

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MONSTRE ET L'IMAGE DANS *BEAUTÉ INTÉRIEURE ET FÉLICITÉ*  
D'OLIVIER CHOINIÈRE :  
UNE ANALYSE ICONOLOGIQUE ET PRAGMATIQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
WILLIAM DURBAU

AVRIL 2017

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.03-2015). 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

Mes premiers remerciements vont évidemment à Angela Konrad, ma directrice de recherche, pour son encadrement en tout point exemplaire. Les multiples discussions, les conseils et les nombreuses et diligentes relectures ont permis de mener la recherche à un endroit où je n'aurais pas espéré me rendre. Merci aussi pour les blagues et La Fabrik.

Merci à mes parents. Sans votre tolérance, votre ouverture d'esprit, vos encouragements et votre grande culture, je ne serais pas ici aujourd'hui. Merci d'être les meilleurs parents que l'on puisse avoir.

Merci à mon frère Xavier. D'être là.

Merci à Stéphane Lépine et Yvon Baril, les deux premiers à m'avoir activement soutenu dans mon désir de plonger le regard dans l'abîme.

Merci aux professeur.e.s qui m'ont enseigné pendant la maîtrise : Francine Alepin, Geneviève Billette, Véronique Borboën, Marie-Christine Lesage et Denis Marleau.

Annie, Denis, Jean-Philippe, Jérémie, Julien, Marc, Viviane, Xavier, merci pour les innombrables soirées et *La Tradition*. Vous êtes des personnes précieuses et bienveillantes, un petit îlot de bonté au milieu de la bassesse environnante.

Enfin, merci à Émilie pour les rires et les passages secrets. Je me serais peut-être perdu en chemin sans ta cartographie du territoire. Désormais, tes animaux et mes monstres pourront avoir des discussions animées dans les couloirs nocturnes de notre humanité.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |  |    |
|---|--|----|
| RÉSUMÉ .....  | v  |    |
| INTRODUCTION .....  | 1  |    |
| CHAPITRE I  |  |    |
| INSTRUIRE ET SUBVERTIR :  |  |    |
| LE MONSTRE COMME AUTRE DIALECTIQUE .....                                    |  | 13 |
| 1.1   | Iconologie et image.....   | 14 |
|   | 1.1.1 Deux iconologies.....  | 15 |
| 1.2   | La notion de monstre.....  | 20 |
|   | 1.2.1 Le monstre dans la poétique théâtrale : Personnage-créature,<br>Figure et paraboliste .....  | 22 |
|   | 1.2.2 Le monstre dans la dramaturgie tragique de l'Antiquité romaine.....                          | 24 |
|   | 1.2.3 L'Autre dialectique.....   | 28 |
| 1.3   | Le renversement de l'idéologie.....  | 34 |
|   | 1.3.1 <i>La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des<br/>êtres humains</i> ..... | 36 |
|   | 1.3.2 Production de connaissance par l'image.....  | 40 |
| 1.4   | Corpus et méthode .....  | 43 |
| CHAPITRE II   |  |    |
| <i>BEAUTÉ INTÉRIEURE :</i>  |  |    |
| LE MONSTRE COMME ALTÉRITÉ AUX FRONTIÈRES DU RÉEL ET<br>DE L'IMAGINAIRE..... |  | 45 |
| 2.1   | La place du regard.....  | 50 |
|   | 2.1.1 Le spect-acteur .....  | 50 |
|   | 2.1.2 Le monde-image .....   | 52 |
|   | 2.1.3 Visible ou invisible : l'autre absent.....   | 54 |

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 2.2   | L'altérité de Celui Qui Suit.....  | 57 |
| 2.2.1 | Crapaud.....   | 60 |
| 2.2.2 | Organisation du registre pronominal.....   | 66 |
| 2.3   | Conclusion partielle : Le monstre et le leurre de la monstrueuse normalité ..... | 70 |

### CHAPITRE III

#### *FÉLICITÉ* :

|     |   |    |
|-----|---|----|
|     | LA MONSTRUEUSE NORMALITÉ ET LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE .....   | 73 |
| 3.1 | La contemplation et l'envers du miroir.....   | 77 |
| 3.2 | La manifestation co-énonciative du consentement et de l'acquiescement face à la domination du spectacle ..... | 81 |
| 3.3 | Les médias de masse, le désir d'identification et la projection.....  | 86 |
| 3.4 | Lézarder le cours du récit pour s'y intégrer .....  | 91 |
| 3.5 | Conclusion partielle :<br>Félicité du monde du miroir et monstrueuse normalité .....                          | 95 |

|  |                 |     |
|--|-----------------|-----|
|  | CONCLUSION..... | 101 |
|--|-----------------|-----|

#### ANNEXE A

|  |  |     |
|--|--|-----|
|  | J.G. LAVATER, <i>DE LA GRENOUILLE À APOLLON</i> , ÉD. 1870 ..... | 108 |
|--|--|-----|

#### ANNEXE B

|  |   |     |
|--|---|-----|
|  | TIRADE DES PAGES 63 À 65 DE <i>FÉLICITÉ</i> ..... | 109 |
|--|---|-----|

|  |                    |     |
|--|--------------------|-----|
|  | BIBLIOGRAPHIE..... | 111 |
|--|--------------------|-----|

## RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'étudier le monstre et l'image dans *Beauté intérieure* et *Félicité* d'Olivier Choinière en privilégiant une approche iconologique et pragmatique. La recherche s'appuie sur l'hypothèse suivante : dans le théâtre de Choinière, les personnages prennent la forme de monstres pour témoigner d'une emprise idéologique et en faire la critique. L'analyse examine spécifiquement la manière dont les personnages font d'eux-mêmes des monstres pour témoigner de l'influence que la monstrueuse normalité (Michaël La Chance) opère sur eux. La recherche consiste en une analyse dramaturgique du fonctionnement pragmatique du langage.

La critique des médias et de la société du spectacle constitue la thématique cardinale de l'œuvre de Choinière. Nombre de ses pièces fait référence aux images véhiculées par les médias de masse et détourne les codes de la culture visuelle pour mieux les critiquer. Afin de souligner cette spécificité, la recherche place l'image au centre de l'étude du discours des personnages de l'auteur. Par voie de conséquence, l'approche iconologique se révèle primordiale. Cette approche permet de comprendre le personnage dans son rapport à la visibilité. Elle cible sa façon de « montrer le voir » et d'opérer une critique des formes de la culture visuelle.

Pour exemplifier cette idée, le premier chapitre expose brièvement l'approche iconologique développée par William John Thomas Mitchell. Ce dernier considère l'image comme toujours porteuse d'un message idéologique et cherche à révéler ce message en la déconstruisant. L'image constitue une donnée de connaissance visuelle. Ceci mène à un exposé détaillé de la définition du monstre privilégiée par la recherche, basée sur quatre conceptions contemporaines majeures (Jean-Pierre Sarrazac, Florence Dupont, Jeffrey Jerome Cohen, Annie Ibrahim). S'ensuit une brève analyse de la courte forme *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*.

Le second chapitre, consacré à *Beauté intérieure*, vise à démontrer que le discours du personnage Celui Qui Suit critique l'idéologie du visible à la base de la sociabilité contemporaine. Le personnage renverse le discours physiognomonique de la monstruosité pour souligner son influence sur l'appréhension de l'altérité.

Le troisième chapitre se penche sur *Félicité* pour étudier le dispositif énonciatif que le personnage 31Caro élabore afin de subvertir la société du spectacle et le désespoir qu'elle occasionne. La Société du spectacle que constitue la communauté des personnages de la pièce est révélée en tant que monstrueuse normalité aliénante.

**MOTS-CLÉS :** *Beauté intérieure* – Olivier Choinière – Dramaturgie – *Félicité* – *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains* – Iconologie – Idéologie – Image – Monstre – Monstrueuse normalité – Pragmatique – Société du spectacle – Théâtre

## INTRODUCTION

Même ceux qui refusent la société  
marchande se meuvent impuissants  
dans ses structures.

Jacques Godbout<sup>1</sup>

Ce mémoire fera l'étude de personnages monstrueux et du discours qu'ils énoncent. Il se penchera sur deux pièces de l'auteur et metteur en scène québécois Olivier Choinière, soient *Beauté intérieure* et *Félicité*. Nombre des personnages de l'auteur peuvent effectivement être qualifiés de monstres. Un survol suffit pour le confirmer : nous pensons tout de suite à *Mommy* et ses zombies<sup>2</sup>, à Celui Qui Suit de *Beauté intérieure* ou à Leccho de *Venise-en-Québec*<sup>3</sup>. Progressivement, d'autres titres viennent en tête, tels que *Félicité* (Oracle/31Caro) ou *Nom de domaine* (dans le manuscrit inédit de la pièce, F8/la petite fille ne s'appelait-elle pas « le monstre » ?<sup>4</sup>). Un examen plus poussé révèle que plusieurs autres existent au sein de manuscrits inédits déposés dans le fonds du Centre des auteurs dramatiques de Montréal : *Trou noir* ; *Œil* ; *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*, pour ne mentionner que ces trois textes. Nous éviterons tout au long de la recherche de considérer le monstre comme une aberration ou une bête visuellement horrible, afin d'opter pour une conception plus théorique que médicale. Ceci permettra de revendiquer plus aisément son caractère politique.

---

<sup>1</sup> Godbout, J. (1989). *Le murmure marchand : 1976-1984*. Montréal : Boréal, 27.

<sup>2</sup> Choinière écrivait dans le programme que « Mommy est un monstre. Elle existe pas. » Côté, J.-C. (2013). *Mommy* recensé. *esse arts + opinions*, 78, 81.

<sup>3</sup> « Monstre du Lac, c'est-à-dire le miroir de chacun. » Choinière, O. (2006c). *Venise-en-Québec*. Montréal : Dramaturges, 9.

<sup>4</sup> Nous remercions Sébastien Béland pour nous avoir fourni cette information.

Il nous semble que l'engagement de Choinière se reflète dans ses personnages monstrueux. Leurs interactions synthétisent les situations critiquées par l'auteur et leur prise de parole condense ses préoccupations politiques. La conscience qu'ils ont d'être contraints par un système idéologique fait miroir à celle de l'auteur, comme nous allons le voir. Quel serait alors l'objet de cet engagement, resté passablement implicite jusqu'à récemment<sup>5</sup> ? Il faut attendre 2014 pour que Choinière le nomme précisément, lors de son discours de réception du prix Siminovitch :

La prédominance de l'économie sur nos vies, particulièrement dans le discours du pouvoir, apparaît comme une fatalité proprement tragique. Malgré tous nos efforts, nous ne pourrions y échapper. Il s'agirait d'une loi naturelle, alors qu'il s'agit seulement d'une idée, d'une convention qui s'est imposée comme une vérité. // Quand j'écris une pièce de théâtre, ce sont ces conventions imposées que je veux mettre en lumière. Ce sont les structures du pouvoir, à commencer par celles que je m'impose à moi-même ou auxquelles j'obéis sans le savoir, que je tente de détourner.<sup>6</sup>

Cet énoncé est essentiel parce qu'il met en lumière ce qui constitue le projet fondamental de son œuvre : la déconstruction des « structures du pouvoir », des « lois naturelles » qui ne sont au fond que des « idées » et des « conventions ». Choinière cherche à détourner et critiquer les idéologies dominantes.

Au fil de ce mémoire, nous serons guidé par l'hypothèse suivante : dans le théâtre de Choinière, l'idéologie se manifeste par le biais de ses personnages qui se trouvent

---

<sup>5</sup> Le premier mémoire consacré à l'auteur se penche sur cet aspect de sa pratique. Geneviève Berteau-Lord a écrit *Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière* en 2004. Elle étudiait dans ce travail la pièce *Autodafé : bûcher historique en trois actes* pour révéler qu'elle constitue l'œuvre inaugurale de la posture d'engagement de l'auteur. Cette dernière relevait alors principalement d'une critique des traditions québécoises et théâtrales. Berteau-Lord, G. (2004). *Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'Autodafé*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal. Depuis, le discours de l'artiste s'est complexifié, ce qui a grandement influencé la détermination de l'objet de son engagement.

<sup>6</sup> Le discours est reproduit intégralement dans le numéro 154 de la revue *Jeu*. Choinière, O. (2015). Je déteste le théâtre. *Jeu : revue de théâtre*, 154(1), 11.

transformés ou modelés par les images qu'ils côtoient et consomment. Ils prennent la forme de monstres pour témoigner de cette emprise idéologique et en faire la critique. Notre recherche se penchera sur les personnages de deux textes exemplaires et un texte prototypique, afin de montrer selon quelles modalités nous décelons en eux des figures tératologiques. L'objectif sera de faire apparaître par leur biais la critique des idéologies dominantes qui constitue le soubassement du travail de l'auteur. Pour ce faire, nous procéderons à une analyse dramaturgique basée sur le fonctionnement pragmatique du langage.

Se pose alors la question suivante : quelles sont ces « conventions » qui devraient être déconstruites ? Une citation de Guy Debord trouvée au début du livre de *Félicité* constitue probablement la référence la plus évidente. Issue de *La Société du Spectacle*, elle permet à elle seule de comprendre que l'objet de la critique est la spectacularisation du monde et son impact sur l'individu qui, happé et traversé par le spectacle, perd son individualité et devient un sujet spectateur. Nous étudierons cet aspect plus en profondeur au cours du troisième chapitre. Dans ses écrits, Choinière critique plutôt la logique productiviste et mercantile qui imprègne le milieu des arts et de la culture. « Forme ou fantaisie ? », publié en 2006 dans *Jeu*, et « Combien de patates ça vaut ? », publié dans *Liberté* en 2007, reflètent bien cette préoccupation : il y est question de ce qu'il nomme dans le premier de ces deux textes les « esthétiques épicières ». Ces dernières cherchent à produire « des bons shows », avec une plus-value de profit par rapport à l'investissement<sup>7</sup>. Ces esthétiques concourent à légitimer le dirigisme économique et la morale institutionnelle en ne représentant que de bons sentiments. De surcroît, elles produisent de l'identification face à un objet extérieur et abstrait, comme il l'explique dans « Moi le premier » :

Mon reflet était celui d'un monde qui ne veut pas seulement être lui-même, c'est-à-dire multiple, contradictoire, à la fois étrange et familier. Il

---

<sup>7</sup> Choinière, O. (2007b). Combien de patates ça vaut ? *Liberté*, 49(1-2), 57.

voulait être *quelqu'un*. Ce qui rendait sa contemplation particulièrement insoutenable, ce n'était pas tant que ce monde veuille être *Céline Dion*, mais d'entrevoir un monde où *tout le monde* voulait la même chose, et *moi le premier*. Ce monde, par exemple, n'aspirait pas au succès. Il aspirait au succès de quelqu'un d'autre, celui de Céline en particulier<sup>8</sup>.

