon, cornemuse irlandaise, tambour et chant qui jouaient simultanément pendant que soixante-deux appareils audio amplifiés diffusaient des enregistrements de « bruits de rue, paroles en diverses langues et fragments d'émissions radio. » (Site Centre Pompidou, s.d.) Grâce à cette composition, John Cage souhaitait créer un lien entre l'art et la vie. De façon

similaire, dans *Life and Times : Episode 1*, la banalité et l'oralité du langage utilisé permet d'inscrire le quotidien au sein du spectacle théâtral.

3.2.1 L'oralité et la quotidienneté du matériau

Life dans Times : Episode 1 est fondé sur un matériau oral et banal, intime et quotidien : la parole et les souvenirs de Kristin Worrall. Le récit de Worrall, d'une durée de seize heures, a été enregistré. Dans son autobiographie, Worrall raconte sa vie entière de sa naissance jusqu'au moment de l'enregistrement. *Life and Times : Episode 1* porte sur les premières années de son existence, sa petite enfance dans une banlieue du Rhodes Island. Son discours, plutôt anecdotique et non linéaire, voire désordonné, relate des souvenirs plus ou moins précis du contexte dans lequel elle a grandi, des membres de sa famille et de son entourage, de ses relations avec ses amis et ses enseignants (Voir Annexe C, figure 1 à 4). Les sujets abordés dans le compte-rendu sont très variés : la machine à laver de la maison familiale, sa mère qui lave la vaisselle, le gâteau de son premier anniversaire, les jouets Fisher Price, la couleur des murs de sa chambre, ses voisins, sa découverte de fourmis dans le jardin, la garderie, ses camarades, ses cours de natation, son éducatrice, la voiture de son père, la première fois qu'elle a vu sa mère faire une sieste en sixième année, etc. Cette liste non exhaustive dresse un portrait global du récit et permet de cerner l'hétérogénéité des sujets réunis par Kristin Worrall. Dans ce récit, le détail insignifiant côtoie des souvenirs plus signifiants. Le flot de souvenirs évoqués de façon désordonnée par le protagoniste, ainsi que la familiarité et la quotidienneté de ses propos caractérisent la banalité de son histoire.

Précisément, ce matériau sonore répond aux diverses caractéristiques de la langue parlée telles qu'énoncées par Marion Chénétier-Alev (2010). Le caractère oral est

percevable tant au niveau lexical que syntaxique. D'abord, l'emploi fréquent de termes phatiques (phathèmes) peut se remarquer dès le début du spectacle. Les premières paroles dites sont : « Um.... So.... Shall I start ? Okay.... Um.... So let's see. Okay.... Well... » (Nature Theater of Oklahoma, 2013 :7) (Voir Annexe C, extrait 1) Ces termes, sans concordance écrite ou sans définition déterminée, sont des réalités de la langue parlée uniquement. Au niveau de la syntaxe, nous observons des « ratures/reprises, ruptures de construction », c'est-à-dire que le locuteur entame une phrase, puis l'interrompt pour poursuivre ou expliciter une idée à l'intérieur de la première phrase, pour ensuite revenir à celle-ci. Ces chevauchements syntaxiques donnent également lieu à des phrases incomplètes qui réitèrent son statut de récit oral :

And I think that my next memory –

would be –

Um – At –

I think it was my first birthday party.

Which I have a lot of pictures of

And I have to say – I was so cute !

Ha !

I was so cute ! (Nature Theater of Oklahoma, 2013:10)

Plusieurs répétitions sont également observées. L'oralité du récit a également des conséquences sur la construction de ce dernier, qui s'en trouve déstructuré. Il se caractérise par sa non-linéarité, ses redondances, ses répétitions, ses implicites, qui déjouent l'organisation traditionnelle du récit dramatique structuré autour d'une intrigue ou d'un enjeu central. Ainsi, le récit présenté dans *Life and Times : Episode 1* se déploie lentement autour de thèmes familiers et quotidiens qui sont soutenus par une langue parlée dont l'oralité est mise en valeur.

À la suite de l'enregistrement, Kelly Cooper a transcrit intégralement le récit de Worrall. De la retranscription résulte un texte/récit issu de la langue parlée et voué à la représentation théâtrale. Traditionnellement, le texte dramatique, comme le remarque Marion Chénétier-Alev, «est écrit en vue d'être dit» (2010). Ainsi, le caractère oral se présente comme un *effet* d'oralité, puisqu'il est le résultat d'un travail sur le style et la forme du texte. Il est intéressant de souligner que, dans le cadre de la série *Life and Times*, le texte est issu directement de la langue parlée. Malgré cela, Liska et Cooper ont exploré également les *effets* d'oralité dans la mise en forme de ce texte/récit. Le récit de Worrall est d'emblée caractérisé par une oralité *bien réelle*, puisqu'il est le résultat de la langue parlée, toutefois, grâce à un processus de remédiation¹⁰ du récit oral, les concepteurs ont *re-présenté* dans le cadre du spectacle *Life and Times : Episode 1* ce même récit, en faisant ressortir l'oralité comme un *effet*, un style de langage. Le processus de remédiation de la parole de Kristin Worrall se décline en trois phases :

- 1- L'énonciation orale, par Kristin Worrall, de son récit et ses souvenirs biographiques ;
- 2- La retranscription intégrale du récit et du langage oral en texte voué à la représentation théâtrale ;
- 3- La *ré-oralisation* du texte par les acteurs.

En conséquence, les créateurs partent d'un récit oral et en font un texte oralisé.

En étant soumis à ce processus de transformation et de *refonctionnalisation*, le récit oral de Kristin Worrall devient un matériau textuel, afin qu'il puisse ensuite être pris en charge par la parole et la voix des acteurs. Ce passage crée une distance entre le récit oral de Worrall et le récit tel que nous l'entendons lors du spectacle. Ainsi, de

¹⁰ Voir la section 1.7.2.

cette textualisation émergent les *effets* d'oralité : les défauts de langage, les répétitions, les hésitations, les oublis, les redites et les incohérences du récit. La redondance de l'usage des phathèmes souligne aussi l'*effet* d'oralité. Au-delà de l'histoire de Kristin Worrall, cette prise en charge fait en sorte que nous entendons les spécificités de la langue parlée, sa banalité et ses défauts composant une sorte de matériau sonore. Ce dernier se voit ainsi transformé par le processus de remédiation que lui impose le spectacle vivant.

3.3 De la comédie musicale au dispositif performatif

Le rapport entre le spectacle et le quotidien est une des préoccupations principales du Nature Theater of Oklahoma. Dans une entrevue accordée à Young Jean Lee en 2009, Kelly Cooper aborde cette question et explique le processus intellectuel et créatif qui les mène à concilier ces deux structures qui semblent, à première vue, en tension :

We start out with some extremely basic question like : What the least thing we can do and have it be a show ? Will it be a show if there is no script? If we just stand there in front of a curtain ? If we open the curtain, is it than a show ? If we use only our phone conversations for dialogue but we're wearing costumes, does that make them into a play ? At the heart of our investigation is this wondering about the tipping point – when does it turn into theater ? (Y.J. Lee, 2009 : 89)

Ce point de basculement de la banalité à la performance théâtrale permet ainsi aux créateurs d'explorer les possibilités scénique, performative et spectaculaire du quotidien. À la lumière de ce processus de création, il est possible de mieux comprendre les enjeux de leur pratique théâtrale. Au-delà de la question du point de basculement (tipping point) entre la banalité et le théâtre, Kelly Cooper et Pavol Liska se questionnent sur les fondements du spectacle. Que considère-t-on comme un spectacle théâtral ? À quel moment commence le spectacle ? Ces questions

permettent d'explorer les limites à la fois du quotidien et du spectaculaire. C'est au cœur du point de basculement que le Nature Theater Of Oklahoma situe sa démarche de création.

3.3.1 La subversion de la comédie musicale

Dans le cadre de la série *Life and Times*, Kelly Cooper et Pavol Liska ont cherché une façon de mettre en scène le matériau textuel oralisé tiré du récit de Kristin Worrall. Dès le départ, les créateurs désiraient travailler la chanson. Toutefois, ce n'est qu'en répétitions que la forme du spectacle s'est précisée :

Nous essayons différentes choses en répétition. Nous partons d'un matériau qui n'est absolument pas théâtral : une biographie banale racontée au téléphone. En répétition, nous essayons de voir ce qui lui donnera une substance spectaculaire. Nous empruntons différentes voies et gardons ce qui permet à notre matériau de base de passer à la scène. Dans *No Dice*, nous avons joué avec des accents pour moduler le texte. Dans *Life and Times : Episode 1*, nous avons choisi la chanson. (Dossier de presse FTA, p. 5)

En répétition, Liska et Cooper ont cherché à relier le matériau banal du récit oralisé et la forme populaire de la chanson, de façon à unir ces deux matières dans une structure spectaculaire qui rappelle la comédie musicale américaine (*musical*). Dans le cadre de *Life and Times : Episode 1*, la forme musicale a une fonction structurelle, car elle organise et alimente le rapport dialogique entre la chanson et le matériau oral banal. Cependant, bien qu'elle agisse comme support spectaculaire, la référence à la comédie musicale américaine se voit transformée, voire dénaturée, par le processus de création mis en œuvre par Liska et Cooper.

Avant d'aborder le traitement de la comédie musicale dans *Life and Times : Episode 1*, il semble important de définir ce genre populaire de spectacle. D'abord, il faut

souligner que la comédie musicale américaine est difficile à cerner, puisqu'elle regroupe des pratiques hétérogènes et hybrides, à l'image de la culture américaine (Hischak, 2008). D'ailleurs, à l'origine, la comédie musicale américaine est un genre hybride qui mélange le style musical « burlesque » et les spectacles de revues appelés les « music-halls ». Ce n'est que dans les années 1940 que la comédie musicale de Broadway sera théâtralisée, c'est-à-dire qu'elle s'organisera de façon linéaire autour d'une intrigue dramatique souvent légère. Cette forme spectaculaire réunit aussi sur scène des chansons et des compositions musicales, avec de la danse, l'ensemble s'articulant autour des personnages et d'une intrigue dramatique.

Une des caractéristiques de la comédie musicale américaine est certainement les moyens financiers gargantuesques dont bénéficient les productions. Ces moyens influencent les modes de production : les décors, les costumes, les orchestres et les importantes distributions (les personnages principaux et le *chorus*) sont à l'image des ressources financières grandioses. D'ailleurs, comme le remarque Patrick Niedo dans l'ouvrage *Histoires de comédies musicales : Broadway*, la comédie musicale américaine fait partie de l'industrie de l'*Entertainment* qui, aux États-Unis, est réservée aux spectacles vivants :

Entertainment (divertissement) est donc plus volontiers synonyme d'« amusements scéniques » dont les vedettes sont les *entertainers*. Ce terme, dans sa forme la plus noble, désigne un acteur ou une actrice qui sait tout faire : chanter, danser, jouer la comédie. (Niedo, 2010, p. 394)

En s'inscrivant dans l'industrie de l'*Entertainment*, la comédie musicale américaine devient donc un produit spectaculaire orienté vers une mécanique mercantile. Son caractère populaire devient indispensable dans cette dynamique de rentabilité que lui impose l'industrie. La comédie musicale, tout comme la figure de Rambo dans *Rambo Solo* ou le récit de Roméo et Juliette dans la création *Romeo and Juliet*, permet aux créateurs de rattacher *Life and Times : Episode 1* à la culture populaire. En choisissant la comédie musicale comme forme de représentation, Liska et Cooper

savent qu'ils sont face à une forme très codifiée qui résonne dans l'imaginaire des spectateurs nord-américains.

Cependant, dans *Life and Times : Episode 1*, la comédie musicale américaine se voit reprogrammée par le processus et le contexte de création du Nature Theater of Oklahoma. Comme nous l'avons déjà souligné, la comédie musicale sert de structure, voire de support spectaculaire au récit oralisé de Kristin Worrall. Mais en adoptant un matériau dramatique banal et quotidien, Pavol Liska et Kelly Cooper évident la comédie musicale, en la « déspectacularisant ». Ils n'en gardent que le squelette extérieur : un récit, le chant, les formes musicales et la danse, qui servent de références et de structures. Toutes ces composantes sont toutefois subverties par le processus de création mis en œuvre dans *Life and Times : Episode 1*.

Dans les comédies musicales, la structure dramatique correspond à un schéma très simple : l'exposition du contexte et des personnages, le nœud dramatique ou le conflit, les péripéties et le dénouement. *Life and Times : Episode 1* évince le schéma dramatique de la représentation. Comme nous l'avons déjà souligné (section 3.2.1), l'oralité du récit de Kristin Worrall teinte son organisation. Les redondances, les répétitions caractérisent ce récit fragmenté et non chronologique. De plus, les thèmes et les anecdotes quotidiens et familiers abordés font du récit un matériau banal qui contribue à évider la comédie musicale américaine de son aspect spectaculaire.