Cette réflexion de Choinière fait écho à celle énoncée par Jacques Godbout plusieurs années auparavant. En effet, ce dernier écrivait dans *Le murmure marchand* qu'« [u]ne vedette est un désir fait homme. *La société marchande de représentation est une société du désir. Ce n'est plus un désir de société.*<sup>9</sup> » Ce sujet de l'identification du spectateur et des tensions animant le milieu de la culture constitue l'idée centrale des travaux menés par Audrey-Anne Cyr au sujet de Choinière. Cette dernière a rédigé en 2014 *Entre industries culturelles et essor médiatique : réorganisation du rapport entre high et low culture sur la scène théâtrale nord-américaine*. Selon elle, la culture constitue un champ de tension entre la subversion et l'inscription dans les industries culturelles. Pour le démontrer, elle se penche sur deux œuvres théâtrales nord-américaines, dont *Chante avec moi* de Choinière. Le mémoire de Cyr s'inscrit dans une recherche conjointe à un article qu'elle a cosigné avec Marie-Christine Lesage dans la revue *Voix et Images* en 2013, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes : les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil ». Dans cet article, les co-auteurs expliquent que l'œuvre de Choinière critique les esthétiques marchandes. Cette expression, similaire à celle d'« esthétiques épicières » que Choinière favorise, est empruntée à Gilles Lipovetsky et Jean Serroy<sup>10</sup>. Elle réfère aux « diverses formes médiatiques qui concourent fortement à fabriquer les identités comme les imaginaires.<sup>11</sup> » L'objectif de l'article

<sup>8</sup> Choinière, O. (2006b). *Moi le premier*. *Liberté*, 48(3), 20. Les italiques sont de Choinière.

<sup>9</sup> Godbout, J. (1989). *op. cit.*, 16. Les italiques sont de Jacques Godbout.

<sup>10</sup> Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.

<sup>11</sup> Cyr, A.-A. et Lesage, M.-C. (2013). Critique théâtralisée des esthétiques marchandes : les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil. *Voix et Images*, 39(1), 30.

est de montrer selon quelles modalités les dramaturgies des deux auteurs contribuent à en faire la critique, principalement par le biais de leurs dispositifs et du texte<sup>12</sup>.

Suivant ces observations, nous en venons donc au constat que les conventions à déconstruire sont celles de la culture du spectaculaire et du vedettariat. Choinière critique l'idéologie du spectacle, entendu que *spectacle* réfère principalement au caractère mercantile et idéologique de la production spectaculaire. C'est le spectacle dont parlait Debord, celui qui est à la fois son moyen et sa fin, son origine et son horizon, celui qui place aussi bien ses producteurs que son public en consommateurs, c'est-à-dire en spectateurs<sup>13</sup>.

Parler du spectacle en s'appuyant sur les monstres requiert évidemment une explication. Nous ne saurions suffisamment insister sur le fait que restreindre la détection de la monstruosité aux indices visuels et anatomiques serait dangereusement contraignant pour une recherche de cette ampleur. Pour nous, le monstre n'est pas issu d'un surplus de visibilité. C'est pourquoi nous nous appuyons plutôt sur l'article « La monstrueuse normalité », écrit par Michaël La Chance et publié dans l'ouvrage collectif *De la monstruosité : expression des passions*<sup>14</sup>. La

---

<sup>12</sup> Pour avoir un aperçu global au sujet de la dramaturgie de l'auteur, le lecteur peut se référer aux quatre études universitaires qui suivent à ce jour celle de Berteau-Lord. Ducharme, F. (2009). *L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans Bienvenue à et Ascension, deux déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière*. (Mémoire de maîtrise non publié.) Université du Québec à Montréal ; Cyr, A.-A. (2014). *Entre industries culturelles et essor médiatique : réorganisation du rapport entre high et low culture sur la scène théâtrale nord-américaine. Une étude de cas : Chante avec moi d'Olivier Choinière et Life and Times : Episode 1 du Nature Theater of Oklahoma*. (Mémoire de maîtrise non publié.) Université du Québec à Montréal ; Ducharme, F. (2015). *Une dramaturgie inquiète des médias*. (Thèse de doctorat non publiée.) Université du Québec à Montréal ; St-Jean-Raymond, D. (2015). *La québécoité dans le théâtre contemporain : Mythanalyse de Scotstown, Yukonstyle et Félicité*. (Mémoire de maîtrise non publié.) Université de Montréal.

<sup>13</sup> Le spectacle devient si prégnant dans la société que « [t]out renvoie à la télévision dont la lueur remplace la lumière des saisons et des jours. » Godbout, J. (1989). *op. cit.*, 14. Aujourd'hui, le numérique se substitue de plus en plus à la télévision et au cinéma.

<sup>14</sup> La Chance, M. (2000). La monstrueuse normalité. Dans Palmiéri, C. (éd.) *De la monstruosité : expression des passions*. Québec : L'Instant même et Montréal : Jaune-Fusain, 51-66.

Chance considère que « [l]a société marchande est devenue une vaste salle de montre<sup>15</sup> » où les monstres spectaculairement visibles ne sont pas vraiment des monstruosité[s] puisqu'ils « recimente[nt] l'édifice correctif de la normalité.<sup>16</sup> » Le monstre est plutôt celui qui est invisible et qui, écrasé par la norme, en voit l'emprise. La monstrueuse normalité, c'est « [l]orsque nous sommes parlés plus que nous ne parlons, lorsque nous sommes agis plus que nous agissons – par notre langage, par notre culture, par notre réalité psycho-politique comme monstration généralisée<sup>17</sup> ». La seule manière d'échapper symboliquement à ce nivellement est « en exacerbant le désespoir qu'il occasionne. Ceux qui désespèrent de la normalité ont compris que c'est à se mutiler soi-même, que c'est à faire de soi-même un monstre que l'on peut échapper au système froid, rationnel.<sup>18</sup> » L'individu devient monstre en déjouant la norme de la visibilité qui définit la Société du spectacle<sup>19</sup>, se déroband à la banalité qui caractérise une grande part du régime médiatique et culturel d'aujourd'hui<sup>20</sup>. C'est ainsi que nous considérons le monstre : identique à l'individu *lambda*, il retourne contre elle-même la norme qui le constitue pour en montrer les contradictions et en faire la critique. Il est d'une certaine façon la cellule cancéreuse du spectacle. Nous aurons l'occasion lors du premier chapitre de revenir sur ces affirmations pour les approfondir. Afin de poser une première balise, disons que le personnage peut être qualifié de monstre lorsqu'il est entrevu non pas d'un point de vue strictement médical ou psychologique, mais également comme un *construit* médiatique, politique et social. Notons encore que l'unité du monstre est celle que Brecht reconnaît au personnage épique : elle résulte de la somme des contradictions

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>20</sup> François Jost, par exemple, parle du « culte du banal ». Jost, F. (2013). *Le culte du banal*. Paris : CNRS.

qui le caractérisent<sup>21</sup>. Sur lui se concentrent les champs de tension opposant les normes idéologiques et ce qui les subvertit. Il focalise les balises esthétiques, culturelles, politiques et juridiques d'une société donnée. Sa constitution se révèle ainsi d'une grande pertinence dans l'optique d'une étude dramaturgique du texte de théâtre contemporain en raison de sa forme à mi-chemin entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'imaginaire. Nous voyons en lui un personnage de théâtre original, à même de rendre compte de l'influence de la spectacularisation du monde sur le travail du texte.

Pour mener à bien notre recherche, nous ferons l'analyse de deux textes d'Olivier Choinière exemplaires sous la loupe de la monstruosité, soient *Beauté intérieure* (Dramaturges Éditeurs, 2003) et *Félicité* (Dramaturges Éditeurs, 2007). Ces deux pièces sont tout-à-fait dissemblables d'un point de vue formel : la première est un déambulatoire audioguidé monologué, la seconde une pièce jouée en salle dont la langue est fortement marquée par la choralité. Elles contiennent cependant plusieurs éléments jouant sur une monstruosité des personnages inscrite dans la langue. Nous pouvons dire, en référence à *La Chance*, que cette monstruosité n'est pas marquée physiquement, mais qu'elle se cache derrière le voile de normalité du langage ordinaire. Elle est inscrite dans la banalité de *Celui Qui Suit* et d'*Oracle* et ne peut être rendue visible, ou plutôt perceptible, que s'ils prennent la parole, car de cette prise de parole naît un doute face aux évidences de l'idéologie du spectacle. Il est alors impossible de faire d'eux ce que l'on fait des monstres spectaculaires : on ne peut pas les isoler pour en faire « des exceptions qui confirment la règle » car ils sont complètement apparentés à nous. Ils sont simultanément figures d'appartenance à la normalité et d'un écart pris face à elle. Lors du premier chapitre, nous ferons également l'étude du monologue inédit *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains* (CEAD, 1997). Sans être aussi abouti que les pièces

---

<sup>21</sup> Brecht, B. (1970). *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*. Paris : L'Arche, 71.

du corpus principal, il constitue tout de même un cas exemplaire et un jalon de ce développement du personnage monstrueux dans la dramaturgie de Choinière. Le corpus que nous avons isolé présente des cas exemplaires de ce que sont les monstres, à l'instar de pièces telles *Mommy* ou *Venise-en-Québec*. Il a toutefois l'avantage de présenter ceux qui ne sont pas marqués au sceau du spectaculaire et peuvent conséquemment plus aisément éviter la réclusion hors des bornes de la norme. Par leur biais, l'idéologie du spectacle se trouve plutôt fragilisée que solidifiée. S'y discerne aussi la critique de l'idéologie du spectacle inscrite dans la majorité de l'œuvre de Choinière, de *Jocelyne est en dépression* à *Ennemi public* en passant par *Projet blanc* et *Chanté avec moi*.

Une remarque s'impose au sujet du concept d'idéologie mentionné plus haut. L'utilisation qui en est faite tout au long du mémoire se limite au sens que lui a attribué le philosophe Louis Althusser. *Sur la reproduction*, ouvrage posthume paru pour la première fois en 1995, consacre un long chapitre au concept d'idéologie. L'auteur y procède à une analyse de sa constitution, de sa structuration et de son fonctionnement. Nombre des idées qu'il y énonce sont directement inspirées de la philosophie de Karl Marx<sup>22</sup>, quoiqu'il en pointe souvent les limites et les ambiguïtés. Pour Althusser, l'idéologie se fonde sur un mécanisme conjoint de « reconnaissance/méconnaissance ». Il explique la reconnaissance de cette manière :

C'est en effet le propre de l'idéologie que d'imposer (sans en avoir l'air du tout puisque ce sont des « évidences ») les évidences comme évidences, que nous ne pouvons pas ne pas reconnaître, et devant lesquelles nous avons l'inévitable et tellement naturelle réaction de nous exclamer (à haute voix, ou dans le « silence de la conscience ») : « c'est évident ! c'est bien ça ! c'est bien vrai ! »<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Il mentionne notamment les thèses énoncées par Marx dans les *Manuscrits de 1844*, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* et *L'idéologie Allemande*.

<sup>23</sup> Althusser, L. (2011). *Sur la reproduction*. Paris : Presses universitaires de France, 222.

La conséquence de ce mécanisme de reconnaissance est la méconnaissance du processus qui pose des faits ou des idées en évidences qu'elles ne sont pas. Le propre de l'idéologie est de ne pas apparaître comme telle pour les individus. De fait, elle est selon Althusser une « "représentation" imaginaire du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence<sup>24</sup> ». Ancrée dans le réel des conditions d'existence des individus qui, happés par elle, deviennent des sujets, l'idéologie représente imaginairement ces conditions sous forme d'« évidences ». Le sujet assujéti acquiert la certitude (Althusser dit *garantie*) que son assujétissement est bon, sans même qu'il ait la conscience d'être assujéti, puisqu'il perçoit la situation comme une évidence plutôt que comme une domination. L'idéologie assure ainsi la perpétuation (la *reproduction*, dit Althusser) de ses moyens de production et de sa domination.

La monstruosité des personnages de Choinière se décèle dans la langue, tout comme la déconstruction de l'idéologie qu'ils opèrent est de nature discursive. Il nous semble donc primordial de faire appel aux outils de la pragmatique pour mener à bien nos analyses. La pragmatique est une branche de la philosophie analytique qui, après avoir fait la distinction entre la parole constative et la parole performative sous l'impulsion de John Langshaw Austin, s'est attachée à faire l'étude des interactions verbales. La théorie des actes de langage, élaborée par Austin puis John R. Searle, repose sur une typologie de diverses actions opérées par le biais de la parole, qu'il s'agisse de commandements, de recommandations, de requêtes, de prises de position, etc.<sup>25</sup> L'étude de la performativité de la langue doit également tenir compte du

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>25</sup> Pour approfondir le sujet, le lecteur peut se reporter à Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil et Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris : Hermann.

contexte dit pragmatique, c'est-à-dire des relations qui unissent les co-énonciateurs<sup>26</sup>, les croyances qu'ils partagent, le lieu où ils prennent la parole, etc.<sup>27</sup> Plus récemment, nombre de chercheurs (dont Catherine Kerbrat-Orecchioni) se sont concentrés sur l'analyse des interactions langagières : ils ont révélé que certes, dire c'est « *faire* », mais c'est aussi « *faire faire* » et « *faire réagir* »<sup>28</sup>. Ils ont également prouvé que parler n'est pas un acte solitaire ou à sens unique mais qu'il s'agit en fait toujours d'un acte collectif, d'une co-énonciation<sup>29</sup>. Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot ont pour leur part analysé le statut argumentatif de la langue. Ducrot considère que parler constitue un acte argumentatif autant qu'informationnel, sinon davantage. Le but de l'énonciation est de mener le destinataire à une conclusion précise. Ceci pousse le chercheur à considérer que « le dire est inscrit dans le dit<sup>30</sup> », c'est-à-dire que la forme prise par l'énonciation est déterminante pour le sens de ce qui est énoncé.

Au cours des années 1980, les recherches en pragmatique ont contribué au développement des études visuelles et de l'iconologie. Dans ces deux champs les images ne sont pas considérées en fonction de leur aspect strictement sémiotique ou esthétique. Les chercheurs (notamment Hans Belting, Georges Didi-Huberman et William John Thomas Mitchell) ont découvert qu'elles possèdent une puissance d'agir décelable dans les relations qu'elles entretiennent avec le spectateur et dans celles qui les unissent entre elles. Cela a notamment donné lieu à l'idée de *vie de*

---

<sup>26</sup> Les chercheurs préfèrent parfois l'emploi de « locuteurs » à celui de « co-énonciateurs ». Les deux expressions réfèrent à une instance parlante, c'est-à-dire à un individu ou un groupe qui prend la parole.