La composition de la musique contribue également à faire dévier la comédie musicale. D'abord, la musique de *Life and Times : Episode 1* a été composée par Robert M. Johanson, acteur et collaborateur de la compagnie. Dès le départ, il récupère de la comédie musicale l'ouverture¹¹, qui introduit tous les thèmes musicaux qui seront entendus lors du spectacle. Trois musiciens y interprètent au xylophone, au ukulélé et au piano une mélodie très légère. La partie chantée n'est composée que

¹¹ Cette introduction-ouverture musicale est une pratique issue de l'opéra qui a été récupérée par la comédie musicale.

d'une seule chanson d'une durée de 3h30. Cette temporalité reproduit celle du récit de Kristin Worrall et, de ce fait, du spectacle. Le même agencement d'accords du ukulélé est constamment répété et rythme l'ensemble du spectacle. Sur ce tempo, les acteurs, alternant entre les rôles de soliste et de choriste, chantent et créent une mélodie qui s'agence et fluctue selon le matériau textuel. La flûte traversière accompagne cette mélodie. Bien que l'ouverture-introduction respecte la structure traditionnelle de la comédie musicale, l'unique chanson composée d'un important flux de paroles contribue à détourner la forme populaire. À l'image d'un flot sonore interminable, la chanson sature le spectacle et l'oreille des spectateurs de musique et de paroles qui finissent par se transformer en sons évidés de toute signification.

Le traitement accordé à la danse dans la création contribue également à la subversion de la comédie musicale. La danse est un élément central du *musical*. Sous la forme de chorégraphies complexes exécutées par un important nombre d'acteurs qui composent le *chorus*, elle participe à la représentation et s'inscrit en étroite relation avec la chanson et les paroles proférées. Elle donne aussi au *musical* son essence spectaculaire. Le traitement de la danse et du mouvement qui est mis en œuvre dans *Life and Times : Episode 1* rejette les principes de la chorégraphie spectaculaire. En effet, l'enchaînement des gestes et des mouvements exécutés lors de chaque spectacle sont en partie le fruit du hasard. Pour y arriver, Pavol Liska et Kelly Cooper ont inventé un système de cartes sur lesquelles sont inscrits des mouvements. Avant chaque spectacle, les cartes sont brassées de sorte que les acteurs ne sachent pas dans quel ordre ils exécuteront les mouvements. Pendant cette première partie du spectacle, Elisabeth Conner, gérante de la compagnie, se tient à l'arrière de la salle et fait défiler des cartons qui indiquent aux acteurs les mouvements qu'ils ont à faire sur scène :

Pendant la performance, Elisabeth Conner joue le rôle du souffleur. Elle est dans la salle et dirige les acteurs en direct. Elle leur indique, à l'aide de signaux, quelle chorégraphie ils doivent exécuter, dans quelle direction ils doivent se

déplacer et même quelle émotion ils doivent communiquer. Nous utilisons un système de cartes qui sont mélangées avant le spectacle. Chaque mouvement est ainsi tiré au hasard et les acteurs doivent se fier aux indications du souffleur. Nous avons travaillé ainsi pour *No Dice* et pour *Romeo and Juliet*. (Dossier de presse FTA, p. 4)

Dans le cadre de *Life and Times : Episode 1*, deux jeux de cartes sont utilisés. Le premier sert à construire en direct la chorégraphie du solo d'entrée exécuté par Julie Lamendola. (Voir Annexe B, Figure 1 et 2) Le second jeu de carte sert à insérer des mouvements ou des gestes, tirés au hasard, au cœur de la chorégraphie maîtresse apprise et réalisée synchroniquement sur la scène. Elisabeth Conner montre aux acteurs des cartes qui leur indiquent des mouvements. Les acteurs, sans se consulter, exécutent, ensemble ou seul, les indications inscrites sur la carte. Lorsque les instructions écrites sur la carte ont été accomplies, Elisabeth Conner passe à une autre carte. En conséquence, la danse devient un jeu performatif qui, par l'irruption du hasard, transforme la forme de la représentation.

Cette subversion de la chorégraphie propre aux comédies musicales crée de la sorte une discontinuité temporelle entre les mouvements et la parole chantée des acteurs. La chanson s'inscrit dans une temporalité qui est de l'ordre de la représentation, puisqu'elle a été apprise et répétée en vue d'être représentée sur scène. À l'inverse, la chorégraphie, dévoilée en partie en direct aux acteurs et exécutée simultanément durant le spectacle, est de l'ordre du présent performatif. Comme le souligne Pavol Liska dans une entrevue accordée à Adeline Gendron, dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA), cette façon d'aborder la chorégraphie installe les acteurs et les spectateurs dans une même temporalité : « Cela permet aux acteurs non seulement d'occuper le même espace, mais également la même temporalité que les spectateurs. La performance se crée au moment où le public y assiste. » (Dossier de presse FTA, p. 4) De la sorte, cette technique chorégraphique basée sur l'imprévu et le hasard octroie à la comédie musicale américaine un caractère performatif qui participe à sa désarticulation.

La longueur du spectacle contribue également à désamorcer l'essence spectaculaire de la comédie musicale. Durant un peu plus de 3h30, la longueur du spectacle *Life and Times : Episode 1* est directement reliée à la durée réelle du récit de Kristin Worrall. Ainsi, la durée du spectacle lui confère une temporalité qui semble réelle, puisqu'elle n'est pas retravaillée ou remédiée par la représentation. De plus, elle participe au caractère performatif déjà mis en place par le dispositif chorégraphique. La temporalité devient performative, car elle inscrit le spectacle dans un présent « réel » du récit partagé à la fois par les acteurs et par les spectateurs. *Life and Times : Episode 1* devient un réel défi physique et mental tant pour les acteurs que pour les spectateurs. De surcroît, la temporalité du spectacle contribue également à aplanir le caractère spectaculaire de la comédie musicale, en épuisant son intensité scénique.

Ainsi, dans cette création, le Nature Theatre of Oklahoma s'approprie la forme spectaculaire populaire de la comédie musicale pour en subvertir chacune de ses composantes. De cette manière, il repositionne cette forme emblématique de l'industrie du spectacle au sein de leur contexte et de leurs enjeux de création. Ce faisant, les créateurs décortiquent et déshabillent la comédie musicale de tous leurs attributs spectaculaires et représentationnels, afin de n'en conserver que la structure et l'idée. Comme nous avons commencé à le souligner, au moment même où ils évident la comédie musicale de sa fonction spectaculaire, Pavol Liska et Kelly Cooper installent au cœur de leur création un dispositif performatif qui contribuera également à la remédiation et au repositionnement du spectaculaire et de la comédie musicale.

3.3.2 La mise en place d'un dispositif performatif

À la lumière du traitement de la comédie musicale dans *Life and Times : Episode 1*, nous remarquons que les créateurs ont fait une série de choix esthétiques et scéniques qui ont contribué à la construction d'un dispositif performatif. La subversion du

matériau sonore et textuel, du schéma dramatique, de la danse et de la durée a des incidences sur le traitement de la temporalité dans le spectacle. Du dialogue entre ces différents éléments émerge un dispositif performatif complexe qui demande à être clarifié.

D'abord, comme nous l'avons souligné en 3.3.1, la longue durée du spectacle lui confère à elle seule un caractère performatif qui a des conséquences physiques et mentales sur les acteurs comme sur les spectateurs. Dans *Life and Times : Episode 1*, le temps devient performatif, puisqu'il n'est ni altéré ni retravaillé par les modalités de la représentation. La durée de la création, 3h30, est celle du récit initial, ce qui oblige les acteurs et les spectateurs à faire l'expérience d'une temporalité réelle et partagée. Après quelques heures, la fatigue vient altérer le comportement des acteurs sur scène et la réceptivité des spectateurs dans la salle. Cette réalité n'est d'ailleurs pas camouflée par les acteurs. À quelques reprises durant la présentation, les acteurs interrompent leurs actions sur scène pour aller boire de l'eau et essuyer les gouttelettes de sueurs déposées sur leur front. (Voir Annexe B, Figure 3) Ces irrptions spontanées du réel au cœur de la représentation témoignent de l'épuisement physique des acteurs et rappellent le caractère performatif de la temporalité de *Life and Times : Episode 1*.

De façon réciproque, les spectateurs font l'expérience de cette temporalité qui a des incidences sur leur réceptivité. Ces derniers ressentent les effets de la longueur sur leur attention qui, comme nous allons l'aborder plus loin, est toujours sollicitée par l'acteur. La durée de la représentation éprouve le corps et l'esprit du spectateur en l'épuisant : ils en font, malgré eux, l'expérience au même titre que les acteurs. D'ailleurs, plusieurs membres du public finissent par quitter la salle, incapables d'assister jusqu'au bout à la représentation. Ce renoncement ou cet épuisement du spectateur face à ce qui se joue en scène fait peut-être même partie du spectacle : en se levant, ce dernier y participe dans un ultime acte de capitulation. Les acteurs, quant

à eux, les regardent sortir un à un, comme nous les regardons interrompre le spectacle pour aller se reposer.

Outre la temporalité, plusieurs stratégies, dont le jeu des acteurs, la relation entre la scène et la salle et le traitement de l'espace, sont mises en place afin d'inscrire les spectateurs dans le dispositif performatif. Ceux-ci ne sont cependant pas invités à interagir directement avec les acteurs. Tout au long du spectacle, les acteurs fixent intensément chaque spectateur afin de solliciter leur attention. (Voir Annexe B, figure 4) Les spectateurs se sentent, de cette façon, interpellés par les acteurs qui les regardent continûment. Ces échanges de regards personnalisent le rapport avec chaque spectateur. Du coup, cette stratégie de mobilisation des spectateurs favorise la mise en place d'un espace-temps réciproque qui réorganise la relation entre la scène et la salle.

Dans un autre ordre d'idée, l'insertion du hasard contribue aussi à la construction du dispositif performatif. D'ailleurs, le hasard est un élément de prédilection de plusieurs créations du Nature Theater of Oklahoma depuis *Poetics : A Ballet Brût*. Cet intérêt pour le hasard est lié à la pratique de John Cage et de Merce Cunningham qui, dès 1951, ont élaboré un processus de composition musicale et chorégraphique basé sur l'aléatoire¹². Se basant sur ces deux pratiques, le Nature Theater of Oklahoma utilise d'abord, dans *Poetics : A Ballet Brût*, le principe du jeu de dés afin de construire une chorégraphie en répétition. C'est à partir de *No Dice* que les créateurs insèrent, grâce à un système de cartes géantes, une part d'aléatoire qui s'introduit en direct dans les représentations. Comme nous l'avons vu en 3.3.1, le dispositif chorégraphique de *Life*

¹² Après sa lecture du *Yi-King*, œuvre traditionnelle chinoise dont la traduction française est *Livre des transformations* ou *Livre des mutations*, Cage crée la composition *Music of Changes* (1951). D'après le modèle du *Yi-King*, cette composition musicale s'est construite par tirage au sort. De son côté, Merce Cunningham introduit le hasard dans la création chorégraphique *16 danses pour solistes et compagnie de trois* (1951). Inspiré par Cage, il compose cette chorégraphie grâce au jeu « pile ou face » qui détermine l'ordre dans laquelle les parties de danse seront exécutées. (Le *Yi-King* est un recueil d'oracles dont l'ordre de lecture se décide grâce à un jeu de hasard composé de huit trigrammes.)

and Times : Episode 1 s'inscrit dans cette mouvance. L'introduction du hasard en direct sur la scène contribue à maintenir en tension, dans un présent qui échappe à la représentation, les acteurs qui doivent négocier avec une part de surprise. L'insertion du hasard modifie la nature du spectacle, lequel devient à la fois de l'ordre de la représentation et de l'ordre du performatif.

Finalement, par la subversion de la forme populaire de la comédie musicale, puis par le traitement du jeu de l'acteur, de sa relation avec le spectateur et de la temporalité performative, le Nature Theater of Oklahoma construit sur scène un dispositif performatif. Dans *Life and Times : Episode 1*, chaque élément, le dispositif chorégraphique, le hasard, la temporalité, le traitement des spectateurs déplacent le spectaculaire et la forme de la comédie musicale dans un présent performatif qui les redéfinit autrement. Le performatif remédie alors le spectaculaire en le repositionnant dans un autre contexte de représentation. Si, lors des premières minutes, le spectacle peut sembler léger et drôle, voire vide de sens, il se transforme peu à peu, au fur et à mesure que le dispositif s'installe : les effets de la durée et du temps performatif évincent alors la sensation de plaisir ressentie initialement.

3.3.3 Quand l'amateur devient une esthétique et une éthique

La pratique l'amateur prend une place importante dans tous les spectacles du Nature Theater of Oklahoma. Si Pavol Liska, Kelly Cooper et tous leurs collaborateurs ont des formations universitaires en théâtre, ils privilégient, dans chacune des créations, une forme artistique qui leur est inconnue. À cet égard, Karinne Keithley, dans son article *Uncreative Writing*, cite une déclaration du Nature Theater of Oklahoma à propos de cet aspect de leur démarche : «[...] making work we don't know how to make, putting ourselves in impossible situations, and working from out of our own ignorance and unease. » (Keithley, 2010 : 67) En d'autres termes, les créateurs et les

acteurs se mettent en danger en travaillant des formes et des techniques dont ils ignorent les rouages. Par exemple, dans *Life and Times : Episode 1*, les créateurs, de concert avec les acteurs, ont travaillé la danse et le chant qu'ils abordent de manière approximative. Les acteurs n'ont pas suivi de cours de spécialisation afin de raffiner leurs techniques physiques et vocales. Ils assument plutôt leur posture amateur et font d'elle une esthétique du jeu, du corps et de la voix basée sur l'ignorance, l'approximation et l'intuition. Autrement dit, les acteurs jouent avec leur non-professionnalisme en mettant en scène leur amateurisme par rapport à la danse et au chant.

Pliant et dépliant constamment les genoux tout en faisant des mouvements de bras très simples, les acteurs s'exécutent de manière peu harmonieuse et souvent désynchronisée. Bien que la chorégraphie puisse sembler simple, son exécution pour ces non professionnels s'avère être un défi, surtout au sein d'un dispositif performatif comme celui de *Life and Times : Episode 1*. La corporalité maladroite et imprécise des acteurs expose leur statut d'amateur. Le chant des acteurs n'est, quant à lui, pas toujours juste. Leur voix vacille, perd de la puissance, se casse à certains moments durant lesquels ils doivent aller boire de l'eau. Évidemment, la durée du spectacle n'aide en rien à la qualité du chant et de la voix. Néanmoins, dès le départ, nous entendons des inégalités dans la qualité des voix et des techniques des différents acteurs, qui témoignent de leur amateurisme en matière de chant.

L'amateur devient non seulement une esthétique, mais également une éthique de la création qui sert à déconstruire les formes théâtrales et spectaculaires tout en créant des formes nouvelles. Anderson-Rabern remarque, à propos du Nature Theater of Oklahoma, que l'amateurisme prend une place importante dans l'organisation des spectacles de la compagnie:

Nature Theater displays spectacle as a theatrical form that is achievable through modest means : amateur dancing bodies, spatial positions, loud music, repeated

choreographic movement, and cheap food. They redefine the spectacular as an outpouring of enthusiasm rather than an overflowing conglomeration of material objects. [...] Nature Theater dismantles theatrical conventions of spectacle even as they build new forms of spectacle out of material [...] (Anderson-Rabern, 2010 : 85).

En d'autres termes, dans *Life and Times : Episode 1*, l'amateur devient le moteur scénique qui contribue à désamorcer la forme populaire et spectaculaire de la comédie musicale et, plus largement, la représentation théâtrale. Se faisant, l'esthétique de l'amateur fait partie du dispositif performatif analysé en 3.3.2. En endossant leur posture d'amateur, les acteurs de la compagnie se mettent en danger et dévoilent leurs lacunes à travers l'exécution du chant et de la danse. De surcroît, le caractère amateur dépolit l'esthétique sans faille à laquelle nous ont habitués les comédies musicales. Dans la rencontre entre la comédie musicale et le statut de danseur et de chanteur non professionnel des acteurs, se crée une césure qui neutralise le caractère spectaculaire de la forme de représentation.

3.4 Le Nature Theater of Oklahoma et la culture hypermoderne et médiatique

Bien qu'il soit, pour le Nature Theater of Oklahoma, une esthétique et une éthique de création, l'amateur réfère, plus largement, à des enjeux socioculturels contemporains. Comme culture, l'amateur démocratise la notion d'expertise. Il témoigne aussi d'un besoin de l'individu, longtemps considéré comme un consommateur passif, à prendre en charge ses activités de loisir et à participer, sans formation particulière, au développement culturel. Selon Lipovetsky et Serroy (2013), la valorisation de l'expression artistique et créative dans la société hypermoderne est un autre facteur qui a permis l'établissement d'une telle culture :

Pareil paradoxe se fait jour dans la façon dont, tout entiers à une vie affairée où il s'agit avant tout d'être performant, un nombre croissant d'individus

témoignent, à l'inverse, d'un goût gratuit pour la création ou l'expression artistique. Loin de la vision traditionnelle du consommateur passif, chacun de plus en plus se veut créateur, joue de la musique, fait de la photo, pratique de la danse, s'adonne à la peinture, participe à une chorale, suit des cours de théâtre, s'exerce à la gastronomie, écrit ses souvenirs, tient un blogue. (Lipovetsky et Serroy, 2013 : 423)

En d'autres termes, selon Lipovetsky et Serroy, l'émancipation de l'amateur est une réalité propre à la société hypermoderne. Aussi peut-on se demander si, en élaborant leurs créations autour des enjeux de l'amateur et en proposant à leurs acteurs d'abandonner leur posture d'expert ou de professionnels de théâtre, Pavol Liska et Kelly Cooper ne questionnent pas la place de l'amateur dans l'élaboration et l'effervescence de la culture actuelle? Plus largement, n'inscrivent-ils pas leur pratique théâtrale au sein d'une mouvance culturelle et sociale qui découle de la culture du web 2.0? Puisque les créateurs demeurent discrets sur leurs positions politiques et culturelles, ces hypothèses ne peuvent être confirmées. Toutefois, à la lumière des choix esthétiques et scéniques qu'ils ont faits, nous pensons intéressant d'aborder cette pratique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le théâtre du Nature Theater of Oklahoma n'est pas basé sur l'utilisation de la technologie ou d'un média quelconque sur la scène. À part *Rambo Solo*, la scénographie et la mise en scène de leurs spectacles sont sobres, voire minimalistes. Lorsque nous rapprochons la pratique et les enjeux de la compagnie théâtrale à la culture web 2.0, nous pensons en termes de paradigme, le web 2.0 étant devenu un modèle de représentation du monde et des idées d'où émergent la culture hypermoderne.

En tant que réseau de communication, Internet façonne la culture mondiale actuelle. Le développement de la toile et la possibilité pour chacun d'y prendre la parole, de participer à l'élaboration d'une bibliothèque virtuelle infiniment vaste sont des conséquences du développement d'Internet. À cet égard, les modèles sociaux et

culturels élaborés sous la bannière du Web 2.0 comme le blogue et les réseaux sociaux contribuent à l'émergence de nouvelles réalités de représentation et de nouveaux systèmes culturels. De plus, des gadgets technologiques tels le téléphone intelligent, l'appareil-photo et la vidéo numériques, les logiciels accessibles et faciles d'utilisation qui permettent la mise en forme et la diffusion de ces photos et vidéos au même titre qu'un professionnel vidéaste ou photographe, engendrent aussi de nouveaux paradigmes culturels. Ceux-ci encouragent la culture de l'amateur.

Si les spectacles du Nature Theater of Oklahoma ne s'inscrivent pas directement ou ne sont pas diffusés par les structures et les modèles socioculturels du web 2.0, les créateurs et co-directeurs de la compagnie y participent. Sur le site web Youtube, il est possible de visionner une vidéo d'une durée de 1m. 21sec. intitulée : *At Home with the Nature Theater of Oklahoma*¹³. Nous pouvons y voir Pavol Liska et Kelly Cooper vaquer à leurs occupations quotidiennes dans leur appartement à New York. Pavol Liska cherche quelque chose dans la garde-robe, alors que Kelly Cooper est dans la cuisine et prépare le déjeuner. Une caméra fixe capte l'ensemble de l'appartement. Bien que cette vidéo puisse sembler banale, elle contribue à confirmer l'hypothèse énoncée en début de section. En installant une caméra au centre de leur appartement et en publiant la vidéo sur le populaire site Youtube, les créateurs participent de leur gré à la culture web 2.0. Cependant, leur posture d'artistes contemporains d'une certaine influence nous fait croire que cette vidéo pourrait être en lien avec leur pratique théâtrale. À cet égard, le titre de la vidéo, *At Home with the Nature Theater of Oklahoma* démontre ce lien, puisqu'il témoigne d'une indifférenciation lexicale entre les co-fondateurs et leur compagnie de théâtre. La vidéo est captée dans l'appartement de Pavol Liska et Kelly Cooper, cependant que son titre renvoie au nom de la compagnie. En ce sens, en choisissant ce titre, les collaborateurs semblent associer cette vidéo avec la pratique théâtrale de leur compagnie.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=6drtbDdi6CA>

Le contenu de la vidéo correspond également aux enjeux et aux intérêts de la compagnie. Le quotidien, le dialogue oral, la familiarité des actions et du contexte sont les thèmes de cette vidéo banale. Or, en filmant leur quotidien et en le publiant sur Youtube, Liska et Cooper lui octroient une plate-forme et un support de diffusion et contribuent à sa spectacularisation. Leur quotidien est ainsi remédié par le support et la plate-forme médiatique Youtube. Celle-ci devient le point de basculement qui transpose leur quotidien en une mise en représentation du quotidien par la médiation de YouTube.

Somme toute, nous ne pouvons pas définir un lien causal aussi clair entre la pratique théâtrale du Nature Theater of Oklahoma et la culture de l'amateur et celle du web 2.0. Néanmoins, nous pensons que l'analyse de la vidéo Youtube publiée par la compagnie laisse croire que la pratique du Nature Theater of Oklahoma appartient à la même mouvance idéologique et culturelle que celle de la structure du web 2.0. Par son titre, la vidéo semble s'insérer au cœur de la pratique théâtrale de la compagnie. Enfin, par l'émancipation de l'amateur et par la mise en forme de matériaux quotidiens et banals, le Nature Theater of Oklahoma tout comme les plates-formes du web 2.0 contribuent à la reprogrammation du quotidien au sein d'un dispositif spectaculaire. De plus, *Life and Times : Episode 1* subvertit à la fois la représentation théâtrale et la forme de la comédie musicale présentant le spectacle comme une alternative aux formes de représentation dominantes. De la sorte, qu'ils recourent ou non aux médias en scène, nous pouvons conclure que Kelly Copper et Pavol Liska s'inscrivent dans la même mouvance que le Web 2.0. La vidéo trouvée sur Youtube ne fait que renforcer cette conclusion.

Finalement, *Life and Times : Episode 1* se révèle comme une œuvre complexe qui met en dialogue le quotidien, le langage oral, la pratique avant-gardiste de John Cage, la comédie musicale américaine et la pratique de l'amateur dans un contexte théâtral. Dans leur œuvre, les créateurs du Nature Theater of Oklahoma posent plutôt un

regard créatif sur les formats culturels commerciaux en les interprétant à leur manière. Cette posture refuse une approche déterministe des industries culturelles. En ce sens, elle répond aux remarques de Rieffel sur les capacités imaginatives des individus, - dans le cas qui nous intéresse des artistes -, qui empêche l'imposition d'un modèle de pensée dominant. Par l'agencement de tous ces choix artistiques et ces références culturelles autour d'un dispositif performatif, Pavol Liska et Kelly Cooper subvertissent la comédie musicale américaine. Ils retravaillent ce modèle spectaculaire commercial et dominant en le déplaçant dans un contexte de création marginal et expérimental. En renversant et en détournant les formes de représentation, les moyens de diffusions et de production et le rapport aux spectateurs, *Life and Times : Episode 1* s'inscrit comme une forme théâtrale alternative aux modèles hégémoniques. Cette posture en marge des systèmes dominants rappelle celle du Web 2.0. Le Web présente des moyens de diffusion et de productions alternatifs en retrait des industries culturelles et commerciales, puisqu'il opère une subversion et un détournement des principes économiques qui régissent ces structures. Au centre de ces réseaux alternatifs, on place le spectateur/consommateur comme un participant et un utilisateur actif qui en fait également l'expérience. La place accordée au spectateur/consommateur s'apparente à celle en jeu dans le dispositif performatif de la création du Nature Theater of Oklahoma. De la sorte, nous pouvons conclure que malgré l'absence de référence concrète aux nouvelles technologies numériques et à Internet, *Life and Times : Episode 1* déjoue les modèles culturels et commerciaux dominants et s'y présente comme une alternative à l'image du Web 2.0.

CHAPITRE IV

ENTRE MODERNITÉ ET HYPERMODERNITÉ : LE DISPOSITIF COMME VECTEUR DE CHANGEMENT DE LA FORME THÉÂTRALE

Au terme de l'analyse des spectacles de notre corpus, nous remarquons deux choses. D'abord, nos observations ont révélé l'importance du principe ou de la notion de dispositif qui organise, bien que différemment, *Chante avec moi* et *Life and Times : Episode 1*. Plus largement, les stratégies représentationnelles et l'agencement des dispositifs favorisés par Choinière et les créateurs du Nature Theater of Oklahoma nous ont permis d'entamer une réflexion socioculturelle sur la modernité et l'hypermodernité. Dans ce dernier chapitre, nous discuterons de la notion de dispositif qui s'est révélée comme un incontournable pour penser les deux œuvres de notre corpus. Nous interrogerons le fonctionnement du dispositif dans chaque spectacle étudié dans le présent travail et la manière dont il contribue à la transformation de la forme théâtrale. Ensuite, nous questionnerons ce que nous avons identifié, dans notre introduction, comme la culture en mutation. Si Choinière privilégie une approche critique qui est héritière de la pensée moderne, la posture du Nature Theater of Oklahoma s'inscrit plutôt dans la mouvance socioculturelle hypermoderne, laquelle se pense en relation avec le développement de la technologie et d'Internet. Il sera ainsi possible d'observer la cohabitation sur la scène contemporaine nord-américaine de deux approches des modèles culturels et commerciaux dominants : la première met en doute la modernité et la rationalité technique, alors que la seconde s'affirme comme une version démesurée.