<sup>27</sup> Armengaud, F. (2007). Chapitre III. La pragmatique du second degré. Sens littéral et sens communiqué. *La pragmatique* (5<sup>e</sup> éd.). Paris : Presses universitaires de France, 63-76.

<sup>28</sup> Kerbrat-Orecchioni, C. (2001). L'approche interactionniste. *Les actes de langage dans le discours : Théorie et fonctionnement*. Paris : Nathan, 53-80.

<sup>29</sup> Dufiet et Petitjean ont appliqué ces découvertes dans le champ du théâtre. Dufiet, J.-P. et Petitjean, A. (2013). *Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris : Classiques Garnier.

<sup>30</sup> Ducrot, O. (1980). *Les échelles argumentatives*. Paris : Minuit, 9.

*l'image*. La vie de l'image est une notion forgée par l'iconologue et professeur de littérature William John Thomas Mitchell. Elle réfère à ce qui advient de l'image une fois sa fabrication terminée, au cours de son processus d'implémentation<sup>31</sup>, c'est-à-dire à partir du moment où elle s'émancipe de son créateur et du sens qui lui était initialement attribué. Pour le dire autrement, la vie de l'image se fonde sur la somme des déplacements sémantiques et symboliques issus de la modification du contexte de visibilité d'un artefact visuel. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsqu'une photographie initialement présentée dans un journal et accompagnée d'une légende, se retrouve sans légende sur une page internet, donc dans un contexte différent. Cette photographie change à ce moment de sens et de discours. Ses aspects sémiotiques se transmutent. Elle occasionne une interaction différente avec la personne qui la contemple. Les pièces de Choinière reposent souvent sur l'idée de vie de l'image, quoiqu'il n'y fasse jamais allusion. Il montre que ses personnages sont traversés par la vie de l'image médiatique à un point tel qu'ils finissent par être aliénés. Il nous apparaît donc pertinent d'accorder une grande place à l'image pour faire l'analyse de ses personnages monstrueux. Nous nous baserons principalement sur l'iconologie de Mitchell, qui semble la plus proche de notre méthodologie et de notre objet d'étude. Si la pragmatique permet d'éclairer les rapports que les personnages entretiennent entre eux et de cibler aussi bien les relations de pouvoir que les présupposés idéologiques qui les animent, l'approche iconologique peut, quant à elle, mener à l'éclaircissement des modalités d'influence des images et des médias sur eux ainsi que la manière dont ils nourrissent ces mêmes présupposés idéologiques.

Le premier chapitre présentera brièvement l'iconologie. Une importance particulière sera accordée à la compréhension que la discipline a de l'image. Ceci mènera à un

---

<sup>31</sup> « ... dans "implémentation", j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. Or, une œuvre fonctionne, selon moi, dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise et la façon dont elle le symbolise (que ce soit par description, dépeintion, exemplification ou expression, ou à travers une plus longue route) est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons un monde. » Goodman, N. (2009). *L'art en théorie et en action*. Paris : Gallimard, 64.

exposé détaillé de notre définition du monstre, basée sur quatre conceptions variées. *La fin de l'humanité est impossible...* sera convoquée puisqu'elle présente un cas exemplaire de personnage monstrueux. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de *Beauté intérieure*. Nous montrerons que dans la pièce, le monde est représenté en tant qu'image et que l'altérité de Celui Qui Suit est problématisée de telle sorte que le spect-acteur<sup>32</sup> puisse en venir à considérer différemment sa propre inscription dans le monde. Le monstre s'y affichera comme emblématique du jeu de la différence réalisé par l'idéologie du visible. Nous nous livrerons dans le troisième chapitre à l'exploration de la monstrueuse normalité représentée dans *Félicité*. Nous nous emploierons à faire l'analyse de l'articulation de la pièce autour de l'attitude passive et contemplative des personnages, de leur désir d'identification face aux récits des médias de masse et des processus communicatifs relatifs aux figures de l'acquiescement et du consentement. Comme le rappelle le titre du présent mémoire, notre objectif consiste donc à examiner le monstre et l'image dans ces pièces d'Olivier Choinière. Nous désirons ainsi relever une originalité de ces créations qui n'a pas encore été mentionnée par les chercheurs et critiques. Nous espérons pouvoir ainsi établir que les personnages créés par Choinière rendent compte du réel contemporain d'une manière à la fois savante et inusitée. Nous souhaitons de plus poser certaines balises préliminaires pour l'incorporation de l'iconologie dans les études théâtrales, qui ont jusqu'à aujourd'hui davantage fait appel à la sémiologie et à la phénoménologie dans leurs rapports à l'image.

Terminons cette introduction en rappelant que nombre de commentateurs, critiques et chercheurs s'entendent pour dire qu'Olivier Choinière est un des auteurs québécois de théâtre les plus importants aujourd'hui. Nous espérons ainsi que cette recherche puisse s'inscrire de manière originale dans le corpus d'études lui étant consacrées.

---

<sup>32</sup> Mot-valise forgé par Choinière, il regroupe les termes spectateur et acteur. Nous le verrons plus bas, il s'agit d'un spectateur dont l'activité spectatrice participe indirectement à l'élaboration de la fiction dramatique.

## CHAPITRE I

### INSTRUIRE ET SUBVERTIR : LE MONSTRE COMME AUTRE DIALECTIQUE

Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle.

Guy Debord<sup>1</sup>

Ceux qui ont conscience d'être asservis peuvent quelque chose contre leur asservissement.

Bertolt Brecht<sup>2</sup>

En début de chapitre, réitérons notre hypothèse : les personnages monstrueux que nous étudions dans le cadre de ce mémoire témoignent de la puissance de l'idéologie du spectacle, ou de la monstrueuse normalité, telle qu'elle transparaît dans les médias et le discours théâtral. Notre recherche prend la forme d'une étude de cas, basée sur un corpus principal de deux pièces qui seront analysées au cours des prochains chapitres.

L'œuvre d'Olivier Choinière est peuplée d'un grand nombre de monstres. Il va sans dire que la majorité d'entre eux ne sont pas qualifiés de monstres par leur auteur. Cependant, il est tout-à-fait possible de reconnaître en eux des personnages monstrueux. Pour l'instant, notre emploi du terme monstre est volontairement ouvert. Nous le considérons comme un horizon d'analyse davantage que comme un archétype.

---

<sup>1</sup> Debord, G. (2014). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 205.

<sup>2</sup> Brecht, B. (2003). *L'Art du comédien*. Paris : L'Arche, 172.

Nous proposerons au cours de ce premier chapitre un éclaircissement conceptuel, notionnel et méthodologique. La section 1.1 débutera par une définition de l'iconologie, ce qui nous permettra d'éclairer notre intérêt pour l'image dans la dramaturgie de Choinière. Nous nous appuierons principalement sur l'iconologie mitchellienne en clarifiant la particularité de l'approche de l'image que privilégie le chercheur. La section 1.2 sera articulée autour de la notion de monstre. En partant de quatre conceptions majeures à son sujet, nous montrerons quels liens unissent le monstre et l'image. Avec la section 1.3, nous verrons que la manière dont le monstre manipule l'image permet au dramaturge d'opérer une critique des systèmes idéologiques. Cette subversion est basée sur le renversement des structures et des modalités opératoires de l'idéologie. Par ce biais, le monstre s'extrait de son inscription habituelle dans les schèmes du Bien et du Mal. Il devient un producteur de sens et de connaissance plutôt qu'un agent de la reconduction de l'ordre manichéen du monde. Une brève analyse de *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*<sup>3</sup> sera effectuée. Elle nous permettra de soutenir que la notion de monstre permet le dépassement de la pensée binaire. Dans la section 1.4, nous concluons par l'exposition de notre méthode d'analyse.

### 1.1 Iconologie et image

Le cadre de notre recherche inscrit le monstre dans une relation directe avec l'image. Nous lui reconnaissons la capacité de passer par elle pour penser le monde. Plus précisément, le discours qu'il communique nous semble procéder d'un tissage du

---

<sup>3</sup> Afin d'alléger la lecture, nous mettrons les références aux pièces de notre corpus à même le corps du texte. « FH » fera référence à *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*, « BI » à *Beauté intérieure* et « F » à *Félicité*. Les références seront constituées du sigle de la pièce suivi du numéro de page. Toute autre référence sera mentionnée en note de bas de page.

*logos* et de l'image. Les images ne sont pas pour lui que des extensions du langage, elles sont un langage propre. Dans les textes de Choinière, la parole est un vecteur des images que voient ou fabriquent les personnages ; en retour, les images témoignent de la manière dont ces derniers appréhendent le monde. Il convient donc de débiter ce chapitre en expliquant ce que nous entendons par image et ses modalités d'emploi. Dans cette optique, nous définirons l'iconologie et la différence entre celle pratiquée par l'historien de l'art Erwin Panofsky et celle des *visual studies* américaines, théorisée notamment par William John Thomas Mitchell. Nous nous pencherons plus en détail sur la conception mitchellienne de l'image et ses enjeux pour l'étude des discours sur l'idéologie.

### 1.1.1 Deux iconologies

Si le terme iconologie est apparu pour la première fois sous la plume de Cesare Ripa aux environs de 1592-1593 à Rome<sup>4</sup>, il faut attendre encore un peu plus de trois siècles pour que le terme soit démocratisé et devienne un champ d'étude à part entière. Son usage a été popularisé par l'historien de l'art Erwin Panofsky. Comme il l'explique dans l'introduction à ses *Essais d'iconologie*, cette dernière constitue pour lui le troisième niveau d'interprétation de l'œuvre d'art, après l'analyse pré-iconographique et l'analyse iconographique. Les deux premiers niveaux concernent des questions de description et de classification, alors que le troisième utilise ces données dans une perspective interprétative :

Car de même façon que le suffixe « graphie » désigne quelque démarche d'ordre descriptif, de même le suffixe « logie » [...] désigne quelque

---

<sup>4</sup> Dans son ouvrage *Iconologia*, l'érudite Italien Cesare Ripa fait l'étude de nombreux emblèmes et motifs picturaux. Ripa, C. (2011). *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*. Paris : Alain Baudry et Cie.

démarche d'ordre interprétatif [...] Ainsi je conçois l'iconologie comme une iconographie rendue interprétative, et qui par conséquent devient partie intégrante de l'étude de l'art, au lieu de rester confinée dans le rôle préliminaire d'une statistique d'ensemble.<sup>5</sup>

L'analyse iconologique doit éviter de se limiter aux questions de perception visuelle (les formes, les taches, les volumes, en bref ce qu'il nomme les *motifs*) et de composition (l'agencement de ces motifs avec des thèmes et des concepts donnant lieu à des images)<sup>6</sup>. Elle constitue pour l'historien de l'art une méthodologie hybride en ce qu'elle s'unit à un autre champ disciplinaire (il donne en exemple l'histoire, la psychologie et la critique) afin de faire l'acquisition d'une possibilité d'interprétation. La raison de ce métissage est simple : pour pouvoir interpréter une œuvre d'art, il faut arriver à la situer correctement dans son contexte d'émergence, ce qui présuppose une familiarité avec ledit contexte. Ainsi, si la reconnaissance de certains motifs peut donner une idée de l'état d'esprit qui animait l'artiste lors de la réalisation de l'œuvre, cela reste largement insuffisant pour produire une lecture complète. Il nous suffirait d'ajouter qu'il n'existe pas *une* iconologie car il ne s'agit pas d'une méthode stricte : chaque métissage disciplinaire donne lieu à une méthodologie particulière<sup>7</sup>. Cette conception de l'iconologie a dominé pendant la première moitié du vingtième siècle et une partie de la seconde moitié, malgré une certaine méfiance face à l'emploi du terme. D'ailleurs, Keith Moxey rappelle dans son article « Les études visuelles et le tournant iconique » que de nombreuses réserves sont émises par les penseurs contemporains (notamment Georges Didi-Huberman) à l'égard de l'iconologie de Panofsky qui, selon eux, n'approche l'œuvre que « comme une chose inerte en mal

---

<sup>5</sup> Panofsky, E. (2009). *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 17-18.

<sup>7</sup> « Une subtile différence existe en latin entre *scientia* et *eruditio*, en anglais entre *knowledge* et *learning*. *Scientia* (*knowledge*) dénote une possession mentale du savoir plutôt qu'un processus mental : on peut l'identifier aux sciences naturelles. *Eruditio* (*learning*) dénote un processus de connaissance plutôt qu'une possession : c'est le cas pour les humanités. » Panofsky, E. (2014a). *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris : Gallimard, 74-75. Pour lui, l'histoire de l'art (et donc l'iconologie) fait partie des humanités.

d'«explication»<sup>8</sup> », où le contexte d'émergence constitue le cadre d'analyse principal, dans toute sa stabilité et sa transparence.

Au cours des années 1980, une nouvelle conception de l'iconologie s'est développée sous l'impulsion de William John Thomas Mitchell suite à la publication en 1986 de *Iconology*<sup>9</sup>. Mitchell a construit son livre en s'appuyant sur le sens littéral du mot, c'est-à-dire la science (*logos*) des images (*icons*) :

This is a study of the "logos" (the words, ideas, discourse, or "science") of "icons" (images, pictures, or likenesses). It is thus a "rhetoric of images" in a double sense: first, as a study of "what to say about images" [...] and second, as a study of "what images say" – that is, the ways in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing.<sup>10</sup>

En reconnaissant aux images la capacité de parler « pour elles-mêmes », Mitchell expose une idée qui fondera une grande part de ses travaux futurs. Il donne de cette façon aux images une sorte de vie propre<sup>11</sup> que Panofsky ne semblait pas admettre dans ses propres recherches. Dans les faits, le livre n'est toutefois pas consacré à l'interprétation d'images spécifiques ou des discours qu'elles tiennent mais à ce qui est dit *sur* les images.

It is not primarily concerned with specific pictures and the things people say about them, but rather with the way we talk about the *idea* of imagery, and all its related notions of picturing, imagining, perceiving, likening,

---

<sup>8</sup> Moxey, K. (2008). Les études visuelles et le tournant iconique. *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (11), 154.

<sup>9</sup> Afin de restreindre notre cadre, nous excluons de notre recherche le courant germanophone des études visuelles et de l'histoire de l'art s'étant développé parallèlement au courant américain. Il en va de même du courant anglo-saxon. Keith Moxey brosse un portrait exhaustif et érudit dans son article sur les études visuelles et le tournant iconique. *Idem*.

<sup>10</sup> Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1-2.

<sup>11</sup> Il s'agit de la vie de l'image que nous avons mentionnée en introduction de notre mémoire.

and imitating. [...] a book which began with the intention of producing a valid *theory* of images became a book about the *fear* of images.<sup>12</sup>

Son objectif est de montrer comment les conceptions de l'image sont subordonnées à diverses idéologies et comment les discours sur les images sont généralement marqués par l'iconophobie, c'est-à-dire la peur de celles-ci ou leur dénigrement. Le livre, qui a produit une véritable onde de choc aux États-Unis (et en Europe, depuis peu), a été le premier d'une trilogie écrite par Mitchell, dont le second volet est consacré aux images matérielles (*pictures*) et le troisième à la culture visuelle et la vie de l'image<sup>13</sup>.

Quoique l'iconologie de Mitchell ait pris forme avec la parution du premier volet de sa trilogie des images, il s'agit d'un projet dont l'échafaudage et la rédaction se sont élaborés dans le temps de façon sinueuse, englobant aussi bien ces trois livres, plus théoriques, que d'autres relevant davantage de l'essai tels que *Cloning Terror*, où il applique sa méthode iconologique au corpus des images ayant entouré la guerre contre la terreur née du 11 septembre 2001<sup>14</sup>. Comme il le souligne, « il s'agira non pas de détruire, mais de faire résonner, de s'engager non dans un processus de destruction [des images], mais de *déconstruction*<sup>15</sup> ». Déconstruire les images correspond à l'isolement de chacune de leurs composantes, chacun de leurs motifs et de leurs aspects (sémiotiques, contextuels/pragmatiques, politiques...). Le but est de rendre apparent leur contenu et leur mode opératoire. De cette manière, il est possible selon Mitchell de rendre intelligible le discours idéologique inhérent à chacune d'entre elles. Il s'agit bien là de l'idée centrale de sa méthode d'analyse, qui tend à

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 1-3. Les italiques sont de Mitchell.

<sup>13</sup> Respectivement, Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press et Mitchell, W. J. T. (2014). *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Dijon : Les presses du réel.

<sup>14</sup> Mitchell, W. J. T. (2011). *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris : Les prairies ordinaires, 9-20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 19. Les italiques sont de Mitchell.

dépasser l'inanité des discours sur le mal ou le bien engendré par la production d'images. L'auteur cherche plutôt à comprendre leur efficacité, la façon qu'elles ont de construire du sens et d'en communiquer, de s'inscrire dans une idéologie et souvent d'en témoigner. À ce sujet, il dit que « certaines d'entre elles [les images] acquièrent une efficace sociopolitique, accédant à un statut que l'on qualifie communément d'"iconique" - des images facilement identifiables, sources de puissantes émotions.<sup>16</sup> » Il se penche donc sur les images tel qu'elles apparaissent dans les médias et telles qu'elles sont reçues, remodelant la réalité, ou du moins notre perception de celle-ci, au gré de leur diffusion. La problématique du remodelage des faits par les images est également centrale à sa pensée car, selon lui, elles participent d'un des deux versants de l'Histoire, le premier étant centré sur les événements, le second portant « sur les images et les mots qui définissent le cadre au sein duquel ces événements acquièrent une signification.<sup>17</sup> » L'approche adoptée par Mitchell consiste à faire apparaître les processus de production de sens plutôt que d'enquêter sur une ontologie du réel et du monde. Ce dernier a du sens en raison des représentations qui en sont faites (tout comme ses représentations sont faites en fonction de lui), même s'il existe objectivement en dehors d'elles.

Ces considérations constituent la base de notre recherche. Selon nous, ce processus de déconstruction est au fondement même des pièces qui seront analysées ultérieurement. Nous aurons l'occasion de démontrer que l'opération menée par le personnage monstrueux consiste à déconstruire l'idéologie dominante et ses mécanismes d'adhésion. Déjouant ainsi les codes représentatifs et les normes de la société du spectacle, il articule un discours critique à même de ramener le lecteur/spectateur à son statut de citoyen, la parole à sa valeur civile et le théâtre à son rôle politique. Il s'agit là de ce qui fait que les personnages de Choinière, plus que de

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 9.

simples victimes de l'idéologie du spectacle, plus que de simples spectateurs, sont des producteurs de sens et de connaissance.

Nous avons mentionné plus haut que l'existence des personnages de notre corpus est traversée par la consommation et le côtoiement d'images. Non seulement leur existence se définit par leur relation à des images (c'est le cas de Celui Qui Suit dans *Beauté intérieure*), ils aspirent même à *s'inscrire* dans l'image (cela est perceptible à la fin de *Félicité*). Ils cherchent à faire partie de l'image tout en lui résistant. Conséquemment, l'approche iconologique se révèle essentielle, ouvrant sur la possibilité de comprendre le monstre dans son rapport au visuel et la façon qu'il a de « montrer le voir » (*showing seeing*) et d'opérer une critique des formes de la culture visuelle<sup>18</sup>. L'expression « montrer le voir » réfère au processus au cours duquel la vision est représentée par le biais d'images ou par le discours. La vision est extraite d'elle-même et rendue extérieure à son champ d'action ou bien elle est retournée sur elle-même afin d'être rationalisée : se révèle ainsi ce qui détermine la façon que nous avons de voir le monde, aussi bien collectivement qu'individuellement. Par la déconstruction que le processus implique, il participe d'une critique de la culture visuelle.

## 1.2 La notion de monstre

Comme nous venons de l'affirmer, le monstre relève de l'image. Il est aussi étroitement lié aux notions de spectacle et de représentation. Un indice se trouve dans l'étymologie du mot français qui lui réfère : il est construit à partir de trois termes latins, soient *monstrum* (le prodige témoignant de la volonté des dieux) ainsi que les

---

<sup>18</sup> Nous employons ces expressions en référence au livre de Mitchell : Mitchell, W. J. T. (2014). *op. cit.*

verbes *monstrare* (indiquer) et *monere* (avertir, instruire)<sup>19</sup>. Étymologiquement, il est à la fois celui qui montre et celui qui est montré. Ce faisant, son nom se rapporte aussi bien à sa forme, étant celui qui est exhibé, qu'à sa fonction, celle de témoigner de la volonté des dieux, ainsi que le faisait la pythie antique. Dans le contexte contemporain, on pourrait dire qu'il est celui donné en spectacle, celui qui donne un spectacle et celui qui montre le spectacle, c'est-à-dire qui le révèle en tant que spectacle.

Il ne fait pas de doute que le monstre constitue une figure prégnante de nombreux champs artistiques, des arts visuels au cinéma en passant par la littérature. Sa présence dans les écrits théoriques et critiques du champ théâtral reste cependant très faible. Parmi les textes importants, mentionnons le livre de Florence Dupont consacré aux monstres sénéquéens et les ouvrages de poétique théâtrale de Jean-Pierre Sarrazac, notamment *L'avenir du drame* et *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Notion d'une grande complexité, il convient tout d'abord de définir les conceptions contemporaines majeures du monstre, afin d'en révéler l'amplitude et les potentialités. Cette traversée notionnelle débutera dans le champ du théâtre avec Sarrazac puis Dupont et se poursuivra dans le champ de la philosophie avec Jeffrey Jerome Cohen (*Monster Theory*) et Annie Ibrahim (*Qu'est-ce qu'un monstre ?*).

---

<sup>19</sup> Monstre. (2007). Dans Robert, P., Rey, A. et Rey-Debove, J. (dir.). *Le Nouveau Petit Robert* (éd. 2008). Paris : Dictionnaires Le Robert, 1629.

### 1.2.1 Le monstre dans la poétique théâtrale : Personnage-créature, Figure et paraboliste

Chez Jean-Pierre Sarrazac, la pensée d'un personnage monstrueux s'élabore à partir de l'ouvrage *L'avenir du drame*, paru en 1999. L'auteur y développe les notions de *personnage-créature* et de *Figure*. Le personnage-créature se définit comme une « essence monstrueuse du personnage<sup>20</sup> », entité bestiale dont le corps atteint le seuil physique de l'animalité, montré comme une « bête de foire<sup>21</sup> » et dont l'atteinte de ce seuil précédant l'anéantissement permet la prise de parole. La Figure, quant à elle, « se déplie en un personnage pluriel<sup>22</sup> », indiquant « une perte d'identité progressive du personnage et sa définitive non-correspondance avec son passé.<sup>23</sup> » Ces deux catégories mettent en jeu un décentrement de l'identité du personnage. Sarrazac enrichit sa réflexion sur le décentrement identitaire comme forme de monstruosité avec *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*, ouvrage dans lequel il fait une mention explicite de la tératologie. Dans ce livre, c'est par le paraboliste qu'elle se présente. Selon Sarrazac, le paraboliste est l'auteur de la pièce parabole et n'est donc pas à strictement parler un personnage, car :

Il est l'homme qui a saisi une analogie et qui vient l'exprimer devant nous, avec les moyens du théâtre, sous la forme d'une comparaison en récit [...], mais] l'écrivain qui élabore littérairement et / ou théâtralement une parabole doit aussi, s'il veut rester dans l'esprit de la parabole, mettre en scène, dans ses paroles et dans ses gestes, le paraboliste lui-même.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Sarrazac, J.-P. (1999). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire, 78.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>24</sup> Sarrazac, J.-P. (2002). *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Belfort : Circé, 47.

Comme il l'indique, le paraboliste apparaît malgré tout dans la pièce et s'y met en jeu, ce qui place ce dernier dans une posture double. Auteur et personnage, créateur et créature, il acquiert un statut hybride où le différent et le même se rejoignent. Le paraboliste est monstrueux car « grâce à une sorte de montage dans l'organique, il instaure dans la fiction la plus grande liberté formelle, notamment spatiale et temporelle, et cela sans jamais sombrer dans l'absence de forme.<sup>25</sup> » Il s'hybride, joue avec son corps, sa voix et son identité jusqu'à devenir étranger à lui-même. Selon Sarrazac, il se révèle en tant qu'attraction, inscrit dans le mode de la parade. Il « n'est pas imitation de la nature mais est de l'ordre de l'*anti-nature*.<sup>26</sup> » À l'instar de la créature, le paraboliste est une bête de foire, figure kafkaïenne de l'inadéquation, cancrelat de la société incapable de faire un avec lui-même et de s'inscrire dans le monde en individu normé. Il s'agit du personnage en crise du théâtre moderne. Sarrazac indique enfin que, selon lui, « [la] place du téréatologique dans la parabole tient de celle que lui assignait Montaigne dans *Les Essais*<sup>27</sup> » : le monstre l'est aux yeux des hommes mais pas pour Dieu qui voit, omnipotent, l'infinité des associations possibles dans la Création. Dans sa recherche de réponses et d'identité, le paraboliste opère un semblant de construction de soi, réactualisant sans la dépasser l'emprise de la Loi sur l'individu, celle d'un Dieu ou celle des systèmes biopolitiques : le monstre est prisonnier d'une idée. Il combat un ordre qu'il ne peut vaincre.

L'utilisation des lexiques associés au corps, à la nature et à l'identité ramène la conception de Sarrazac au champ de la physiognomonie<sup>28</sup> : sur la courbepointe du

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, 240.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 241. Les italiques sont de Sarrazac.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>28</sup> Au sujet de la physiognomonie (notamment animale) et de son histoire, voir Baltrušaitis, J. (2008). Physiognomonie animale. *Les Perspectives dépravées. Tome 1 : Aberrations. Essai sur la légende des formes*. Paris : Flammarion, 13-85. « Porta [affirme], dans l'introduction de son traité, [que la base de la physiognomonie est le zoomorphisme,] en construisant un syllogisme dont la proposition majeure, la proposition mineure et la conclusion affirment : 1. – chaque espèce d'animaux a sa figure correspondant à ses propriétés et à ses passions ; 2. – les éléments de ces figures se

corps du monstre se lit son décentrement identitaire, l'absence d'unité corporelle répondant à la fragmentation de sa subjectivité. La substance s'y confond avec l'apparence, de sorte que les types de personnages que le poéticien établit forment une réappropriation renouvelant le projet des physiognomonistes (dont Giambattista della Porta). Le monstre l'est en tant que signe et sa coercition permet l'établissement des frontières de l'humanité : anti-nature, donc opposé à la « nature » qui construit l'homme et, conséquemment, à la nature humaine. Outre le principe de rapiéçage, l'image de la courtepointe que nous venons d'employer convoque l'idée de dédoublement : la courtepointe, en effet, est composée de deux couches de tissu superposées et cousues ensemble afin d'y enfermer du rembourrage. Cette information n'est pas anodine : chez Sarrazac, le tératologique matérialise ce dédoublement. L'idée se montre riche pour notre recherche car elle éclaire une des fonctions centrales du monstre, à savoir qu'il peut retourner sur elles-mêmes les caractéristiques de ce qui le constitue en monstre, rendant possible le processus de déconstruction idéologique.

### 1.2.2 Le monstre dans la dramaturgie tragique de l'Antiquité romaine

Nous ferons maintenant répondre à cette conception du monstre ancrée dans l'apparence celle de Florence Dupont. Cette dernière s'appuie sur la dramaturgie romaine antique et met l'accent sur son caractère juridique et sur celui de la volonté. L'étude de Dupont du personnage tragique romain constitue un précieux contrepoint à la perspective de Sarrazac concernant la créature, la Figure et le paraboliste. Elle permet d'asseoir que, loin de n'être que sémiotique, le personnage monstrueux

---

retrouvent chez l'homme ; 3. – l'homme qui possède les mêmes traits a, par conséquent, un caractère analogue. » (23). Les italiques sont de Baltrušaitis. Nous reviendrons sur la physiognomonie au cours du chapitre 2. La section 2.2.1 fournit de plus amples détails à ce sujet.

comporte un caractère fondamentalement juridique qui le ramène au problème du social et du biopolitique. Ce faisant, la pensée de Dupont constitue un apport important pour notre étude d'un corpus dont le caractère politique a été maintes fois attesté.

Avec *Les monstres de Sénèque* (1995), Dupont développe l'idée d'un personnage monstrueux romain en prenant appui sur de très nombreux écrits de la Rome antique, ainsi que sur un vaste corpus de pièces de l'époque. En détaillant la composition du personnage romain tragique, elle fait de lui un « monstr[e] de volonté<sup>29</sup> ». Volonté de souffrance, volonté criminelle, il se construit en fonction de la succession de trois étapes distinctes :

Ces trois étapes successives [sic], le *dolor*, le *furor* et le *nefas*, que nous traduirons conventionnellement par douleur, fureur et crime, sont des catégories propres au théâtre et plus précisément propres à la tragédie, même si elles ont été élaborées à partir de catégories empruntées à la rhétorique des passions ordinaires, c'est-à-dire à la description vraisemblable des crimes humains telle qu'elle est utilisée dans les tribunaux.<sup>30</sup>

La perspective est à l'inverse de celle de Sarrazac. Chez Dupont, la monstruosité est de nature pragmatique, alors que chez Sarrazac, elle est d'ordre structural. Nous disons structural dans le sens où le monstre apparaît chez ce dernier à travers la (re)structuration de son corps, sa constitution formelle.