4.1 Du dispositif à la métamorphose de la forme théâtrale.

Comme nous l'avons démontré dans nos analyses de *Chante avec moi* et de *Life and Times : Episode 1*, le dispositif joue un rôle important dans l'organisation de ces spectacles. Dans *Chante avec moi*, Choinière déploie un dispositif théâtral inspiré par les théories critiques modernes, lequel théâtralise sa posture face aux industries culturelles. *Life and Times : Episode 1* dévoile plutôt un dispositif performatif qui subvertit la comédie musicale américaine. Bien qu'il agisse de manière différente dans chacun de ces spectacles, le dispositif s'impose comme un incontournable, puisqu'il constitue la clé de l'organisation et de la forme de chaque spectacle.

Le dispositif est un terme qui provient de la technique et de la machinerie. Or, aujourd'hui, il recouvre des usages très divers et s'inscrit dans tous les secteurs de l'activité humaine. Dans les années 1970, Michel Foucault, Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze ont théorisé la notion autrefois liée à la technique et ont contribué à son déplacement dans le champ des sciences humaines. Dans une entrevue accordée à A. Gorsrichard (1977), Foucault résume sa pensée sur le dispositif :

Ce que j'essaye de repérer sous ce nom [i.e. dispositif] c'est [...] premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements d'architectures, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propos philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. (Foucault, 1977 : 63)

À la lumière de cette description, nous pouvons déjà établir que le dispositif se construit à l'image d'un réseau. Dans le même article, Foucault ajoute que l'intérêt du dispositif est d'analyser l'essence des interactions entre les éléments qui forment le réseau. Cette définition sommaire servira d'assise à notre réflexion sur le dispositif au théâtre.

Comme le souligne d'entrée de jeu Arnaud Rykner, dans son article intitulé « Du dispositif et de son usage au théâtre » (2008), le terme est aujourd'hui très en vogue dans l'art contemporain. S'il est de plus en plus privilégié par les artistes, c'est parce qu'il permet d'aménager et d'organiser leurs œuvres à l'image de leurs idées et de leurs convictions. De cette façon, le dispositif ouvre vers des possibilités formelles et représentationnelles infinies, lesquelles travaillent également la relation et le rôle des spectateurs à l'intérieur des créations. Au théâtre particulièrement, la notion du dispositif est mise de l'avant depuis bon nombre d'années. Le théâtre à l'italienne constitue un dispositif basé sur la dualité scène/salle. Le théâtre brechtien est un dispositif qui expose le dispositif à l'italienne. À cet égard, Philippe Ortel avance que le théâtre est l'exemplification idéale du dispositif, puisqu'« il donne à voir avec une parfaite lisibilité deux des traits qui passent pour constitutifs de la notion, l'agencement et la technique. » (Ortel, 2008 : 22)

Aujourd'hui, nous remarquons que le dispositif au théâtre favorise une organisation autre du spectacle vivant et de son rapport aux spectateurs. Rykner observe que ce dernier fonctionne selon trois niveaux :

- 1- Organisation d'un espace.
- 2- Mise en place d'une interaction entre le public et le spectacle.
- 3- Agencement différentiel du discours ou des valeurs. (Rykner, 2008)

Ces trois aspects nous serviront d'ancrage pour amorcer notre réflexion sur le dispositif comme vecteur de transformations théâtrales.

L'organisation de l'espace peut se présenter sous plusieurs formes. L'espace peut signifier celui de la scène, un espace physique. Il peut aussi référer à une valeur symbolique, c'est-à-dire à l'agencement des matériaux et des sources à l'origine de la création. L'organisation de ces matériaux concourt à créer un nouvel espace symbolique. À cet égard, nous pouvons d'emblée souligner que le dispositif s'associe

à des notions d'organisation, d'aménagement, de mise en place et de stratégies qui articulent les divers éléments qui forment un réseau discursif. Dans *Chante avec moi*, par exemple, Olivier Choinière accole plusieurs sources diversifiées comme la chanson, le spectacle rock, les nouvelles technologies et l'approche sociocritique moderne au sein de la représentation théâtrale. Dans *Life and Times : Episode 1*, le Nature Theater of Oklahoma combine plusieurs références comme la comédie musicale, le matériau textuel oralisé et le principe du hasard et du quotidien de John Cage en une forme performative.

À partir de ces exemples, nous pouvons déjà remarquer que le dispositif permet l'accumulation de références, de matériaux et de sources hétérogènes, à l'image du recyclage culturel. Comme nous l'avons abordé en 1.7.2, le recyclage culturel est un concept artistique qui s'inscrit en réponse à la crise de l'esthétique. De la sorte, il met en doute l'esthétique comme le seul moyen de réfléchir les œuvres d'art. Le recyclage culturel en art est aussi un processus artistique qui consiste en l'emprunt de matériaux hétérogènes connus, déjà existants. La combinaison et le dialogue entre ces matériaux transforment à la fois le champ artistique et le champ culturel repris. Ainsi, le recyclage culturel introduit de nouvelles valeurs artistiques qui passent de la triade de la nouveauté, de l'originalité et de l'authenticité à la triade du copiage, du recyclage et de la sérialité (Klucinskis et Moser, 2004). En ce sens, le recyclage culturel et le dispositif ont une fonction semblable. Ils agencent plusieurs matériaux qui proviennent de pratiques culturelles diverses. Dans les cas qui nous intéressent, ces éléments sont issus à la fois de la *high* et de la *low* culture. Le dialogue créé entre ces deux mouvements culturels, au sein des dispositifs mis en place dans *Chante avec moi* et *Life and Times : Episode 1*, est vecteur de changements tant culturels qu'artistiques et théâtraux. Plus particulièrement, ces dispositifs qui organisent les œuvres de notre corpus dévoilent une métamorphose du texte, du rapport aux spectateurs et de la figure du metteur en scène.

Au sein d'une œuvre théâtrale organisée autour du principe hétérogène du dispositif, la forme du texte s'en trouve forcément modifiée. Par exemple, si l'on extrait le texte de *Chante avec moi* de sa forme spectaculaire, celui-ci se résumera à la répétition d'une chanson vide de sens. De la même manière, le texte de *Life and Times : Episode 1* est un récit oral biographique d'une durée de 3h30, très détaillé, banal et non chronologique. Les deux exemples de notre corpus exposent deux types de texte différents qui sont indissociables de la forme spectaculaire. Le texte est donc un des rouages du dispositif. Il participe à son mécanisme. Son existence dépend des autres éléments en jeu dans le dispositif. Autrement dit, si le texte dramatique traditionnel se présentait comme une entité lisible pour elle-même, ce qui lui permettait d'être réinterprété par différents metteurs en scène, le texte-dispositif dépend du contexte de création et des autres langages avec lesquels il est en dialogue pour prendre sens. Par conséquent, dans un dispositif théâtral, la forme scénique devient nécessaire à l'existence même du texte. Le texte, comme tous les autres éléments, n'est signifiant que dans sa relation aux autres composantes du dispositif. À cet égard, nous pourrions conclure que le dispositif théâtral construit ce que Stéphane Lojkine nomme, dans sa méthode d'analyse du roman, une logique iconique qui fonctionne par juxtaposition dialogique :

La logique iconique est fondamentale à la logique de la scène. Elle juxtapose les éléments dans l'espace et les donne à voir d'un coup tous ensemble. [...] Le sens n'est produit non plus par l'enchaînement, mais par la disposition de ces éléments les uns par rapport aux autres. Le texte n'est plus gouverné par une structure, mais par un dispositif : il ne s'ordonne par en partie « rhétoriques », mais par rapport à la disposition de la scène dans l'espace. (Lojkine, 2002 : 246)

Bien que Lojkine utilise la logique iconique dans le cadre d'analyses du roman, nous trouvons qu'elle s'applique parfaitement à nos observations sur le dispositif théâtral. De la sorte, celui-ci délie le texte théâtral de sa forme littéraire en le disposant en dialogue avec tous les autres éléments impliqués dans l'œuvre théâtrale (spectateurs,

espace scénographique, acteurs etc.). Plus largement, toutes ces composantes fonctionnent telles des icônes qui sont agencées sous la forme d'un réseau discursif par le dispositif théâtral.

4.1.1 La performativité du dispositif

Le dispositif module la réception des spectateurs. En *refonctionnalisant* des objets, des formes ou des pratiques de la *low culture* dans un contexte théâtral associé à la *high culture*, Choinière tout comme Cooper et Liska manient ce que Jauss nomme les « horizons d'attente » (1990). La reconnaissance des matériaux de la *low culture* comme la chanson, le spectacle rock ou l'iPhone dans *Chante avec moi* et la comédie musicale et l'oralité dans *Life and Times : Episode 1*, engendre, chez le spectateur, une réception différente en fonction de son horizon d'attente. Cet horizon est, dans les cas qui nous intéressent, un élément essentiel dans la construction de la réception du spectacle. En effet, les matériaux culturels qui sont choisis le sont parce qu'ils sont connus de tous. Jauss parle d'une réception qui est modelée par des expériences antérieures et des connaissances spécifiques qui contribuent à transformer et à modifier l'accueil d'une œuvre. Lors de l'initiation à une nouvelle œuvre, il sera éventuellement possible d'observer un écart entre l'horizon d'attente des spectateurs et l'expérience esthétique que cette dernière propose. Cet écart provoquera un « changement d'horizon. » S'il n'y pas ou peu d'écart, Jauss remarque que cette « œuvre se rapproche du domaine de l'art 'culinaire', du simple divertissement. » (Jauss, 1990) Dans *Chante avec moi* et *Life and Times : Episode 1*, l'horizon d'attente devient un des rouages des dispositifs qui sont mis en place. L'utilisation de formats connus issus de la *low culture* intervient dans l'organisation de la réception des spectateurs. En reconnaissant ces références, ces derniers seront d'abord amenés à anticiper leur accueil des spectacles. Cependant, leurs attentes seront déjouées.

Dans *Chante avec moi*, Choinière déplace les horizons d'attente des spectateurs. Il met en place un dispositif très structuré, à l'image de la chanson, dans lequel s'insèrent quelques irrégularités. Comme nous l'avons analysé en 2.3.1, la seconde séquence du spectacle semble être la réflexion disproportionnée de la première. Cette apparence de symétrie oriente l'accueil des spectateurs qui reconnaissent le déroulement de la première partie. Or, l'absence de la vedette en seconde partie crée une déviation qui déjoue le système symétrique jusqu'alors installé dans la représentation. Cette absence confondra l'horizon d'attente des spectateurs. Ce moment-clé impose que ce Jauss appelle un « changement d'horizon ». Dès lors, nous remarquons un basculement des stratégies représentationnelles jusque-là utilisées. Le renversement du régime spectaculaire dominant les deux premiers segments de la création mène, par ailleurs, à la mort du spectacle vivant à la fin de la troisième section. En somme, l'absence de la vedette à la fin de la seconde partie s'avère être un point tournant de la représentation. Elle crée une rupture dans le dispositif symétrique, tout en articulant un écart entre les deux premières et les deux dernières parties. De plus, elle module la réception des spectateurs en créant un « changement d'horizon. »

Dans *Life and Times : Episode 1*, la réception des spectateurs est remédiée par le dispositif performatif mis en place par Kelly Cooper et Pavol Liska. Au départ, les spectateurs font face à une représentation qui leur rappelle la comédie musicale américaine. De plus, l'esthétique amateur de *Life and Times : Episode 1* leur donne l'impression d'assister à un spectacle amusant et divertissant. En ce sens, la comédie musicale et l'esthétique favorisée par le Nature Theater of Oklahoma donnent aux spectateurs l'impression d'être face à un spectacle léger et cocasse. Ces premières impressions du spectacle orientent leur « horizon d'attente. » Or, comme nous l'avons démontré dans le troisième chapitre, la mise en place d'un dispositif performatif modifie graduellement la réception des spectateurs. La durée du spectacle, le matériau textuel oralisé et l'esthétique amateur déjouent à la fois la forme de la comédie

musicale et la réception des spectateurs. Inspirés par le caractère a priori divertissant et léger de la création, ces derniers s'attendent à jouer un rôle passif au cours de la représentation. Toutefois, cette anticipation est subvertie par le dispositif performatif en œuvre dans le spectacle. L'écart entre les premières impressions du spectateur influencées par son contact initial avec l'œuvre et l'expérience performative proposée dans *Life and Times : Episode 1* provoquera un « changement d'horizon » qui s'actualisera par la subversion. L'expérience du spectateur sera alors renversée par le dispositif au même titre que la forme de la comédie musicale.