À propos du *dolor*, Dupont explique que « le personnage a le sentiment qu'il n'est plus rien dans une société où l'individu ne coïncide pas avec la conscience de soi mais se voit et se reconnaît dans le regard des autres.<sup>31</sup> » Sa douleur, physique ou

---

<sup>29</sup> Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris : Belin, 82.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 63.

psychologique, atteint un point tel qu'il devient un danger pour la société. Dupont observe en outre que « [le] deuil excessif est une menace pour un groupe car il provoque un blocage et un arrêt de l'histoire.<sup>32</sup> » Il faut donc que le dolent délaisse son chagrin et réintègre la société, issue impossible pour le héros tragique, dont la douleur est irréparable. Il refuse toutefois de se résigner à ce sort : il entretient son *dolor* et le fait se changer en *furor*, car « le héros tragique doit sortir du temps humain et entrer dans un autre espace, celui de la mythologie, où il réalisera sa vengeance, et trouvera sa consolation, c'est-à-dire retrouvera son identité, sa gloire et une société pour l'accueillir.<sup>33</sup> » L'auteure définit le *furor* comme une folie généralisée où l'individu ne distingue plus l'ami de l'ennemi, le bien du mal, etc. « Le *furor* est une folie de la solitude morale.<sup>34</sup> » Le personnage choisit cette fureur comme mode de comportement. Il joue de son affliction pour transgresser les normes établies de la morale et du droit, avec le dessein d'assouvir sa vengeance. Chez lui, le *furor* n'est pas subi, il se construit. Il en vient ainsi au *nefas*, crime inexpiable en fonction des lois séculières et divines, ce qui achève pour lui le passage de l'humanité à la monstruosité.

Refuser de juger et de châtier un criminel parce que son crime est trop monstrueux, l'exclure ainsi du droit, revient à dire que les hommes n'admettent pas le *nefas* comme un acte humain. Un homme ne commet pas un *nefas* à moins de ne plus être un homme, fût-ce temporairement. Le *nefas* permet donc de définir les limites de l'humanité.<sup>35</sup>

Exclu de la société des hommes, le criminel tragique intègre une autre société, celle des monstres mythologiques. Cette exclusion se fait par le biais du théâtre et du récit : lorsque le poète fabrique un héros tragique, non seulement il relègue le criminel tragique dans le registre du symbolique et du mythologique, il lui refuse de surcroît la

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 69-70.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 75.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 59.

possibilité de l'humanité. Le personnage cesse ainsi d'être un homme et d'appartenir à l'histoire humaine. Pourtant, en se faisant fabriquer par le poète, le héros tragique force son créateur à le poser en miroir face à ses contemporains, ce qui met en déroute le processus même d'exclusion.

Nous retiendrons des analyses de Dupont que le héros tragique romain évolue au sein d'une société de l'apparence où l'excès de manifestation de souffrance est mal perçu. Il s'agit pour lui de miner de l'intérieur le fonctionnement de la société en pervertissant sciemment ses rituels et son cadre, les retournant contre eux-mêmes. Sa personne constitue alors un catalyseur où se concentrent les imperfections légales de la société. Il se pose en miroir tendu face à ses contemporains. Le corpus que nous étudierons plus loin met en jeu des personnages qui, à leur façon, minent aussi le fonctionnement de la société en révélant ses normes pour les fragiliser. Comme nous le verrons, dans *La fin de l'humanité...*, Corps agit de manière explicitement criminelle en cherchant à saboter l'humanité pour la faire continuer d'exister. Dans *Beauté intérieure*, Celui Qui Suit fait état de sa différence par rapport à son interlocuteur pour faire ressortir leurs ressemblances. Enfin, dans *Félicité*, Oracle organise un dispositif énonciatif où l'inversion des rôles sociaux et des codes perceptifs permet de souligner leur domination et, ce faisant, arrive à l'affaiblir. Avec ces trois cas (et celui du héros tragique romain), le paradoxe se joue dans l'entre-deux entre la réaffirmation des fondements de notre humanité et leur mise en crise. Ce paradoxe du monstre constitue le sujet de réflexion des deux penseurs que nous allons maintenant aborder.

### 1.2.3 L'Autre dialectique

La troisième perspective au sujet du monstre dont nous rendrons compte est celle de Jeffrey Jerome Cohen, apparue au cours des mêmes années que les deux précédentes approches : *Monster Theory* a été publié en 1996. Le théoricien s'intéresse à la présence des monstres tels qu'ils sont représentés culturellement, dans les médias et les œuvres d'art<sup>36</sup>. Il fonde son argumentation sur l'idée que la fascination culturelle envers les monstres naît de l'anxiété inscrite dans l'inconscient politico-culturel face à ce qui est inconnu et du désir de circonscrire dans le champ du normé ce qui y échappe :

This anxiety manifests itself symptomatically as a cultural fascination with monsters – a fixation that is born of the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens. And so the monster appears simultaneously as the demonic disemboweler of slasher films and as a wide-eyed, sickeningly cute plush toy for children: velociraptor and Barney.<sup>37</sup>

Il s'agit pour Cohen non pas de participer à cette œuvre de domestication, mais de trouver les modalités d'apparition et d'agir des monstres. Ce qu'il nomme la dissection anatomique<sup>38</sup> s'avère selon lui inefficace dans le cadre d'une tentative de compréhension des monstres : il conviendrait plutôt d'observer les mouvements et les processus d'évolution des monstres, mouvements observables par le biais des traces qu'ils laissent derrière eux lors de leur passage. À son avis, le corps du monstre est

---

<sup>36</sup> Il se penche sur des objets variés : films (*Alien, Jurassic Park*), séries télévisées (*Sesame Street*) ou littérature (*Beowulf, Interview With A Vampire*) et ce, aussi bien dans le registre du gore et de l'horreur que dans celui du grand public.

<sup>37</sup> Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, viii.

<sup>38</sup> Il serait possible de comprendre l'expression « dissection anatomique » aussi bien littéralement, c'est-à-dire la dissection opérée par les médecins dans les ouvrages de science et de tératologie ou sur la table d'opération, que littérairement, c'est-à-dire l'analyse structurale des diverses parties d'un texte ou d'une piction.

aussi bien corporel qu'immatériel : « The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture.<sup>39</sup> » Ce double rapport à la physicalité du monstre le rend inquiétant puisque, comme la culture dont il est composé, il est appelé à se remodeler perpétuellement, rendant ineptes les essais de catégorisation. Il est d'autant plus angoissant qu'il a tendance à apparaître à des moments de crise :

A mixed category, the monster resists any classification built on hierarchy or a merely binary opposition, demanding instead a "system" allowing polyphony, mixed response (difference in sameness, repulsion in attraction), and resistance to integration – allowing what Hogle has called with a wonderful pun "a deeper play of differences, a nonbinary polymorphism at the 'base' of human nature".<sup>40</sup>

« A deeper play of differences. » Le monstre permet le jeu (*play*) des différences, le jeu de la différence<sup>41</sup>. Premièrement, il crée du jeu dans le rapport à la différence, la déplace dans la machine idéologique en la renversant, dérégulant son fonctionnement. Le cinéma a illustré ce jeu de manière particulièrement éclatante en représentant des monstres aux traits humains, anonymes<sup>42</sup>. Deuxièmement, il crée une brèche et une parenthèse dans le réel comme le font le jeu théâtral : « the play » ; la différence n'apparaît que parce qu'il la joue, la représente, la permet. À l'extérieur de l'espace du jeu, elle n'est rien. Il la rend immédiatement apparente. Il fait survenir la crise des différences. Le monstre apparaît ainsi comme un « Autre dialectique », selon les mots de Cohen, une altérité originaire du sein même des fondements de la culture qui l'a engendré. Il est le même présent dans l'autre et l'autre présent dans le même. Le monstre est une différence dangereusement ressemblante. Le monstre, s'il est

---

<sup>39</sup> Cohen, J. J. (1996). *Ibid.*, 4.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>41</sup> Fort probablement joue-t-il également le jeu de la différence derridienne.

<sup>42</sup> Audeguy, S. (2013). *Le monstre aujourd'hui. Les monstres*. Paris : Gallimard, 86-107.

indissociable du problème de la différence, n'est pas issu de la simple peur de la différence, mais plutôt de la peur de l'indifférenciation. Ce qui est extérieur à un Appareil idéologique donné<sup>43</sup> constitue une différence par rapport à ce qui y est intégré ; lorsqu'alors, y cherchant l'altérité, seules des ressemblances se décèlent, la superstructure idéologique<sup>44</sup> apparaît à la fois fragile et mouvante. Ainsi :

By revealing that difference is arbitrary and potentially free-floating, mutable rather than essential, the monster threatens to destroy not just individual members of a society, but the very cultural apparatus through which individuality is constituted and allowed.<sup>45</sup>

La dissemblance ne constitue pas une donnée factuelle, mais perceptuelle. Il n'est pas de dissemblance perçue comme telle dans un contexte particulier qui ne soit ailleurs définie comme une ressemblance. Le monstre est-il alors absolument laid ou absolument beau ? Doit-il être honni ou aimé ? D'une manière générale, il s'agit plutôt d'un mouvement double : fascination et répulsion.

The monster is the abjected fragment that enables the formation of all kinds of identities – personal, national, cultural, economic, sexual, psychological, universal, particular (even if that "particular" identity is an embrace of the power/status/knowledge of abjection itself); as such it

---

<sup>43</sup> Les Appareils idéologiques d'État (AIE) s'opposent à l'Appareil répressif d'État. Là où ce dernier fonctionne à la répression physique, les AIE fonctionnent à l'idéologie. Althusser donne comme exemples l'Appareil Scolaire, l'Appareil Familial, l'Appareil Religieux, l'Appareil politique, l'Appareil syndical, l'Appareil de l'Information, l'Appareil de l'Édition-Diffusion et l'Appareil Culturel. Il fournit la définition suivante des AIE : « Un Appareil idéologique d'État est un système d'institutions, d'organisations, et de pratiques correspondantes, définies. Dans les institutions, organisations et pratiques de ce système est réalisée tout ou partie (en général une combinaison typique de certains éléments) de l'Idéologie d'État. L'idéologie réalisée dans un AIE assure son unité de système, sur la base d'un "ancrage" dans des fonctions matérielles, propres à chaque AIE, qui ne sont pas réductibles à cette idéologie, mais lui servent de "support". » Althusser, L. (2011). *Sur la reproduction*. Paris : Presses universitaires de France, 113-114.

<sup>44</sup> Althusser reprend la métaphore topique marxienne de l'*infrastructure* et de la *superstructure* pour décrire la structure du « tout social ». Le tout social est représenté comme un bâtiment où la force économique et les forces productives en constituent l'infrastructure, où l'instance Idéologique et l'instance juridico-politique en constituent la superstructure. Voir Althusser, L. (2011). Chapitre IV. Infrastructure et Superstructure. *Ibid.*, 89-92.

<sup>45</sup> Cohen, J. J. (1996). *op. cit.*, 12.

reveals their partiality, their contiguity. A product of a multitude of morphogeneses (ranging from somatic to ethnic) that align themselves to imbue meaning to the Us and Them behind every cultural mode of seeing, the monster of abjection resides in that marginal geography of the Exterior, beyond the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous: simultaneously "exorbitant" and "quite close".<sup>46</sup>

Au-delà des limites du pensable et du représentable, le monstre devient lui-même une balise de la sociabilité. L'apparition de la « monstruosité » reflète une conception du monde (ce à quoi Cohen réfère par « cultural mode of seeing »), elle participe à la formation idéologique permettant de baliser le social, l'acceptable, le culturel et le politique. Pourtant, écrit Althusser au sujet des conceptions idéologiques du monde, « tout en admettant qu'elles ne correspondent pas à la réalité, donc qu'elles constituent une *illusion*, on admet qu'elles font *allusion* à la réalité, et qu'il suffit de les « interpréter » pour retrouver, sous leur représentation imaginaire du monde, la réalité même de ce monde (idéologie = illusion/allusion).<sup>47</sup> » À titre d'exemple, lorsque Choinière écrit à propos de Mommy dans le programme de la pièce qu'elle « est un monstre. Elle existe pas<sup>48</sup> », il montre que Mommy relève de l'illusion. Courtepointe de discours médiatiques issue de nombreux documents audiovisuels québécois, elle est un monstre synthétisant et disproportionnant ce que les discours médiatiques expriment de manière sous-jacente. Ayant en outre la forme de la « moman », Choinière la place comme « la figure universelle de la conservation, pour qui toute forme de changement constitue une perte et une trahison [...] *moman* cherche à se reconnaître en nous, ses enfants. Elle veut qu'on reste les mêmes, pareils.<sup>49</sup> » Difficile, pourtant, de s'identifier à ce personnage violent, haineux et

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, 19-20.

<sup>47</sup> Althusser, L. (2011). *op. cit.*, 214. Les italiques sont de Althusser. C'est probablement là d'ailleurs que les pensées de Marx et Althusser en viennent à diverger, le premier considérant l'idéologie comme fausse conscience alors que le second y voit tout de même une forme de réalité.

<sup>48</sup> Côté, J.-C. (2013). *Mommy* recensé. *esse arts + opinions*, 78, 81.

<sup>49</sup> Choinière, O. et Kemeid, O. (2010). Faites-vous un théâtre subversif? *Jeu : revue de théâtre*, 135(2), 54-55.

réactionnaire même s'il est tout-à-fait possible de se reconnaître dans les différents discours individuels qui le constituent. Mommy faisant miroir aux modes de pensée des spectateurs, l'identité s'en trouve déconstruite, présentée comme idéologique. Être soi revient alors à être pas tout-à-fait soi, ce qui pose la conscience de l'Être comme une conscience de l'Être-sujet idéologique<sup>50</sup>.

La quatrième et dernière approche du monstre que nous étudierons est celle de la philosophe Annie Ibrahim. Cette dernière a coordonné en 2005 l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un monstre ?*, qui rassemble six essais sur les manifestations du monstre dans le champ de la philosophie et du politique. Dans son introduction au livre, elle construit sa pensée sur l'idée d'un défi posé à la rationalité. Selon elle, on place habituellement le monstre soit dans une physique du vivant, soit dans une métaphysique de la Vie<sup>51</sup>, de sorte qu'il est presque impossible de l'émanciper de la problématique du Bien et du Mal, dont il s'affranchit pourtant très souvent. Est-il effectivement limité à la question de son corps et à celle de son inscription dans le registre du vivant<sup>52</sup>? Ibrahim considère qu'il ne sert à rien de vouloir trop chercher à classer les monstres car :

Les monstruosités ne sont en rien réduites par une épistémologie : elles sont une contradiction au concept du connaître, elles en constituent la disproportion ; elles ne sont en rien réduites par une éthique et une politique : elles sont une contradiction au principe de la norme, elles en constituent la disproportion. Le monstrueux n'est en rien réduit par une

---

<sup>50</sup> Althusser, L. (2011). *op. cit.*, 220-226.

<sup>51</sup> « Tant que la figure du monstre est revendiquée d'un côté par une métaphysique de la Vie, de l'autre par une physique des vivants, le concept de monstre ne peut se constituer dans cette alternative et se perd dans le schème de la reproduction de l'espèce, finalisé par la loi de la ressemblance. » Ibrahim, A. (2005). *Qu'est-ce qu'un monstre ?* Paris : Presses universitaires de France, 12.

<sup>52</sup> La perspective aristotélicienne du vivant, ayant marqué depuis de nombreux siècles la pensée occidentale, soulèverait probablement la question de savoir à quelle espèce animale appartient le monstre ou tenterait de le situer à la jonction de plusieurs espèces.

esthétique : il est une contradiction au précepte de plaire, il en constitue la disproportion.<sup>53</sup>

Cette idée de la disproportion n'exclut pas la possibilité de la ressemblance et du même. C'est par le biais de la disproportion que le monstre met en place le double mouvement d'attraction et de répulsion dont traite Cohen. Selon la compréhension d'Ibrahim, le monstre est en ce sens porteur d'une valeur dialectique indéniable. Plus qu'une simple victime (si l'on peut seulement parler de victime), le monstre démontre la puissance des croyances populaires et des adhésions idéologiques, car s'il est purement culturel, ainsi que l'explique Cohen, il est aussi de l'ordre de la croyance pure<sup>54</sup>. Il est aussi bien la manifestation d'un construit social que sa mise en crise, son drame. Ce faisant, il permet, en tant que personnage de théâtre, la réalisation d'une critique subversive de la domination des structures du pouvoir dont parle Choinière et des instances de l'idéologie du spectacle.

Du monstre physiognomonique et poétique de Sarrazac jusqu'au dépassement de son inscription dans le registre de la Vie et du vivant chez Ibrahim, en passant par le saboteur juridique romain chez Dupont et le monstre culturel chez Cohen, il semble ardu de déterminer un dénominateur commun qui pourrait tous les rassembler. S'il en est un, c'est bien justement le terme *monstre*. Fuyant parfois l'image, fuyant parfois dans l'image, sa définition est aussi évasive qu'il l'est lui-même. Nous allons maintenant proposer une piste de solution à ce problème, se fondant sur l'idée de renversement et de point de fuite. En plus d'offrir au lecteur un ancrage conceptuel unifié sur lequel s'appuyer pour les analyses prochaines, nous pourrons ainsi

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>54</sup> Christensen évoque une idée semblable au sujet de la reconnaissance des sorcières au Moyen-Âge : les gens ont vu des sorcières parce qu'ils y ont cru, non l'inverse. C'est-à-dire que la croyance à ces monstres diaboliques a précédé leur existence plutôt que leur existence à la croyance en eux. Christensen, B. (2006). *Häxan. Witchcraft Through the Ages*. [DVD]. New York : Janus Films. Quoiqu'il fasse la critique de cette croyance aux sorcières, Christensen n'évite lui-même pas les simplifications sexistes de son époque en expliquant que les sorcières ne sont que des femmes hystériques.

souligner davantage le caractère subversif et critique du personnage monstrueux. Chemin faisant, il résultera un regroupement des données énoncées jusqu'à présent, les orientant vers l'analyse de *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*.

### 1.3 Le renversement de l'idéologie

Le monstre est insaisissable, aussi bien en tant que notion qu'en tant que figure. Les tentatives de contrôle font systématiquement face à leur propre échec, car lorsque sa logique semble cernée, il change de forme et regagne en force de subversion<sup>55</sup>. À cet égard, le définir de manière univoque s'avère une tâche ardue, voire impossible. En outre, chaque culture possède son paradigme de la monstruosité : la philosophie grecque antique y a vu une création contre-nature, l'humanisme l'a inscrit dans le grand ordre des créations de Dieu et la modernité lui a assigné une valeur pathologique, par exemple<sup>56</sup>. Il serait vain, dans le cadre de ce travail, de chercher à ressouder ensemble les diverses conceptions relatives à la notion de monstre. Il s'agirait là d'un autre objet que celui qui nous occupe et dont l'ampleur dépasse largement celle du présent mémoire. Pour nos analyses, nous limiterons notre conception du monstre à l'idée de l'Autre dialectique défini comme différence ressemblante.

---

<sup>55</sup> Comme le montre Cohen, au-delà du processus de compréhension, il s'agit bel et bien d'une entreprise de contrôle. Siri Hustvedt écrit par ailleurs dans *Un monde flamboyant* que la tératologie est « la catégorie qui n'est pas une catégorie, la catégorie censée contenir ce qui ne peut être contenu. » Hustvedt, S. (2016). *Un monde flamboyant*. Arles : Actes sud, 11. La science des monstres vise donc à ramener dans les limites de la *ratio*, de la norme et des catégories ce qui y échappe, ce qui en constitue l'aberration, la disproportion.

<sup>56</sup> Audeguy, S. (2013). *op. cit.*, 86-107.

Pour poursuivre, rappelons l'idée de Cohen selon laquelle le monstre s'esquive toujours des tentatives pour le cerner.

This refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions.<sup>57</sup>

Le monstre résiste aux tentatives de catégorisation. Il peut appartenir à toutes les catégories et pourtant ne s'inscrit dans aucune puisqu'il constitue toujours l'antinomie de ce à quoi il est associé. Par exemple, les *Freaks* de Tod Browning sont exclus de la société et forment pourtant une communauté<sup>58</sup>. Ils opèrent un renversement du schème de monstruosité pour montrer qu'elle peut se trouver ailleurs que là où on croit la voir. Ils prouvent que la limite entre la civilisation et la sauvagerie est plus que fragile et menace de s'effondrer à tout instant. Nous pouvons donc dire, en nous basant sur Cohen et sur l'exemple des *Freaks*, que le monstre refuse toute instrumentalisation idéologique. Ce fait nous place dans une posture embarrassante puisque nous faisons l'usage de la notion de monstre afin d'analyser des textes de théâtre d'Olivier Choinière, le ramenant de cette façon à sa valeur fonctionnelle. Nous ne sommes également pas étranger à notre inclusion au sein d'une idéologie académique cherchant à nommer, classifier, catégoriser divers phénomènes sociaux et divers objets artistiques, sociaux et scientifiques se déroband souvent à ces mêmes tentatives. Nous n'en viendrons donc pas à l'établissement d'une définition fermée et globalisante, puisqu'elle ne saurait qu'être réfutée par les diverses manifestations ayant précédé celles auxquelles nous l'appliquons et celles qui lui sont postérieures. Le monstre est un point de fuite. Il est désigné comme tel en fonction des renversements qu'il opère par rapport aux normes et aux conventions du

---

<sup>57</sup> Cohen, J. J. (1996). *op cit.*, 6.

<sup>58</sup> Browning, T. (2004). *Freaks*. [DVD]. Burbank: Warner Bros.

monde au sein duquel il est inscrit<sup>59</sup>. Pour exemplifier les différents points abordés jusqu'à présent et avant de procéder à l'analyse du corpus principal, penchons-nous sur un court monologue inédit de Choinière. S'y décèle ce qui constitue à notre avis le fondement de ses pièces à venir et un cas explicite de subversion de l'idéologie.

### 1.3.1 *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*

Le renversement des normes et des conventions du monde constitue le sujet de la pièce de Choinière *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*. Inédite à ce jour, elle traite du problème de la reconnaissance de l'agir répréhensible. Son unique personnage porte le nom de Corps. Ce dernier, mortellement blessé (pour une énième fois, comme il l'explique), se questionne sur la relativité de l'existence, la vie et la mort formant pour lui des zones floues et mouvantes, tout comme la constitution de son propre corps. En fait, à chacune de ses réapparitions dans le monde, son corps adopte un aspect différent. Il se trouve ainsi dans un état à mi-chemin entre la vie et la mort n'étant cependant aucun des deux : « l'inachèvement perpétuel », selon ses mots. Il en vient à se positionner sur le problème de la criminalité et de la caractérisation de ce qui est répréhensible, à son avis largement tributaire d'une codification juridique et sociale, c'est-à-dire d'un arbitraire de nature historique. En effet, le récit de sa vie « fut marqué par des actes répréhensibles, mais ce seulement parce qu'ils furent jugés et condamnés, appelés péchés mortels par une société religieuse, puis crimes par une civilisation contrôlée par la morale, puis nommés marginalités par de plus modernes, et ainsi de suite. » (FH, 4) Ses actes ont été diversement caractérisés en fonction des époques auxquelles ils ont appartenu. Corps trouble la définition du crime et de la marginalité en relevant ces réorientations sémantiques et sociales et privilégiant un langage riche en

---

<sup>59</sup> La subversion n'est-elle pas un processus de renversement ?

marqueurs d'incertitude<sup>60</sup>. Ce doute qu'il porte tout au long du monologue se transfère à son destinataire. Il lui fait violence en l'obligeant à douter. C'est en tout cas ce qu'il cherche à accomplir si nous nous fions à son argumentaire. Ainsi, il se pose en criminel dans la mesure où l'incertitude impose la pensée :

Je me présente à vous ce soir comme le plus grand des criminels et comme le sauveur de l'humanité. Je suis condamné d'avoir inscrit le doute dans l'esprit et par ce même doute, j'ai sauvé l'humanité du néant, j'ai refermé son ultime porte de sortie, l'ai obligée à poursuivre sa course.  
(FH, 5)

Dans cette phrase se trouve un curieux paradoxe (disons renversement) qui consiste en la sauvegarde de l'humanité par le doute. C'est le doute face à l'humanité qui, par l'existence même de ce doute, fait en sorte que l'humanité continue d'exister<sup>61</sup>. Pourtant, sauver l'humanité suppose ce que Corps considère être un crime capital, à savoir le sabotage des fondements idéologiques à la base de la civilisation par la transmission du doute. Il s'agit plutôt d'un processus que d'un acte singulier, le doute en lui-même ne menant pas *ipso facto* au sabotage des fondements idéologiques de la société. Toutefois, commencer à douter de choses générales et abstraites comme la vie et la mort pourra éventuellement mener au doute par rapport à la détermination de ce que sont les crimes et les marginalités et, ce faisant, à la remise en question des fondements idéologiques de la société (le doute changeant d'objet, se globalisant et gagnant en importance, comme le ferait un cancer dans un organisme sain). Il

---

<sup>60</sup> Pour le bien de l'analyse, nous avons regroupé dans une seule catégorie les indices d'incertitude, de doute, de relativité et d'alternative. L'usage rhétorique du temps conditionnel a également été inclus dans cette catégorie. Le mot *doute* apparaît 13 fois au cours des trois pages du monologue ; nous dénombrons neuf itérations du mot *ou* ; nous trouvons trois fois l'expression *peut-être*. Enfin, nous comptons sept phrases interrogatives (marquées par un point d'interrogation). Ce ne sont là que les indices récurrents : un recensement exhaustif en relèverait d'autres.

<sup>61</sup> En effet, il porte intrinsèquement sa résolution comme la question du lien social dont parle Lyotard dans *La condition postmoderne* : « la question du lien social, en tant que question, est un jeu de langage, celui de l'interrogation, qui positionne immédiatement celui qui la pose, celui à qui elle s'adresse, et le référent qu'elle interroge : cette question est ainsi déjà le lien social. » Lyotard, J.-F. (1985). *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 32. Poser la question du lien social, c'est établir un lien social, ne serait-ce que d'un point de vue pragmatique. Similairement, l'humain se pose déjà en humain lorsqu'il doute de son humanité et la met en question.

s'agirait là d'un crime dans la mesure où les Appareils idéologiques d'État cherchent à empêcher la possibilité du doute face à la superstructure de l'idéologie dominante. Leurs moyens en sont notamment l'action policière, la régulation juridique et le discours culturel et médiatique. En se posant « comme le plus grand des criminels », Corps renie volontairement son inscription au sein de cette même humanité : comme nous l'avons vu, un crime trop grand (le *nefas* des Romains, par exemple) place celui qui le commet en-dehors des cadres légaux et conventionnels de ce qui constitue « l'humain ». Malgré tout, il reste par cette même action pleinement inscrit dans l'humanité. Il est le lointain de cette criminalité que le droit tente de refouler en dehors des sphères de la société et le proche de la pensée qui nous constitue collectivement en humains. Il rappelle de cette manière l'Autre dialectique de Cohen<sup>62</sup>, occasionnant une crise en forçant le questionnement et la déconstruction des modes de pensée binaire. Il en opère la déconstruction et montre selon quelles modalités ils s'actualisent dans les discours normatifs politiques, sociaux et culturels. Il les renverse pour en montrer les contradictions et la face inverse.

Le proche et le lointain sont également représentés dans le texte par le biais de marques relatives à la temporalité. Nous allons voir que le monologue représente une sorte de stase, un mouvement immobile où les formes se voient rapprochées par leurs différences. Ce type de « mouvement » favorise une synchronie où les états et les statuts se confondent. C'est le cas de Corps qui, « transpercé de flèches, criblé de balles » (FH, 3), arrive à ce constat :

Je suis peut-être dans cet enfer des sociétés plus modernes, enfer sans démon, blanc et froid, éternel que dans son cycle, où rien n'est jamais totalement perdu, où mes molécules criminelles se retrouveront peut-être dans quelque plante inconnue, transportant avec elle mon passé funeste,

---

<sup>62</sup> L'Autre dialectique est une altérité prenant origine dans la culture qui l'engendre. Il est une différence ressemblante, l'Autre dans le même. Une définition plus complète se trouve à la section 1.2.3.

jusque dans l'estomac du mammifère végétarien qui la mangera, et ainsi de suite, d'un inachèvement à un autre. (FH, 5)

Le cycle éternel auquel est condamné Corps est particulier en ce que son mouvement opère une stase où des moments différents non immédiatement reliés deviennent conjointement lisibles/visibles. Ainsi, ils se constituent en une image dialectique, à la fois mouvante et statique, tout comme ils font le rappel de la loi de la conservation de la matière de Lavoisier<sup>63</sup>. Passant d'un support matériel à un autre, Corps l'est au sens large, il est cette « forme suspendue entre les formes » dont parle Cohen, contradictoire et multiple, impossible à appréhender selon une psychologie du personnage puisqu'il n'y a pas d'unicité de personnage à proprement parler. Sans unicité, il ne trouve son unité que dans le résultat des contradictions le caractérisant. Corps existe au-delà des divers corps à travers lesquels il s'actualise, mais c'est par leur biais qu'il se caractérise, qu'il se décèle. Il relève ce paradoxe lorsqu'il mentionne l'enfer « de l'inachèvement éternel, cet état de décomposition ne menant à aucune mort définitive... » (FH, 4-5). Le corps, en tant que forme arrêtée, est vulnérable, alors que Corps échappe aux lois qui tentent de l'asservir, passant même de la forme animale/humaine à la forme végétale, ses « molécules criminelles » se reconfigurant au fil du temps. En renversant les points de référence associés à la forme du corps et à la norme sociale, il révèle leur appartenance au code et à l'arbitraire linguistique, ce qui le rend monstrueux. De plus, puisque Corps est simultanément dans toutes les époques qu'il décrit et dans aucune d'entre elles, il est aussi bien partout que nulle part, ce qui le rend insaisissable et incontrôlable, pour le meilleur et pour le pire : « Jeté dans cet état de demi-conscience [sic] entre vie et mort, dans cette excécrable [sic] objectivité, il doit supporter l'humanité putréfiée et l'observer, dans son infini déclin. » (FH, 5). Corps n'est donc pas un corps singulier, une matérialisation, mais plutôt l'image du corps. Le rapport à la visualité qu'il instaure met en valeur les potentialités critiques du visuel comme outil de

---

<sup>63</sup> Au cours d'une réaction chimique, l'état des divers matériaux en jeu se transmute sans que la masse totale ne change. C'est l'idée selon laquelle « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. »

raisonnement et de connaissance. Le monstre instruit en montrant. Il s'agit là du *monere* dont parle Ibrahim : le monstre montre plutôt qu'il n'est montré. Ce faisant, il résout l'accomplissement du sens étymologique du mot latin *monere*, à savoir l'instruction, l'avertissement.