Grâce à ces deux exemples, nous pouvons affirmer que le dispositif transforme la réception des spectateurs, laquelle devient elle-même une partie du dispositif mis en place dans chacune des œuvres étudiées. À cet égard, Rykner souligne que le dispositif transforme le rapport entre l'œuvre et le spectateur. Si le drame exclut l'existence de ce dernier et érige ce que l'on nomme le quatrième mur (la scène à l'italienne), le dispositif au contraire l'inclut dans l'organisation de l'œuvre :

« [...] l'espace du drame est un espace autonome, en théorie non destiné au regard public, et qui s'édifie sur cette exclusion d'un tiers. À l'inverse, le dispositif postule l'existence de ce tiers qui le fait tenir et qui, en retour, le constitue comme dispositif. » (Rykner, 2008 : 94)

En d'autres termes, le dispositif théâtral fait des spectateurs une figure centrale autour de laquelle s'organise la représentation. Le rapport des spectateurs à l'œuvre est le fruit de choix et de stratégies organisationnelles de la part des artistes, qui orientent tout le dispositif à l'œuvre. Par conséquent, la relation entre le public et l'œuvre constitue une composante importante des dispositifs scéniques actuels. Rykner démontre que cette réalité est à l'origine d'une révolution théâtrale de la même envergure que celle qui a eu lieu dans le domaine des arts visuels durant la première partie du XX^e siècle :

La place faite au public, dans les « dispositifs scéniques » contemporains, est ainsi l'un des éléments majeurs de ces derniers ; ceux-ci opèrent une révolution semblable à celle produite auparavant dans les arts plastiques, dès le moment où l'on a proposé non plus une confrontation avec une œuvre fixe (peinture, sculpture, etc.), mais un véritable parcours au sein d'une œuvre. (Rykner, 2008 : 94)

Ainsi, en faisant du spectateur une figure essentielle des créations théâtrales, le dispositif réorganise les formes scéniques. La performativité du dispositif déplace la représentation théâtrale. Le performatif permet de repenser le rapport entre la scène et le public. C'est dans ce contact avec les spectateurs que le dispositif théâtral prend sens. À cet égard, la forme performative se substitue à la forme théâtrale traditionnelle.

4.1.2 L'action performative du ou des metteurs en scène

Comme nous l'avons remarqué depuis le début de ce chapitre, le dispositif au théâtre consiste en l'organisation et l'agencement de plusieurs choix esthétiques, scéniques en relation avec les spectateurs. Dans un dispositif, chaque élément entretient un rapport dialogique et indispensable avec les autres composantes pour construire un projet scénique. Dans le même ordre d'idée, Philippe Charlier et Hughes Peeters, dans leur article *Contributions à une théorie du dispositif* (1999), affirment que « [l]e dispositif peut être défini comme la concrétisation d'une intention au travers de la mise en place d'environnements aménagés. » (Charlier et Peeters, 1999 : 18) Cette définition dévoile d'emblée la présence d'un instigateur ou d'un créateur qui organise, met en place et aménage un environnement dans l'objectif de réaliser un projet. Cet instigateur dont parlent Charlier et Peeters peut prendre, dans les cas qui nous intéressent, la figure du metteur en scène. Nous remarquons dans les deux spectacles de notre corpus que les metteurs en scène enclenchent le dispositif en

créant des actions performatives qui influencent le déroulement du spectacle et la réceptivité des spectateurs.

Dans *Life and Times : Episode 1*, les créateurs s'imposent, par l'intermédiaire de la gérante de la compagnie, Elisabeth Conner, dans le déroulement de la représentation. En effet, cette dernière dévoile aux acteurs les mouvements qu'ils auront à exécuter au cours du spectacle, modifiant ainsi sa forme. Bien que Conner ne soit pas metteuse en scène, elle agit tout de même comme la substitut de Pavol Liska et Kelly Cooper, puisqu'elle manipule le spectacle et agit comme le ferait un maître de cérémonie. Son action sur le spectacle oriente les actes des acteurs en scène et le rapport entre ces derniers et le public, en instaurant une temporalité partagée par les deux groupes.

Le cas de *Chante avec moi* est différent. Choinière n'impose pas sa présence physique dans son spectacle. Toutefois, le déroulement et la structure de celui-ci semblent être le résultat d'une instrumentation. Il utilise sa création comme un instrument qui cherche à agir sur les spectateurs. En reprenant les termes de Chalier et Peeters, on peut dire que Choinière met en place « un environnement aménagé » qui oriente la réception des spectateurs. L'agencement et l'organisation deviennent, dans le cas de *Chante avec moi*, un acte performatif. Bien qu'il soit conscient de l'influence de sa création sur la réception du public, le metteur en scène ne peut toutefois pas déterminer sa réaction. Par contre, il agence sa création en restreignant les potentialités. Il agit tel un marionnettiste qui tire les ficelles du spectacle et y organise minutieusement chaque action et chaque composante dans l'objectif de capturer les spectateurs au sein de son dispositif. Ces derniers s'y trouvent détenus jusqu'à la fin, alors qu'ils ne cessent d'applaudir. Enfin, sans objectif déterministe, Choinière agit sur ce dernier et établit les conditions de réception du public. De la sorte, en disposant un environnement structuré, il pose une action performative qui contribue à l'actualisation de son dispositif.

Le dispositif établit non seulement la structure et la forme de la représentation elles-mêmes prescrites par le metteur en scène, il révèle également son projet artistique, culturel et scénique. En effet, nous remarquons que l'agencement tant de *Chante avec moi* que de *Life and Times : Episode 1* expose les choix symboliques des metteurs en scène. Or, il faut souligner que les postures culturelles ne sont pas explicitement dévoilées dans les œuvres qui nous intéressent. Elles sont latentes. C'est l'agencement et la disposition de ces choix symboliques et des références culturelles qui révèlent aux spectateurs le projet scénique de l'artiste. Toutefois, rappelons que le dispositif n'a pas de visée déterministe. Si le spectateur est orienté vers une certaine lecture de la création, rien ne peut assurer sa réaction. C'est pourquoi nous dirons que le projet artistique et culturel dissimulé dans les œuvres d'Olivier Choinière et des créateurs du Nature Theater of Oklahoma sera *potentiellement* révélé aux spectateurs. En ce sens, Charlier et Peeters remarquent que le caractère performatif des dispositifs permet l'actualisation du discours symbolique implicite :

Cela signifie alors que si le dispositif organise et rend possible quelque chose, il n'en garantit cependant pas l'actualisation. Il fait simplement exister un espace particulier préalable dans lequel ce «quelque chose» peut se produire. Néanmoins, nous supposons chez la plupart des auteurs la présence d'une conviction implicite, celle de la force performative des dispositifs, de leur tendance naturelle à actualiser et à réaliser ce qui n'est initialement présent(é) que comme potentialités. (Charlier et Peeters, 1999 : 19)

À cet égard, la rencontre entre le spectateur et le dispositif est essentielle à la réalisation et à l'aboutissement du dispositif.

Nous avons démontré, dans nos analyses de chaque spectacle, le fonctionnement du dispositif qui est en jeu. Notre lecture a dévoilé le projet artistique et culturel des créateurs. Nous avons pu conclure dans le second chapitre qu'Olivier Choinière, avec *Chante avec moi*, met en place un dispositif qui révèle sa position critique sur les industries culturelles et la culture de masse. Ce dispositif est d'abord gouverné par la

chanson, puis il opère une théâtralisation du propos de Choinière. Plus largement, il met en scène les théories de la pensée critique de l'École de Francfort et celles de Guy Debord. Pavol Liska et Kelly Copper adoptent une position différente. Ils installent au cœur de la représentation un dispositif performatif qui contribue à subvertir la forme spectaculaire de la comédie musicale américaine. Ainsi, ils créent un rapport dialogique entre le dispositif performatif et la comédie musicale, lequel est supporté par une esthétique du jeu, du corps et du texte-matériau que les membres du Nature Theater of Oklahoma nomment *everyday life*.

En terminant, l'usage du dispositif au théâtre opère une transformation de la forme théâtrale et scénique. En organisant et en agencant plusieurs matériaux et références culturelles à l'image du recyclage culturel, puis en instaurant un rapport dialogique intrinsèque entre les différentes composantes qui sont en jeu, le dispositif propose une nouvelle façon de mettre en scène et de créer une œuvre vivante. En s'actualisant dans la rencontre entre l'œuvre et son public, le dispositif fait du performatif une approche et une forme qui transforment la scène traditionnelle. Finalement, la figure du metteur en scène devient centrale dans une œuvre-dispositif. Ce dernier agit comme l'orchestrateur d'un mécanisme spectaculaire complexe. L'agencement de choix esthétiques, culturels et politiques dévoile un discours symbolique qui est implicite au dispositif. À cet égard, Rykner conclut son article en présentant le dispositif au théâtre comme un espace complexe, lequel doit être confronté par le spectateur qui pourra alors y repérer la clé, le sens : «Retrouver cette matrice où les niveaux s'entrecroisent, quitte à nous perdre comme dans un labyrinthe (autre forme fondatrice du dispositif...), est peut-être l'objectif ultime de la représentation théâtrale contemporaine. » (Rykner, 2008 : 102)

4.2 De la modernité à l'hypermodernité : de la mise en doute à l'affirmation d'un modèle culturel médiatique.

Depuis son introduction, ce mémoire rend compte d'une société en transformation. Ces observations sont, entre autres, soutenues par le philosophe Gilles Lipovetsky. Il est intéressant de souligner d'emblée que Lipovetsky est d'abord associé à la théorie de la postmodernité. Avec l'ouvrage *L'ère du vide* (1983), il a contribué à la théorisation de ce concept qui affirmait l'échec de la modernité. Cependant, ses récents travaux mettent en doute la notion de postmodernisme qui ne répond plus aux réalités culturelles et sociales actuelles. Au contraire, il remarque une réaffirmation excessive des paradigmes modernes. Il nomme ce phénomène *hypermodernité*. Selon Lipovetsky, l'hypermodernité est un courant de pensée, voire un mouvement historique, qui rend compte de la société globale et mondialisée. Toutefois, bien que Lipovetsky définisse ce courant comme une modernité achevée, même dépassée, nous avons fait le constat, à travers notre analyse de *Chante avec moi*, que les appréhensions et les critiques modernes font toujours partie des préoccupations actuelles. De là, nous remarquons la coexistence de deux matrices culturelles et sociales : la modernité et l'hypermodernité. Cette hypothèse a agi comme le cadre contextuel de nos analyses et de notre réflexion sur la culture actuelle. L'étude approfondie des dispositifs à l'œuvre dans *Chante avec moi* et *Life and Times : Episode 1* a révélé qu'Olivier Choinière et les cocréateurs du Nature Theater of Oklahoma décrivent deux réalités culturelles contemporaines différentes. *Chante avec moi* est guidé par les théories critiques de la modernité. En composant un dispositif qui travaille les oppositions entre l'art et le commercial ou la culture et les industries, Choinière critique les formes hégémoniques commerciales qui sont une menace pour l'art ou ce que nous avons nommé la *high culture*. Le dispositif en jeu dans *Life and Times : Episode 1* agit de façon inverse en éliminant les dualités de la modernité. Kelly Cooper et Pavol Liska mettent en place une structure dialogique performative qui subvertit à la fois la représentation théâtrale et la forme de la comédie musicale

américaine. À partir de ces constats, nous allons réévaluer notre hypothèse de départ. Suivant la pensée de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2013) nous identifierons la modernité et l'hypermodernité comme deux réalités culturelles et esthétiques qui coexistent dans la société actuelle. Nous verrons alors qu'entre la modernité et l'hypermodernité se cache une société mondiale et globale en constante mutation.

4.2.1 *Chante avec moi* et la modernité

La modernité est un courant qui, idéologiquement, est associé aux Lumières. Les valeurs telles l'universalisme, le volontarisme, le progrès technologique et scientifique sont des idées issues du XVIII^e siècle et elles sont liées à la modernité. Depuis son essor à la fin du XIX^e et au début du XX^e, la modernité, associée à l'industrialisation, a été la cible de plusieurs critiques qui, comme Herbert Marcuse, mettaient en doute la rationalité technique et technologique qui dominait tous les secteurs de l'activité humaine. De plus, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, plusieurs penseurs, dont les philosophes de l'École de Francfort, l'ont également critiquée en avançant qu'elle était l'instrument de la répression et de l'aliénation du peuple. La modernité a été l'objet d'un scepticisme général et grandissant. Les critiques questionnaient les valeurs qui la fondent. La principale hypothèse avancée par plusieurs sociologues (Tapia, 2012) est que les idéologies modernes ont été déformées par l'industrialisation. De plus, elles ont été associées aux traumatismes liés à la Seconde Guerre mondiale.