### 1.3.2 Production de connaissance par l'image

Le monstre choisit ce qu'il révèle de lui-même, ce qu'il nous donne à voir ou à lire, se refaçonant perpétuellement. Il laisse des indices, ce que Dominic McIver Lopes nommerait des engagements et non-engagements (*commitments* et *non-commitments*)<sup>64</sup>. C'est par le biais de ces indices qu'il rend possible la connaissance par l'image que nous venons de mentionner. Pour le comprendre, reprenons brièvement l'exemple du doute dans *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*. Corps affirme que :

Pour l'instant, il nous apparaît à tous évident, que je parle, et donc que je suis, bien qu'aucun philosophe [sic] n'ait formulé cette pensée, et si oui, elle dû [sic] être vite réfutée par de plus grands philosophes car personne ne l'a retenue, sauf moi, qui suis dans un état de relativité extrême, et qui m'accroche aux théories boiteuses que mon esprit, traînant à la remorque de mon âme, formule dans un [sic] espèce de délire moribond... (FH, 3)

Les indices, dans cet exemple-ci, sont de l'ordre des marques textuelles relatives au doute. Tout au long du monologue, Corps formule des phrases faisant état des doutes qu'il entretient, aussi bien face à lui-même que face au monde dans lequel il a été inscrit, désinscrit et réinscrit à de nombreuses reprises. La plupart des phrases qu'il prononce est marquée par l'incertitude : « si je suis... », « dépendamment », « bien

<sup>64</sup> « ...the kinds of aspects that pictures present can be organized into systems of depiction: pictures in a system make commitments, explicit non-commitments, and inexplicit non-commitments about the same kinds of properties. » McIver Lopes, D. (1996). *Understanding Pictures*. Oxford : Oxford University Press, 148.

que cela reste toujours à prouver... ». Engagements lorsque lisibles, ces phrases sont également porteuses de non-engagements implicites allant à l'encontre d'une pensée marquée par la certitude : Corps occupe une zone floue, il se situe sur un seuil où les pensées refoulées peuvent être formulées et où la culture dominante trouve son contre-argument. Cette capacité ne s'applique pas uniquement à lui, mais bien à tout personnage monstrueux. Les indices que le monstre laisse nous permettent d'appréhender progressivement ce qu'il communique et en viennent à modifier la façon dont nous regardons ou lisons ce avec quoi nous entrons en contact, permettant le développement d'une forme de connaissance par l'image.

Les images sont des prothèses visuelles : elles étendent le système informationnel en rassemblant, stockant, et transmettant de l'information visuelle à propos de leurs sujets, de manières qui dépendent de notre capacité à identifier les choses d'après leur apparence, et qui accroissent aussi cette capacité.<sup>65</sup>

Puisque le monstre détermine son rapport à la visualité et sélectionne les indices qu'il transmet en nous laissant la responsabilité de les interpréter, nous pouvons dire qu'il renvoie à la façon que nous avons de voir le monde qui nous entoure et les phénomènes qui nous environnent. Il montre notre voir. Une grande partie de l'angoisse (ou de la répulsion, ou encore des deux) qu'il suscite provient de cette mise en question de notre regard et des préjugés qu'il comporte. Comme le dit François Jost au sujet de l'invention télévisuelle du quotidien : « [i]l ne s'agit donc pas simplement, pour changer notre regard sur le monde, de prendre la réalité par le petit bout de la lorgnette, il faut encore mesurer comment notre regard construit cette réalité<sup>66</sup>. » Le monstre permet de révéler en quoi les contextes d'observation et les images entretiennent une relation de complémentarité et de co-dépendance. Les

---

<sup>65</sup> McIver Lopes, D. (2014). *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 173-174, cité dans Hagelstein, M. (2015). Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images. *Critique d'art : actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 44, 90-92.

<sup>66</sup> Jost, F. (2013). *Le culte du banal*. Paris : CNRS, 65.

sociétés produisent des pictions à leur image et ces pictions ont à leur tour une influence décisive sur la façon dont les gens considèrent le monde. Pour fournir un exemple contemporain, il suffit de penser au genre du documentaire (aussi bien théâtral que cinématographique), qui aspire à décrire le réel tout en le construisant par le biais du montage et des choix scénaristiques opérés (qui est interviewé, qu'est-ce qui est montré, etc.). Second exemple : la publicité fabrique des objets de désir et dans un même mouvement témoigne des désirs sous-jacents de la société où elle est inscrite. Plutôt qu'une figure du mal ou un objet de vénération, le monstre est donc un producteur de connaissance. Il cherche à rendre obsolète et caduque cette forme de pensée que décrit Olivier Choinière dans un texte publié en 2000 :

Comme lorsque nous allons chez l'optométriste, nous regardons *un œil ouvert un œil fermé*, et c'est avec cette vision réduite et bidimensionnelle que nous nous nous [sic] prêtons à l'*exercice* de pensée. Il est impossible d'éviter le sujet comme d'en parler sans s'associer à l'un ou à l'autre des *partis*. C'est le cliché du problème qui, tout comme un écran, nous cache toute son ampleur.<sup>67</sup>

Pour les personnages monstrueux de Choinière, il s'agit d'autoriser et de permettre le contournement de l'écran opacifiant mentionné ci-haut. L'objet de leur subversion n'est pas la pure et simple destruction de l'idéologie de la monstrueuse normalité dans laquelle ils sont pris, puisque de toute manière et comme le veut l'idée même d'idéologie, « [une] critique est à peine émise à son endroit qu'elle est ingérée et perçue comme une idée venant du système lui-même, issue d'une espèce d'exercice autocritique et sanitaire.<sup>68</sup> » Dans le théâtre de Choinière, le personnage monstrueux cherche plutôt à restituer la complexité du monde, à se poser comme un Autre dialectique où la différence et la ressemblance se confondent afin de permettre au spectateur et au lecteur d'appréhender le monde différemment. Le monstre force le spectateur à aller à la rencontre de cet Autre inquiétant, extérieur et inconnu en le

<sup>67</sup> Choinière, O. (2000). De l'engagement au double refus. *Jeu : revue de théâtre*, 94(1), 67. Les italiques sont de Choinière.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 71.

rendant incapable de se positionner dans le camp du *pour* ou du *contre*. Citons à nouveau Choinière : « le but visé ne se situe plus au-delà des obstacles, mais [il] se trouve justement dans cette rencontre. Non que l'impudent cherche uniquement à choquer, mais c'est par ce choc qu'il entrera en dialogue avec l'Autre.<sup>69</sup> » Peut-être est-ce ainsi en utilisant les images contre elles-mêmes, en « montrant le voir » du spectateur et du lecteur, qu'il arrive le mieux à « pervertir » de l'intérieur les rituels de la société du spectacle au sein de laquelle il se meut.

#### 1.4 Corpus et méthode

Dans les chapitres suivants, nous tenterons de démontrer que les pièces de Choinière sont souvent articulées en fonction des perceptions que les personnages ont du monde qui les entoure. Celui Qui Suit, dans *Beauté intérieure*, lit sur son corps l'apparence du crapaud ou bien ne voit tout simplement plus son corps. Il perçoit le monde comme une image, ce qui le pousse à tenter de mener son interlocuteur vers cette vision. Monstre, il constitue une surface de projection où l'idéologie contemporaine du visible devient apparente. Dans *Félicité*, Oracle témoigne de l'emprise de la société du spectacle sur l'individu et son rapport au monde. Les images contenues dans les médias<sup>70</sup> constituent pour elle des matériaux de base pour une traversée du miroir qui la mène à s'inscrire dans la monstrueuse normalité et le culte du banal.

L'analyse de chacun des deux textes débutera par un compte-rendu sommaire de sa dramaturgie et des éléments la constituant (paratexte, didascalies initiales, personnages, lieux, action). Pour employer le vocabulaire de la pragmatique, nous débuterons par l'étude des données de contextualisation, préalable à l'étude des

<sup>69</sup> Choinière, O. (2002b). Si j'ose dire. *Jeu : revue de théâtre*, 103(2), 91.

<sup>70</sup> Plus spécifiquement, il s'agit d'images issues des journaux, des revues et de la télévision.

énonciations. Ensuite, nous procéderons à une analyse des différentes propositions internes aux paroles des personnages (ou des figures) et de la façon dont les indices de monstruosité s'y décèlent. Il s'agit là de l'étude de la co-énonciation à proprement parler. Dans le chapitre suivant, consacré à *Beauté intérieure*, notre analyse se penchera principalement sur les marqueurs de désignation et de qualification présents dans l'énonciation de Celui Qui Suit ainsi que sur l'organisation du registre pronominal. Nous pourrons ainsi faire ressortir les jeux d'altérité et d'identité que le narrateur entretient avec le spect-acteur. Le troisième chapitre, portant sur *Félicité*, montrera que la co-énonciation s'articule autour d'effets de choralité plutôt que d'un affrontement agonistique. Nous relèverons les marques textuelles dénotant le désir d'identification des personnages et leur adhésion à l'idéologie de la société du spectacle. Nous tenterons de montrer quelles sont les idéologies déconstruites par les différentes pièces et en quoi il est possible d'y déceler la présence de monstres.

L'iconologie sera elle aussi convoquée. Pour *Beauté intérieure*, elle servira à l'examen de la figure du crapaud, afin de démontrer que le nom du personnage l'inscrit dans le grand ordre des monstres de la physiognomonie. Pour *Félicité*, elle permettra de prouver que les personnages, en faisant l'emploi d'un vocabulaire relatif aux jeux de caméra et au cadrage photographique, perçoivent le monde en fonction de ces codes visuels.

À l'aide de cette méthode, nous cherchons à nous rapprocher de la pensée de Cohen, qui tente de privilégier l'étude de mouvements et de processus à celle de l'anatomie et de la structure. Ceci permettra, lors de la conclusion des chapitres, de synthétiser les informations relevées afin de nommer le contexte idéologique dont elles témoignent et qu'elles critiquent.

## CHAPITRE II

### *BEAUTÉ INTÉRIEURE* : LE MONSTRE COMME ALTÉRITÉ AUX FRONTIÈRES DU RÉEL ET DE L'IMAGINAIRE

Est-ce bien moi, cet Autre  
effrayant ? Ces monstres odieux ne  
peuvent pas être *nous*. Il ne peut  
pourtant s'agir de personne d'autre.  
Olivier Choinière<sup>1</sup>

Depuis que j'ai rapport à mon  
corps, donc depuis ma naissance, je  
ne suis plus mon corps. Depuis que  
j'ai un corps, je ne le suis pas, donc  
je ne l'ai pas. [...] Mon corps m'a  
donc été volé depuis toujours.  
Jacques Derrida<sup>2</sup>

Au début des années 2000, Olivier Choinière a commencé à développer des « déambulatoires audioguidés<sup>3</sup> ». Ce nom réfère à la particularité de leur dispositif représentationnel, qui amène un spect-acteur (selon le terme forgé par Choinière) à suivre un parcours en écoutant une trame sonore dans un baladeur qui lui a été remis<sup>4</sup>. Choinière les a d'abord créés pour un spect-acteur à la fois, étendant plus tard la possibilité de leur représentation à un groupe de personnes<sup>5</sup>. Pour ce théâtre de rue<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Choinière, O. (2007b). Combien de patates ça vaut ? *Liberté*, 49(1-2), 57-58.

<sup>2</sup> Derrida, J. (2014). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 268.

<sup>3</sup> Francis Ducharme a déjà étudié certains déambulatoires audioguidés de Choinière. Pour approfondir ce sujet, le lecteur peut se reporter à ses travaux : Ducharme, F. (2009). *L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans Bienvenue à et Ascension, deux déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière*. (Mémoire de maîtrise non publié.) Université du Québec à Montréal ; Ducharme, F. (2013). Seul à seul avec une voix dans la ville. *Jeu : revue de théâtre*, 147(2), 88-94.

<sup>4</sup> Cela rappelle la fonction de l'audioguide dans les musées.

<sup>5</sup> Notamment avec le controversé *Projet blanc*. Choinière, O. (2011). *Projet blanc*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.

la ville constitue la « scène » et les citoyens des figurants potentiels. L'intérêt de ces objets théâtraux se joue entre autres au niveau de la perturbation qu'ils produisent quant au tissage du fictionnel et du réel<sup>7</sup>, tout ce qui est vu et entendu pouvant appartenir à l'un ou l'autre des régimes, parfois même aux deux simultanément. Réitérons ici notre hypothèse avant de poursuivre : les personnages des pièces de Choinière constituant notre corpus prennent la forme de monstres pour témoigner de l'emprise sur leur vie de l'idéologie dominante et la critiquer. Cette dernière se manifeste à travers leur côtoïement et leur consommation d'images principalement issues des médias et du champ de la culture. Souvent, l'idéologie critiquée est celle de la société du spectacle, ou à tout le moins de la monstrueuse normalité décrite par Michaël La Chance dans l'ouvrage *De la monstruosité : expression des passions*<sup>8</sup>.