Dans le monde des arts, la modernité est un courant esthétique et historique qui constitue, pour Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2013), l'une des quatre phases¹⁴ - la troisième -, qui a révolutionné le rapport entre l'art et la société. La modernité est

¹⁴ Les quatre phases sont l'artialisation rituelle, l'esthétisation aristocratique, l'esthétisation moderne du monde et l'âge transesthétique (hypermodernité) (Lipovetsky et Serroy, 2013).

synonyme d'abord d'une autonomisation de l'œuvre d'art face aux pouvoirs religieux et aristocratiques qui autrefois dominaient ce champ. Or, comme le remarquent les deux auteurs, cet affranchissement sera éphémère, voire illusoire : « [l']émancipation sociale des artistes est toute relative en ce qu'elle s'est accompagnée d'une dépendance d'un nouveau genre, la dépendance économique à l'égard des lois du marché. » (Lipovetsky et Serroy, 2013 : 20) Rapidement, ce que Lipovetsky et Serroy nomment l'« esthétisation moderne du monde » sera donc instigatrice d'oppositions culturelles et artistiques :

L'âge moderne s'est agencé dans l'opposition radicale entre l'art et le commercial, la culture et l'industrie, l'art et le divertissement, le pur et l'impur, l'authentique et le kitsch, l'art d'élite et la culture de masse, les avant-gardes et les institutions. (Lipovetsky et Serroy, 2013 : 20)

C'est exactement cette réalité qui est dépeinte dans *Chante avec moi*. Olivier Choinière propose d'observer, par la mise en place d'un dispositif théâtral, les effets de l'industrialisation sur la culture et les arts. En installant, au début de son spectacle, un dispositif à l'image du modèle de la chanson populaire, il met en scène les mécanismes de la commercialisation culturelle. En déconstruisant, par la suite, ces rouages, Choinière met en lumière les conséquences perverses de ces stratégies à la fois culturelles et commerciales, comme en témoigne la mise à mort de son spectacle. Que reste-t-il de la culture? Un spectacle devenu mécanique, voire stérile? Une représentation sur un iPhone? Face à la commercialisation, Choinière conclut que la culture et l'art sont en danger. En imposant à sa création le modèle culturel commercial américain, il démontre les dangers d'un tel système sur l'art et la culture. Le ton critique qu'il emploie résulte d'une inquiétude face à l'avenir culturel tout en devenant un avertissement pour les spectateurs *a priori* conquis par le dispositif spectaculaire. De la sorte, par la mise à mort de son spectacle, Olivier Choinière adopte un ton pessimiste face à l'industrialisation, lequel rappelle la position critique à l'égard de la modernité. De plus, son dispositif très structuré, voire rationnel,

mécanise l'œuvre théâtrale. Cette robotisation de l'œuvre révèle les dualités culturelles et artistiques modernes.

Il est intéressant de souligner que l'approche critique de Choinière s'inscrit dans une perspective d'utopie artistique née avec la modernité. Cette posture utopique de l'art comme vecteur de changements rappelle l'idéologie des avant-gardes de la première moitié du XX^e, comme le soulignent Serroy et Lipovetsky :

Avec les avant-gardes sont nées les nouvelles utopies de l'art, celui-ci ayant pour but ultime d'être un vecteur de transformation des conditions de vie et des mentalités, une force politique au service de la nouvelle société et de l'« homme nouveau ». (Lipovetsky et Serroy, 2013 : 22)

Avec les avant-gardes modernes, l'art devient au service du réel. Dépassant les simples ambitions esthétiques, les artistes investissent toutes les composantes du réel. De la sorte, le processus d'appropriation de l'objet du réel est présent dans les pratiques artistiques telles le Pop art et le nouveau réalisme européen. Or, les deux mouvements n'en font pas le même usage, puisqu'ils n'ont pas la même perception de la consommation. Arman, César et Daniel Spoerri sont des artistes du nouveau réalisme qui se questionnent sur la consommation comme mythe ou comme manifestation abstraite. Ils s'intéressent à l'acte de consommer en exposant les reliques de cette consommation de masse. En revanche, le Pop Art approche la consommation sous l'angle du désir individuel et de l'impulsion de l'achat. À travers le mouvement du simulationnisme, des artistes comme Barbara Kruger, Haim Steinbach, Ashley Bickerton et Jeff Koons contestent les effets du marketing en présentant des images qui simulent la publicité. Les constructivistes vont, quant à eux, rejeter ce que Serroy et Lipovetsky (2013) nomment l'« esthétique décorative bourgeoise » au profit de la fonctionnalité de l'art. Ainsi, pour les constructivistes, les valeurs matérielles, techniques et sociales remplaceront les idéaux purement esthétiques. Ces quelques exemples démontrent un déplacement des ambitions de

l'art et des artistes des avant-gardes du XX^e siècle. L'art s'inscrit désormais en réponse aux réalités sociales, culturelles et économiques.

En opposant l'œuvre théâtrale et le spectacle, les industries culturelles et la *high culture*, le divertissement et l'art, Choinière démontre les effets néfastes de la *low culture*. En séparant *Chante avec moi* en deux sections, nous remarquons que Choinière agit sur le spectateur en deux étapes. La première vise à le charmer avec la chanson et les mécanismes de la *low culture*, alors que la seconde vise une prise de conscience, une actualisation de son dispositif théâtral par le spectateur qui en sortira potentiellement transformé. De la sorte, Choinière met son œuvre au service de la société. À travers cette posture utopique de l'art, il fait de *Chante avec moi* une création qui vise à transformer les spectateurs.

4.2.2 *Life and Times : Episode 1* et l'hypermodernité

La postmodernité et l'hypermodernité tentent de répondre aux nouveaux paradigmes qui ont émergé de la modernité. Pour Tapia, ils sont « les figures contemporaines du modernisme » (Tapia, 2012 : 18). Or, il faut d'emblée comprendre qu'elles renvoient à deux postures inverses. Renvoyant à une désillusion face au modernisme et à un négativisme face aux valeurs des Lumières, le postmodernisme témoigne de la fin de la modernité ou, du moins, d'un désenchantement. Plusieurs sociologues ont réfléchi cette fin de la modernité. En 1988, par exemple, se réappropriant le postulat de Jürgen Habermas, Georges Balandier réaffirme la fin de la modernité et décrit le postmodernisme comme ceci :

Là où tout se défait et où s'affirme le refus des représentations univoques du monde, des visions totalisantes, des dogmes, des imputations de sens... chantier de construction où sont mis en procès la hiérarchie des connaissances et des

valeurs, les paradigmes et les modèles, dans ces décombres, il n'y a plus à saisir une logique d'ensemble. (Balandier, 1988 : 159)

Bien que le postmodernisme soit un courant de pensée qui énonce la mort du modernisme, force est de constater que cette fin annoncée ne s'est pas réalisée. Nous reconnaissons les valeurs et les caractéristiques dont parle Balandier. Au théâtre, par exemple, ce que Hans-Thies Lehmann nomme le postdramatique en analogie avec ce courant révèle des esthétiques scéniques qui répondent à la description faite par Balandier. Or, pouvons-nous réellement affirmer la mort du modernisme? Pour plusieurs, comme Tapia et Jean-François Lyotard, la postmodernité est une dynamique transitoire. Elle n'est pas synonyme de révolution de la modernité, mais d'un passage entre cette dernière et une version plus complexe et plus développée : l'hypermodernité.

D'emblée, l'hypermodernité et la postmodernité décrivent deux réalités contraires. Si le postmodernisme met fin à la modernité, l'hypermodernité réaffirme cette dernière et se constitue comme une version extrême, voire exponentielle :

[...] si le courant postmoderne véhicule [...] des tendances au désenchantement, au pessimisme, au scepticisme à l'égard des valeurs héritées des Lumières, celui qu'on peut intituler hypermoderne figure sinon un dépassement du moins un nouvel élan vers une modernité encore plus moderne et plus libérée des inhibitions idéologiques, psychologiques, esthétiques ; cela aussi bien chez les individus qu'au sein de la société globale. (Tapia, 2012 : 18)

Toutefois, si elle s'inscrit comme une relance de la modernité, l'hypermodernité exclut toutes critiques ou mises en doute modernes. De la sorte, elle refuse les oppositions révélées par la modernité et s'affirme comme une approche dialogique qui touche toutes les sphères de la société. C'est pourquoi une société hypermoderne est décrite en termes de globalité. Désormais, la culture, l'art, l'esthétique, l'économie et les réalités sociales sont abordés d'un même front. La culture devient commerce et le commerce devient culture. Cette réalité donne lieu à ce que

Lipovetski et Serroy nomment le « capitalisme créatif transesthétique », qui décrit cette approche globale. Internet est, à tout égard, l'exemple parfait de la démesure imposée par l'hypermodernité. Création même de l'hypermodernité, Internet est l'*hypermédia* par excellence. Il représente l'idéologie globale et dialogique derrière le courant hypermoderniste.

L'érosion des dualités modernes confirme les hypothèses émises par les critiques de la modernité. En même temps, l'hypermodernité rejette les craintes émises et réaffirme dans un mode *hyper* les valeurs des Lumières. À cet égard, Lipovetski et Serroy expliquent que l'hypermodernité remplace la « société du spectacle » par celle de l'hyperspectacle :

Une hyperculture communicationnelle et commerciale qui voit s'éroder les classiques oppositions de la fameuse « société du spectacle » : le capitalisme créatif transesthétique ne fonctionne pas à la séparation, à la division, mais au croisement, à l'enchevêtrement dans domaines et des genres. Le règne du spectacle s'est effacé : le voici remplacé par celui de l'hyperspectacle consacrant la culture démocratique et marchande du divertissement. (Lipovetsky et Serroy, 2013 : 27)

De la sorte, l'hypermodernité recycle l'idée moderne du spectacle, mais refuse les appréhensions et les critiques formulées dans ce cas-ci par Guy Debord.

En art, Lipovetsky et Serroy observent également un changement de cap. Ils parleront alors d'un *hyperart* qui travaille sur des approches dialogiques. C'est en ce sens que nous associons, d'abord, *Life and Times : Episode 1* au courant hypermoderniste. *Life and Times : Episode 1* travaille sur plusieurs fronts à la fois : la vie quotidienne, l'oralité, la forme commerciale de la comédie musicale, les références aux œuvres de John Cage et la forme performative. Toutes ces composantes éclectiques de *Life and Times : Episode 1* entretiennent un rapport dialogique qui, contrairement au spectacle *Chante avec moi*, refuse les oppositions modernes.

Kelly Cooper et Pavol Liska créent un tout spectaculaire et scénique où se rencontrent théâtre, formes commerciales, quotidien et banal dans une forme performative destinée à faire vivre une expérience au public. À cet égard, si l'ambition de Choinière était d'amener le spectateur à une prise de conscience, celle des artistes du Nature Theater of Oklahoma est plutôt de l'ordre de la sensorialité et de l'expérientiel. Ainsi, Cooper et Liska évident leur œuvre de toutes références critiques explicites au profit, d'abord, de l'expérience. Cette exclusion de la critique au profit de la sensation est une réalité hypermoderne. En reprenant les écrits de Claudine Harouche (2008), Claude Tapia souligne ce nouveau fait :

[...] la société contemporaine, à la fois désespérante et hyperhédoniste, une société au sein de laquelle les technologies, incontrôlables et intrusives dans la sphère mentale, paraissent modifier en profondeur les fonctionnements perceptifs et sensoriels et contribuer à la formation d'une culture de la sensation et des impressions visuelles, annihilant partiellement la pensée critique et favorisant du même coup l'extension du narcissisme et de l'égoïsme. (Tapia, 2012 : 19)

Dans *Life and Times : Episode 1*, tout comme dans la société contemporaine, les expériences sensibles sont imposées au public. L'omniprésence des médias et des technologies obligent les individus à être constamment dans un état de spectateur. De la sorte, il perd le contrôle de ses expériences. De la même manière, dans *Life and Times : Episode 1*, les spectateurs se font imposer un dispositif performatif qui les restreint à faire l'expérience performative de la représentation.

Comme le décrit Paul Ardenne dans son livre *Extrêmes : Esthétiques de la limite dépassée* (2006), l'extrême est une valeur importante de l'hypermodernité. Dans *Life and Times : Episode 1*, Kelly Cooper et Pavol Liska explorent les limites du spectacle et, par ce fait, travaillent sur l'extrême. La longueur du spectacle en témoigne. En effet, comme nous l'avons souligné dans le cadre de notre analyse de *Life and Times : Episode 1*, la durée de la représentation, 3h30, devient un élément important du

dispositif performatif tout accusant d'une certaine extrémité. De la sorte, en plus d'influencer la réception du spectateur, la longueur explore les limites du spectaculaire tout comme celles du performatif. La durée de la représentation assèche le spectacle de tout spectaculaire. De la même façon, elle épuise le spectateur testant ainsi ses capacités réceptives jusqu'à la limite.

Enfin, tourné vers l'expérience du spectateur, refusant les oppositions modernes, proposant un dispositif dialogique et explorant les limites du spectaculaire, *Life and Times : Episode 1* est décidément influencé par les réalités esthétiques et culturelles de l'hypermodernité.

4.2.3 Pouvons-nous vraiment parler d'une mutation culturelle?

Au terme de ces observations, nous pouvons affirmer la coexistence de deux courants socioculturels sous-jacents aux œuvres de notre corpus. Or, pouvons-nous réellement parler d'une mutation culturelle? Ou alors, l'hypermodernité ne serait-elle pas, à l'image de la postmodernité, une dynamique transitoire?

Selon Claude Tapia et G. Balandier, le processus de pensée qui a émergé du courant des Lumières, tout comme celui de la modernité, ne s'est jamais terminé. Par ailleurs, Tapia remarque un refus de stabilisation des formes novatrices. Pavés de crises, de ruptures et de transitions, la modernité comme les idées des Lumières et les formes novatrices sont impliquées, selon Balandier, dans « [une] dialectique – causalité circulaire ou cyclique – de l'ordre ou du désordre au sein de tout système, l'un engendrant l'autre et réciproquement, mais vers toujours plus de complexité. » (Tapia, 2012 : 16) Autrement dit, nous ne pouvons pas aborder l'hypermodernité comme la suite logique et linéaire de la modernité. De la même façon, la postmodernité ne peut pas être comprise comme un simple refus ou la fin de la

modernité. De la sorte, l'hypermodernité et la postmodernité entretiennent un rapport dialogique complexe avec la modernité. Cette dernière étant abordée comme un processus ouvert et non comme un courant historique fermé. À partir de ces constats, force est de constater que la société est constamment en mutation. L'instabilité des formes, la mise en crise des courants dominants et l'instauration de mouvements transitoires permettent de comprendre que les positions culturelles divergentes adoptées par Olivier Choinière, Kelly Cooper et Pavol Liska ne font que témoigner de ce continuuel état de mutation.

Toutefois, les positions culturelles des artistes de notre corpus révèlent deux courants distincts qui coexistent dans la société actuelle. De plus, les deux postures dévoilées dans les dispositifs de *Chante avec moi* et de *Life and Times : Episode 1* font état de deux approches esthétiques et culturelles qui se complètent. En ce sens, chacun de ces spectacles présente une partie de la réalité actuelle. En rapprochant ces deux œuvres au sein d'un même corpus, nous avons pu établir un portrait plus riche et global de la situation culturelle contemporaine. De la sorte, bien que nous reconnaissons que la mutation est un processus permanent, nous trouvons intéressant de réfléchir sur la modernité et l'hypermodernité qui définissent les paradigmes culturels, sociaux, économiques et artistiques actuels.

CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes penchée sur deux spectacles qui, a priori, présentaient plusieurs similitudes. Dans *Chante avec moi* et dans *Life and Times : Episode 1*, la chanson, le travail sur le spectaculaire et l'intérêt pour la culture de masse et la culture commerciale populaire entrent en contact avec un contexte de création théâtrale expérimentale. Or, nous avons rapidement été confrontée à un corpus hétérogène. En effet, nos analyses ont démontré que ces deux spectacles s'organisaient différemment et ordonnaient un rapport inverse aux modèles culturels hégémoniques. Plus largement, les œuvres de notre corpus ont révélé deux postures culturelles contraires. De là, nous avons repositionné notre corpus autour d'observations sur les mutations culturelles contemporaines, conséquences de l'essor des nouveaux médias technologiques. Entre la modernité et ce que nous avons identifié comme l'hypermodernité, nous avons voulu étudier les réactions des artistes de théâtre nord-américains, plus spécifiquement, d'Olivier Choinière et de Pavol Liska et Kelly Cooper.

Nous avons pu conclure, dans le second chapitre, qu'Olivier Choinière, avec *Chante avec moi*, met en place un dispositif qui révèle sa position critique sur les industries culturelles et la culture de masse. Ce dispositif est d'abord gouverné par la chanson, puis opère une théâtralisation du propos de Choinière. Plus largement, il est guidé par les théories critiques de la modernité de l'École de Francfort et celles de Guy Debord. Pavol Liska et Kelly Copper proposent une position différente qui s'inscrit dans la mouvance de l'hypermodernité. Ils installent au cœur de la représentation un dispositif performatif qui contribue à subvertir la forme spectaculaire de la comédie musicale américaine. Ainsi, ce dispositif est supporté par une esthétique du jeu, du corps et du texte-matériau que les membres du Nature Theater of Oklahoma nomment *everyday life aesthetic*. Enfin, par la subversion des modèles culturels commerciaux

dominants, *Life and Times : Episode 1* se présente comme une alternative, à l'image du Web 2.0.

Ces conclusions nous ont révélé que l'utilisation du dispositif est centrale dans les deux spectacles de notre corpus. Celui-ci permet aux artistes d'organiser la représentation théâtrale à la lumière de leur posture face à la culture contemporaine. De la sorte, nous avons identifié le dispositif comme un vecteur de transformation de la forme théâtrale traditionnelle. Basé sur l'accumulation de références culturelles diverses, le dispositif articule plusieurs matériaux hétérogènes à l'image du recyclage culturel. Construit autour des principes d'agencement, de structure et de stratégies représentationnelles, lesquels transforment le rôle et la place du metteur en scène au sein de l'œuvre, il dévoile des choix esthétiques et politiques qui sont latents. Au final, c'est dans la rencontre entre l'œuvre et son public qu'il s'actualisera. Ainsi, le dispositif fait du performatif une approche qui révolutionne la forme scénique traditionnelle. Enfin, nous pouvons conclure que le dispositif permet le repositionnement et le renouvellement de la forme théâtrale et, plus largement, il l'inscrit au sein des nouveaux paradigmes de la société actuelle.

La mise en dialogue du théâtre avec les nouveaux paradigmes culturels est, à notre sens, le principal intérêt de cette recherche. De plus, la *recontextualisation* des œuvres théâtrales nord-américaines au sein des mouvements et des transformations culturels plus larges, comme la modernité et l'hypermodernité, confère à ce travail son originalité. L'essor technologique constant, la commercialisation et la mondialisation de la culture sont de nouvelles réalités qui mettent en doute l'avenir théâtral. Or, cette étude nous a permis de constater, à petite échelle, que le théâtre s'adapte à ces nouveaux paradigmes en développant de nouvelles approches scéniques et créatrices, tout en conservant un rapport critique ou objectif. En d'autres termes, bien qu'il soit en phase avec les réalités contemporaines, le théâtre ne se laisse pas absorber par les modèles commerciaux dominants. Si Choinière met en scène le rapport de

domination des modèles commerciaux sur le spectacle vivant et le théâtre, il vise par là une prise de conscience de la part des spectateurs qui, souhaite-t-il, acquerront un point de vue plus lucide face à la commercialisation de la culture. À l'inverse, les créateurs du Nature Theater of Oklahoma déjouent les formats culturels dominants, tant la comédie musicale que la représentation théâtrale, en interprétant ces modèles de représentation à leur façon. De la sorte, les deux spectacles de notre corpus démontrent un milieu théâtral nord-américain dynamique qui dialogue avec la société actuelle.

Nous sommes toutefois consciente des limites de cette recherche. D'abord, nous soulignons le foisonnement théorique de ce travail. Pour rendre compte d'une réalité complexe et multiple, nous avons fait appel à plusieurs théories et plusieurs approches qui peuvent sembler alourdir notre propos. L'approche sociologique et critique de l'école de Francfort mise en relation avec les théories de la communication de Rémy Rieffel peut sembler un choix aventureux dans le cadre d'une recherche sur le théâtre. Par contre, la multiplicité des champs de connaissance nous a permis de dresser un portrait plus complet des réalités culturelles, sociales et médiatiques actuelles lesquelles témoignent, par ailleurs, d'un décloisonnement de ces disciplines.

En second lieu, bien que nous ayons démontré que les deux œuvres de notre corpus témoignent de la mutation culturelle et sociale actuelle, nous n'avons pas, dans le cadre de cette maîtrise, confronté cette hypothèse à d'autres spectacles. Ce pourrait être l'objet d'une prochaine recherche. Comme nous l'avons brièvement souligné en 1.7.1, nous concevons que des compagnies tels le Wooster Group, The Builders Association, Elevator Repair Service et le théâtre de Richard Foreman partagent les mêmes intérêts culturels, sociaux et théâtraux que Choinière et le Nature Theater of Oklahoma. Par l'élaboration d'œuvres-dispositifs et par la mise en place d'une pratique tournée vers le recyclage culturel, ces pratiques théâtrales new-yorkaises

mettent en dialogue plusieurs références culturelles pour questionner la modernité (les premières œuvres de Richard Foreman et du Wooster Group) ou l'hypermodernité (The Builders Association et Elevator Repair Service).

Au Québec, il nous est difficile de trouver des pratiques similaires à celle de Choinière. Nous pourrions penser à l'*IShow* de la compagnie Petites cellules chaudes. Cette œuvre met en place un dispositif qui expose les conséquences des réseaux sociaux. Quinze artistes assis autour d'une grande table naviguent sur des réseaux sociaux comme Chatroulette ou Facebook et entrent en contact avec des internautes en direct sur la scène. Ils y font des rencontres réelles qui sont retransmises sur des écrans géants. Peu à peu les internautes sont informés qu'ils sont les acteurs d'un spectacle nommé *IShow*. Ces conversations aléatoires sont entrecoupées de saynètes durant lesquels les acteurs exposent différentes facettes du Web. Ce dispositif très complexe agence la représentation théâtrale, le réel et le contenu Web pour mettre en doute les « modes de rencontres modernes ». (Site internet de l'Usine C, s.d.)

À la lumière de ces exemples peu nombreux, nous constatons que notre problématique se limite à un corpus essentiellement américain. De la même manière, nous remarquons que *Chante avec moi* et les créations récentes d'Olivier Choinière – nous pensons à *Mommy* –, tout comme l'*IShow*, sont héritières de la tradition théâtrale performative américaine. L'organisation de la représentation, l'art de la performance et les enjeux socioculturels qu'elles mettent en jeu rappellent les pratiques artistiques des avant-gardes américaines du début du XX^e siècle, mais également le mouvement théâtral expérimental new-yorkais dont fait partie le Nature Theater of Oklahoma. De la sorte, *Chante avec moi* et l'ensemble des créations d'Olivier Choinière appartiennent à une scène théâtrale résolument nord-américaine. Le metteur en scène inscrit son esthétique et son travail sur les formes de représentation en filiation avec cette tradition théâtrale. Ainsi, les conclusions de cette recherche sont restreintes à un corpus uniquement nord-américain.

Au terme de ces conclusions, nous soulignons la pertinence d'étudier la forme des œuvres théâtrales en résonance avec les réalités socioculturelles de leur époque. Cette démarche révèle des corrélations intéressantes et significatives comme nous l'avons démontré tout au long de notre recherche. En cela, nous avons découvert que l'agencement des dispositifs dans les œuvres d'Olivier Choinière et du Nature Theater of Oklahoma témoignent de leurs postures culturelles elles-mêmes révélatrices de deux courants de pensée différents.

Il est certain que le dispositif est devenu, de nos jours, un terme valise. Référant à des pratiques et à des systèmes hétérogènes, il est tout à fait juste de questionner sa légitimité et son sens. Toutefois, l'abondante utilisation de la notion de dispositif est, selon nous, révélatrice de la réalité et des paradigmes actuels. L'Homme a mis sur pied des systèmes économiques, sociaux, politiques et culturels qui échappent maintenant à sa compréhension. Internet est à cet égard un bon exemple. La surutilisation de la notion de dispositif ne dévoile-t-elle pas une incapacité à nommer et à décrire les phénomènes socio-économiques et les formes de représentation complexes auxquels nous faisons face? À la lumière de ces réflexions, nous trouvons pertinent de s'interroger sur le rapport entre le dispositif comme modèle de représentation et les réalités sociales, culturelles et économiques de la modernité et de l'hypermodernité. En ce sens, le dispositif au théâtre ne serait-il pas l'approche la plus efficace pour représenter la complexité de la société actuelle? Le capitalisme, les industries, la commercialisation et les médias, systèmes sur lesquels sont basés à la fois la modernité et l'hypermodernité (Lipovetsky et Serroy, 2013), ne sont-ils pas eux-mêmes des dispositifs foisonnants qui ne peuvent être représentés que par un autre dispositif? Nous recommandons, dans le cadre d'une prochaine étude, de s'attarder sur ces problématiques.

En définitive, il nous paraît évident que la société actuelle connaît des chamboulements technologiques et paradigmatiques qui teintent l'organisation, la

forme et le propos des œuvres théâtrales. Cette recherche aura permis de recontextualiser l'art théâtral nord-américain au cœur des problématiques socioculturelles contemporaines complexes. En cela, nous avons pu démontrer le caractère dynamique de la forme théâtrale qui s'ajuste à ces réalités, les questionne, sans pour autant y être assimilée.

ANNEXE A

PHOTOS DE *CHANTE AVEC MOI*



Figure 1 *Chante avec moi*, début de la représentation.



Figure 2 *Chante avec moi*, première partie.



Figure 3 *Chante avec moi*, deuxième partie.



Figure 4 *Chante avec moi*, deuxième partie.



Figure 5 *Chante avec moi*, deuxième partie. Attente de la vedette.



Figure 6 *Chante avec moi*, troisième partie.



Figure 7 *Chante avec moi*, troisième partie.



Figure 8 *Chante avec moi*, troisième partie. Mort de la dernière actrice.

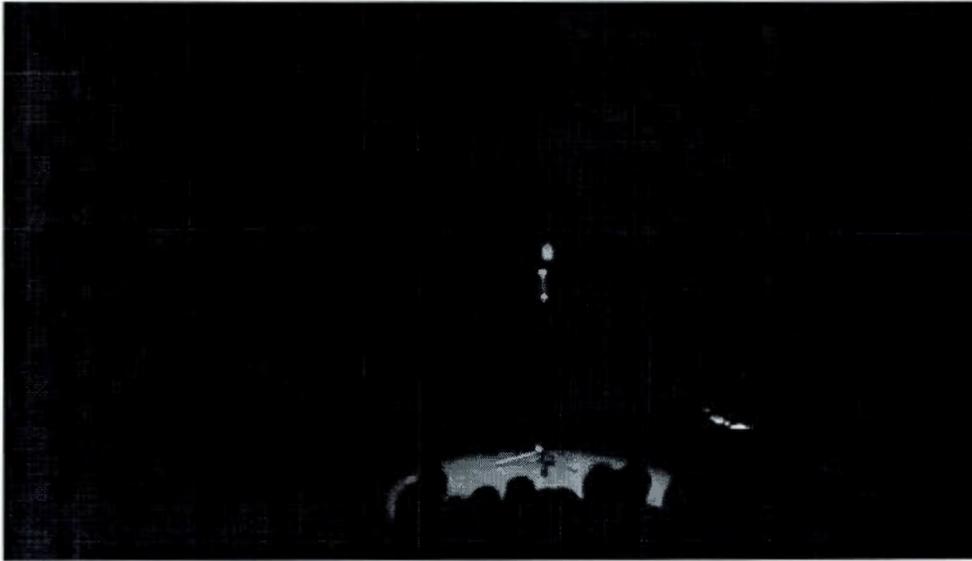


Figure 9 *Chante avec moi*, quatrième partie. iPhone.



Figure 10 *Chante avec moi*, applaudissements.

ANNEXE B

PHOTOS DE *LIFES AND TIMES* : EPISODE 1



Figure 1 *Life and Times: Episode 1*. Chorégraphie d'ouverture.



Figure 2 *Life and Times: Episode 1*. Chorégraphie d'ouverture.



Figure 3 *Life and Times: Episode 1. Pause.*



Figure 4 *Life and Times: Episode 1. Regard aux spectateurs.*

ANNEXE C

EXTRAITS DU TEXTE DE *LIFE AND TIMES* : EPISODE 1

Act I

JULIE

Um... So...
 Shall I start?
 Okay. Um...
 So... let's see.
 Okay. Well -
 As far as I know, I was born
 In Providence, Rhode Island.
 And my mother
 At the time I was the - third child for her.

And
 They didn't expect me.
 They planned both my brother and sister before me.
 And so... my mother says that she was very happy
 That I was a girl, and she was like:
 "You were so beautiful!"
 And I didn't cry a lot.
 I don't think.
 I was very peaceful.

And... they did take a picture of me,
 When I was a baby, and I have to say that, um -

ALISON, ANNE

Bum Bum.

JULIE

Uh - when I look at it -
 It's like it's kind of eerie, because

ALISON, ANNE

Because -

ANNE But actually most of the time she would chase me! Around the house. And she would try to kiss me! She was like obsessed with kissing me.

ANNE JULIE ANNE And um And also she would make me be other like if her feet like ha ha

ANNE NICKS JULIE ANNE All the time she was always running around with no shoes on. My mother was always like "Anne! I mean 'Anne!' Get your shoes on!" But she was like little lipou! And um

NICKS Yeah

ANNE My brother and I really like played together. Um And we would play on this little like wooden diorama thing. And also we would jump off it. And when my father also made us like these little like parachutes. And we would parachute off of it! And that was really fun. But I was always like "Oh man! I like I really want a parachute!"

It was like you know jumping and it was like a foot off the little thing.

Ha ha ha!

Duude!

And um shoot

Like we ob yes?

Oh! And I do remember?

He

And I do remember ah

Yes definitely one time, I was playing to myself on that little wooden diorama and I think there was a bug on there. And I lifted it up and there were all these like little insects on it.

And it I I I was like gross at all to me like it was like

(gasp)

It was so beautiful!

It was all these like weird like I don't know I don't think they were ants, because I used to play like looking at ants all the time. And I was fascinated with ant hills, but I remember seeing all these like weird insects. And I was like "Like oh my god it's so beautiful!"

Exraits 2 *Life and Times: Episode 1.*

ANNE I think I like to remember what my brother and my sister played me.

ANNE Oh! And another thing that we did too was my sister wrote this whole Christmas play. And this is where I was pretty young, too. And she and my brother had big parts in the Christmas play. But I was like was fails to really do anything. So I played the dog. And like my outfit was I put my brother's pajamas buttons on my head. And these were like my ears. And I just sat under the tree under this little night table. And I was like making. Playing the dog while they were happy around and had. Did he like Christmas play.

JULIE Huh.

ANNE And um

ANNE Yeah so kindergarten, too. Oh my gosh! That sounds like a whole thing! But I remember for kindergarten

JULIE

ANNE

You went like there were for minutes like five to go.

And I think the first part I was in. The first half of the year I was in the morning. Who was like. Probably like mine to come or something. And

I think my mother and Mr. McInone. Oh! And Mrs. Mrs. Cohen. Danny Cohen's who lived next door to Johanna Mellorosa. Um We all carpooled there. So. And my teacher was Mrs. Shaw. And she was BEAALLY really nice. And she was really nice. But I don't really remember.

She was like kinda whatever. Super nice but I just remember her being really nice. And she had black hair.

And um Sooooo

I don't really remember much about kindergarten. Except I went to this school. It's called I'm not sure. And um The kindergarten class was like on the wing.

Extrait 3 *Life and Times: Episode 1.*

"You have to take me home."
And I was like a little embarrassed.
That I – I was homesick,

'Cause I was like:
"I should be over this by now."
But – um.
But nonetheless
They took me home.

And I – I think actually a few times Cindy would –
That's also why she didn't sleep over at my house –
'Cause sheee – got
Really homesick
Like – and we tried it a couple of times.
But she would always go home.

So um.
You know,
I have to go...
But um...

But I could seriously talk about
Cindy Legrand and what we would do –
All the time!

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard.
- Adorno, T. W. (1994). La production industrielle des biens culturels (pp. 551-566). Dans Van Meter, K. M. (dir.). *La sociologie*. Paris: Larousse.
- _____. (1969). *The authoritarian personality*. New York: W. W. Norton.
- _____. (2002). *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.
- _____. (1995). *Théories esthétiques*. Paris : Klincksieck.
- Agamben, G. (c2007). *Qu'est-ce que le dispositif?* Paris : Payot & Rivages.
- Allari, P. (2008). *Chanson et identité: étude de la chanson émergente au Québec* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/760/1/M10157.pdf>
- Amintas, A. (2002). *Une généalogie des techniques de contrôle : Une lecture de Michel Foucault*. HAL. Récupéré de <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/58/44/24/PDF/AMINTAS.PDF>
- Anderson-Rabern, R. (2010). The Nature Theater of Oklahoma's Aesthetics of Fun. *TDR : The Drama Review*. Cambridge : MIT Press, 54 (4) : 81-98.
- Ardenne, P. (2006). *Extrêmes. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (1972). *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres : Routledge.
- Aux Écuries. [s.d.]. *Une direction à 6*. Récupéré de <http://www.auxecuries.com/direction>
- Bakhtine, M. (c1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

- Balandier, G. 1988. *Le désordre*. Paris : Fayard.
- _____. 1997. *Conjugaisons*. Paris : Fayard.
- Benhamou, F. (2002). *L'économie du star-system*. Paris : Jacob.
- Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Berson, S. (2006). Working Downtown. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28 (2): 42-60.
- Bolter, J. et Grusin, R. (1999). *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction*. Paris : Minuit.
- _____. (2001). Vous avez dit populaire ? (pp. 132-151). Dans *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil.
- Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel.
- Canclini, N. G. (2010). *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Centre Pompidou. [s.d.]. *John Cage: le génie ingénue*. Récupéré de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>.
- Charles, Jacques. (1956). *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall, de ses origines à nos jours, en Grande Bretagne, en France et aux U.S.A.* Genève : Jeheber.
- Charlier, P. et Peeters, H. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès*. (25) : 15-23.
- Chénétier-Alev, M. (2010). *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.
- Choinière, O. (2010). *Chante avec moi*. [Spectacle de théâtre]. Montréal, Espace Libre.

- Cooper, K. et Liska, P. (Nature Theater of Oklahoma). (2009). *Life and Times : Episode 1*. [Spectacle de théâtre]. Viennes, Burgtheater Kasino. (première).
- David, G. et Jubinville, Y. (dir.). (2013). *Horizon incertain du théâtre québécois*. Spirale. (245) : 95.
- Davis, M. (1997). Garage Cinema and the Futur of Media Technologies. *Communications of the ACM* (50th Anniversary Edition Invited Article). 40 (2) : 42-48.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- Deleuzè, G. (2011). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. (1978). *Critique*. Paris : Minuit.
- Ducharme, F. (2010). Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme: les déambulateurs audioguidée d'Olivier Choinière. *Aliernatives théâtrales*, (47): 85-101
- Duchastel, J. (1979). La contre-culture; une idéologie de l'apolitisme. Dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du Colloque de l'ACSALF* (pp. 253-264). Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1980.
- Festival TransAmérique. (2012). *Dossier de presse : Life and Times : Episode 1*. [Communiqué]. Récupéré de http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/dossier_de_presse_fta2012_li fe_and_times_fr_0.pdf
- Firth, S. (1978). *The Sociology of Rock*. Londres: Constable and Compagny Limited.
- _____. (1996). Music and Identity. Dans Hall, S. et Du Guay, P. *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). Thousans Oaks: SAGE Publications.
- Foucault, M. (1984). *Le souci de soi*. Paris : Gallimard.
- _____. (1984). *L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard.
- _____. (1994). *Dits et Écrits 1954-1988. Tome III : 1976-1979*. Paris : Gallimard.

- Fournier, M. (1982). Culture, style de vie et classe sociale : distinction ou mobilisation. Dans Pronovost, G. (dir.). *Cultures populaires et sociétés contemporaines* (pp. 119-128). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Haroche, C. 2008. *L'avenir du sensible*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Garneau, M., Lüsebrink, H.-J., Moser, W. (2011). *Enjeux interculturels des médias : altérités, transferts et violences*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa.
- Goetschel, P., Jost, F. et Tsikounas, M. (2010). *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Gorsrichard, A. (1977). Entrevue. Le jeu de Michel Foucault. *Ornicar*, 10 : 62-93.
- Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Paris : Armand Colin : INA.
- Hamon-Siréjols, C. (dir.): (1997). *Le spectaculaire*. Lyon : Aléas.
- Harouel, J.-L. (2002). *Culture et contre-cultures*. Paris : Presses universitaires de France.
- Herbrechter, S. (2002). *Cultural Studies : interdisciplinarity and translations*. Amsterdam: Rodopi.
- Hischak, T. S. (2008). *The Oxford Companion to the American Musical : Theatre, Film and Television*. Oxford : Oxford University Press.
- Hoggart, R. (1970). *La culture du pauvre*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Kando, T. M. (1982). Loisir, culture de masse et culture populaire : vers de nouvelles formes de changement culturel (pp 127-140). Dans Pronovost, G. (dir.). *Cultures populaires et sociétés contemporaines*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Keithley, K. (2010). Uncreative Writing : Nature Theater of Oklahoma's Romeo and Juliet. *Theater*. 40 (2) : 66-73.
- Kenrick, John. (2008). *Musical theatre: a history*. New York: Continuum.

- Klucinkas, J., Moser, W. (2009, c2004). *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa.
- Larrue, J.-M. (2008). Théâtre et intermédialité : Une rencontre tardive. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. (12) : 13-29.
- Lasch, C. (2001). *Culture de masse ou culture populaire?* Castelnau-le-Lez : éditions Climats.
- Lee, Y.J. (2009). Nature Theater of Oklahoma. *Bomb*, (108): 88-94.
- Lesage, M.-C. (dir.) (2008). *Théâtre et interdisciplinarité*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.
- Lojkine, S. (2002). *La scène de roman : Méthode d'analyse*. Paris : Armand Collin.
- Macé, E. et Maigret, E. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : ColinL INA.
- Mariniello, S. (dir.). (1996). *Recyclages : économies de l'appropriation culturelle*. Montréal : Balzac.
- Méadel, C. (c2009). *La réception*. Paris : CNRS Éditions.
- Méchoulan, E. (2003). Intermédialité : Le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. (1) : 9-27.
- Morin, E. (1970). *Journal de Californie*. Paris : Seuil
- Nature Theater of Oklahoma. (2013). *Life and Times: Episode 1*. Chicago (Ill.): 53rd State Press.
- Niedo, P. (2010). *Histoires de comédies musicales : Broadway*. Paris : Ipanema.
- Ortel, P. (2008). *Penser la représentation : Discours, image et dispositif tome 2*. Paris : L'Harmattan.

- Piaget, J. (2007). *Le structuralisme*. Paris : Presses universitaires de France.
- Pronovost, G. (1982). *Cultures populaires et sociétés contemporaines*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Raffnsøe, S. (2008) Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault. *Symposium (Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale)*, 12.(1) : 44-66.
- Ridless. (1984). *Ideology and art theories of mass culture form Walter Benjamin to Umberto Eco*. New York : P. Lang.
- Rieffel, R. (2010). *La sociologie des médias* (3^e ed.). Paris : Ellipses.
- Roque, G. (2000). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes : J. Chambon.
- Roszak, T. (1980). *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*. Paris : Stock.
- Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, (88) : 91-103.
- Tapia, C. (2012). Modernité, postmodernité et hypermodernité. *Eres | Connexions*, 1(97) : 15-25.
- Ttblog10. (2010, 6 mai). *At Home with the Nature Theater of Oklahoma*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=6drtbDdi6CA>
- Usine C. [s.d.]. *Le IShow*. Récupéré de <http://www.usine-c.com/programmation/le-ishow/>