Le premier des déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière, *Beauté intérieure*, constitue le sujet du présent chapitre. Nous étudierons le discours du personnage unique du monologue, Celui Qui Suit, en nous penchant spécifiquement sur le trouble qu'il produit quant à sa différence face à son interlocuteur solitaire (le spect-acteur). Le déambulatoire a été créé en 2003. Choinière explique que c'est parce qu'il s'est « retrouvé littéralement *dans la rue*<sup>9</sup> » qu'il a dû penser à une manière différente de créer des fictions théâtrales. Comme il le rappelle :

---

<sup>6</sup> L'expression « théâtre de rue » est employée en raison du caractère *in situ* de cette forme se déroulant dans les rues de la ville. C'est également le terme employé par un festival consacré à cette forme, le Festival de théâtre de rue de Shawinigan. Marie-Andrée Brault a écrit un compte-rendu de son édition 2003, lors de laquelle *Beauté intérieure* a été présentée. Brault, M.-A. (2004). Sortir en ville : Festival de théâtre de rue de Shawinigan. *Jeu : revue de théâtre*, 110(1), 186-190.

<sup>7</sup> Nous nommerons *réel* ce monde dans lequel nous évoluons quotidiennement, à la fois en tant qu'individus et en tant que groupes, monde extérieur à l'espace scénique et à ceux de l'ordinateur, d'internet, de l'art, etc.

<sup>8</sup> Nous l'avons décrite en détail lors de l'introduction au présent mémoire.

<sup>9</sup> Choinière, O. (2006a). *Forme ou fantaisie ?* *Jeu : revue de théâtre*, 120(3), 121. Les italiques sont de Choinière.

J'étais alors fasciné par la figure de l'homme invisible. Le moyen le plus sûr de le rendre scéniquement crédible était, fort assurément, qu'on ne le voie pas. Mais comment le faire exister ? Avec un système complexe de cordes et de ficelles ? Il me semblait de plus en plus évident qu'un tel personnage ne pouvait apparaître sur scène, mais devait au contraire être entendu, et ce, dans la rue, là où l'anonymat de la foule est propice aux confessions les plus intimes et les plus troublantes.<sup>10</sup>

Cet homme invisible a alors pris la forme textuelle et vocale de Celui Qui Suit, voix dans la tête du spect-acteur.

Pour établir un repère préliminaire, rappelons la trame narrative de la pièce. Alors que le spect-acteur déambule dans la ville en suivant un itinéraire qui lui a été remis, Celui Qui Suit lui raconte à l'oreille l'histoire de Crapaud. Selon le narrateur, Crapaud est une personne d'une immense laideur, ayant eu fort peu de succès dans ses relations interpersonnelles. Dès son enfance il a été discriminé par ses pairs, battu et humilié (p. 8-16). La conséquence de cet ostracisme est l'isolation de Crapaud, qui ne peut trouver d'empathie que dans la consommation de pornographie. Le personnage passe de nombreuses heures devant le miroir à mutiler son corps pour le purger du réseau de pus qui le couvre (p. 17-22). Parallèlement à son processus de purgation, il tente d'établir un contact avec sa voisine du dessus, ce qui s'avère après un moment un échec supplémentaire (p. 22-32). Incapable de supporter davantage son physique, il se verse sur le corps une puissante mixture de produits désinfectants. Cette étrange aseptisation a comme résultat de faire disparaître le corps de Crapaud pour le remplacer par son âme, nommée La Main Invisible (p. 32-48). À ce moment de la narration, il devient apparent que Celui Qui Suit est également Crapaud et La Main Invisible : c'est sa propre histoire qu'il raconte, plutôt que celle d'un étranger. Désormais invisible pour lui-même et la population, il sort dans la rue observer les gens, les suivre et espionner leur intimité (p. 48-70). Le monologue se conclut sur le meurtre d'une femme, possiblement sa voisine du dessus (p. 71-75). Il affirme au

---

<sup>10</sup> *Idem.*

spect-acteur que les restes sont dans une poubelle rouge sous ses yeux, le laissant toutefois douter de cette assertion.

L'inquiétude induite par la confession de Celui Qui Suit est due à son invisibilité et à l'extrême proximité qu'il entretient avec son interlocuteur silencieux. Silencieux certes, mais Celui Qui Suit crée dès le départ un trouble en affirmant que :

Vous êtes la seule personne à m'entendre  
 À moins que quelqu'un prête l'oreille  
 Mais il entendrait quoi  
 N'importe quelle conversation de rue  
 À la différence que vous êtes seul  
 Mais personne irait jusqu'à penser que vous vous parlez seul (BI, 8)

La voix de Celui Qui Suit, audible en principe uniquement pour le porteur des écouteurs, l'est-elle pour les passants ? Où se trouve la limite entre le personnage et le spect-acteur, dans la mesure où à même la partition audio, Choinière cherche à brouiller les pistes ? On peut en effet lire, dans la didascalie initiale du texte, que « [ce] que vous entendez [dans les écouteurs], c'est la rue, la rumeur de la ville et les battements d'un cœur : le vôtre » (BI, 7). Avec *Beauté intérieure*, Choinière développe un personnage à la fois intime et distant, semblable et différent de son interlocuteur. Dans la pièce, le nom de Crapaud met en jeu le rapport à l'altérité comme monstruosité qui constitue un des aspects centraux de la dramaturgie de Choinière. À ce sujet, rappelons ces mots écrits par lui dans le texte « Combien de patates ça vaut ? », que nous venons de citer en exergue du présent chapitre : « Est-ce bien moi, cet Autre effrayant ? Ces monstres odieux ne peuvent pas être nous. Il ne peut pourtant s'agir de personne d'autre.<sup>11</sup> » Il faut également penser à Leccho de *Venise-en-Québec*, décrit comme « [m]onstre du Lac, c'est-à-dire le miroir de chacun<sup>12</sup> », pour référer à l'Autre monstrueux. Dans sa dramaturgie, l'Autre est

<sup>11</sup> Choinière, O. (2007b). *op. cit.*, 57-58.

<sup>12</sup> Choinière, O. (2006c). *Venise-en-Québec*. Montréal : Dramaturges, 9.

presque toujours inquiétant, soumis à l'exclusion ou encore devant y être soumis. Il est celui qui met en doute le dogme identitaire de la société<sup>13</sup>. Nous tenterons de montrer au cours de ce chapitre que Celui Qui Suit déjoue les codes de l'altérité pour les renverser, rapprochant ce qui est ordinairement distant et rendant étrange ce qui paraît habituellement normal. Nous soutiendrons qu'en se positionnant à la fois comme une instance issue du sein même du spect-acteur et comme un personnage lui étant étranger, il subvertit les schèmes de la normalité pour témoigner de leur emprise sur l'expérience du réel.

La conduite de notre analyse suivra cette organisation : nous débuterons en 2.1 par une définition de la notion de spect-acteur que Choinière a développée pour référer à la spectature<sup>14</sup> particulière des déambulateurs audioguidés. Nous pourrons ainsi éclairer la similitude entre le mode d'observation du spect-acteur et celui privilégié par Celui Qui Suit. Nous établirons que pour ce dernier, le monde est une image. Dans la section 2.2, nous nous pencherons sur les marques d'altérité dans le discours de Celui Qui Suit en nous concentrant sur le nom « Crapaud » et sur l'organisation du registre pronominal. Ceci permettra de mettre de l'avant le jeu d'altérité et d'identité du personnage qui fait de lui un monstre. Nous entendons par cette affirmation que Celui Qui Suit est tout à la fois une instance issue de sa propre narration, un personnage absent (à lui-même et au spect-acteur), une voix dans la tête du spect-acteur et une création de la culture dominante. Il est le même présent dans l'autre et l'autre dans le même, monstre en raison de la relation qu'il entretient avec le spect-acteur et le monde environnant. Nous concluons avec la section 2.3 en soutenant que le *monere* de Celui Qui Suit consiste à mener le spect-acteur à douter de son

---

<sup>13</sup> Choinière, O. (2007b). *op. cit.*, 57.

<sup>14</sup> Nous suivons la définition de Philippe Cyr, selon laquelle « il s'agit du pouvoir des spectateurs à agir sur la représentation [...] La spectature, c'est l'espace d'activité du spectateur. » Cyr, P. (2012). *La métamorphose de Mère Courage ou la spectature et l'actualisation de la distanciation*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal, 13.

inscription dans le monde, le poussant à faire l'acquisition d'un regard neuf sur ce qui l'entoure et lui-même.

## 2.1 La place du regard

Nous verrons ici que l'activité du spect-acteur est semblable à celle de Celui Qui Suit dans la pièce. Nous expliquerons ensuite pourquoi Celui Qui Suit nous semble appréhender le monde comme une image modelée par ses perceptions propres. Nous soulignerons ensuite que le personnage se présente comme un absent, inexistant parce qu'il est invisible dans un milieu où le regard domine.

### 2.1.1 Le spect-acteur

Forgé par Olivier Choinière, le terme spect-acteur consiste en un néologisme formé des termes « spectateur » et « acteur », ce qui mène à le considérer comme prenant certains traits des deux. De la mise en commun des deux termes résulte la notion d'un spectateur particulier qui, quoique ne devant pas forcément prendre part dans la fiction théâtrale de la même manière que le ferait un acteur, devient toutefois un de ses actants grâce à son imagination. Cette dernière modifie effectivement ce qu'il observe de manière profonde. Il ne s'agit pas de la même expérience empirique que celle du spectateur assis dans une salle de théâtre puisque dans le cas de ce dernier, il doit principalement tisser des liens entre les divers éléments signifiants de l'espace scénique, c'est-à-dire qu'il doit comprendre et analyser la synchronicité des signes du travail de mise en scène. Dans le cas du spect-acteur (qui se rapporte exclusivement

aux déambulateurs audioguidés<sup>15</sup>), s'il y a une certaine forme d'organisation de l'espace, présente par le biais de l'itinéraire qui lui est remis, tout reste à faire. C'est lui qui regarde le monde, virtuellement sans limites et sans cadre, d'où le fait que son activité acquiert une plus grande place et une plus grande importance. Le spect-acteur, en tant que tel, crée lui-même une fiction à l'intérieur de la fiction théâtrale. Il assiste (en tant que spectateur) et crée (en tant qu'acteur-observateur). Dans l'article « Forme ou fantaisie ? », qui relate la genèse des déambulateurs audioguidés, Choinière écrit : « Le spect-acteur construit, avec l'espace qu'il traverse, le réel qu'il côtoie, et avec l'Autre, le passant qu'il rencontre, un réseau de sens aux ramifications multiples et tentaculaires.<sup>16</sup> » L'activité du spect-acteur constitue dans ce cas le regard comme pensée réorganisant le tissu symbolique de l'espace dans lequel il évolue au contact du discours extrinsèque qu'est la narration. Le monde se complexifie et se dote de potentialités nouvelles d'un point de vue perceptuel et symbolique. Le spect-acteur fabrique ainsi sa propre image du monde. Ce faisant, elle peut lui apparaître comme une conception basée sur des discours et des perceptions hétéroclites, aussi bien propres à lui que lui étant exogènes. L'espace dans lequel il évolue s'en trouve distancié et « le voile de familiarité et d'évidence qui accompagne toute expérience du regard<sup>17</sup> » se lève. Plutôt qu'une image visuelle comme dans le cas du théâtre en salle, il s'agit ici d'une image mentale, construite par l'activité réflexive du spect-acteur. Elle se situe entre le réel de l'environnement urbain concret et l'imaginaire de la fiction théâtrale. Les conséquences sont plus grandes que pour l'activité spectatrice en salle puisqu'ici, l'objet que problématise le spect-acteur n'est pas uniquement la représentation théâtrale ou l'esthétique de la mise en scène mais

---

<sup>15</sup> À notre connaissance, le terme n'a été utilisé que dans le cadre de cette forme de théâtre de rue.

<sup>16</sup> Choinière, O. (2006a). *op. cit.*, 122.

<sup>17</sup> Mitchell, W. J. T. (2014). *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Dijon: Les presses du réel, 339.

bien son inscription individuelle dans le monde et la place qu'occupe la visualité dans la construction du champ social<sup>18</sup> et sa compréhension.

### 2.1.2 Le monde-image

Pour Mitchell, les dépicions du monde que nous produisons modèlent à la fois le sens que nous lui fournissons et la compréhension que nous en avons. Aborder le monde ainsi a pour conséquence de lui attribuer le statut d'image : s'il existe certes en dehors de ses représentations, il devient « simulacre et simulation »<sup>19</sup> sous leur influence. La conception du monde que développe Celui Qui Suit obéit pour une grande part à un raisonnement similaire :

Tout le monde se regarde  
 Tout le monde est observé  
 L'image est pas plus vraie que le monde  
 Le monde est lui-même l'image  
 Et il suffit que quelqu'un s'éclipse au regard  
 Pour que le monde lui apparaisse tel qu'il l'est

Pas plus épais qu'une feuille de papier (BI, 52)

L'expérience du monde serait fondée en grande partie sur la façon dont nous en produisons l'image, celle-ci le modelant en retour pour lui fournir du sens. Cette expérience ne peut s'abstraire de sa composante picturale, basée en grande partie sur

---

<sup>18</sup> « Non seulement nous voyons de la façon dont nous voyons parce que nous sommes des animaux sociaux, mais nos agencements sociaux revêtent les formes qui sont les leurs parce que nous sommes des animaux doués de vision. » *Ibid.*, 347.

<sup>19</sup> Mitchell considère qu'une des caractéristiques de l'image est d'être qualifiable de simulacre et de simulation : elle est aussi bien vraie que fausse, réelle qu'imaginaire. Mitchell réfèrait en outre assurément à l'ouvrage de Baudrillard portant ce titre.

la reconnaissance iconique<sup>20</sup>. Rappelons que la reconnaissance iconique consiste en cet aspect de la vision qui fait que nous reconnaissons les gens, les objets, l'environnement en fonction de repères picturaux. Ces repères picturaux constituent des données de connaissance visuelle plutôt que logique ou descriptive. Observer le monde permet de participer activement à sa compréhension, conséquemment d'en dresser un portrait.

C'est ce que fait Celui Qui Suit lorsqu'il devient La Main Invisible. Sortant de sa demeure, il cesse d'avoir une conception du monde passive basée sur le regard qui lui est porté (ce qui est le cas de Crapaud) et en développe une expérience active, portant son propre regard sur son environnement. La compréhension qu'il en développe devient dès lors la sienne, émancipée des opinions et croyances qui la modelaient auparavant. Il fabrique *son* image du monde, lui fournissant un autre sens et une autre valeur. Plutôt que comme un espace immobile où les choses ne sont que par nécessité, fatalité ou permanence, il décrit le monde comme un espace construit et normé, ce qui le rend influençable. Son caractère idéologique s'en trouve souligné. Il commentera de cette manière le comportement des passants :

C'est étrange  
 Ils agissent comme s'ils étaient pas là  
 Et en même temps  
 Comme s'ils étaient sous observation  
 Tous leurs gestes  
 Leur démarche  
 Sont fait [sic] pour paraître naturels  
 Anonymes pour celui qui les regarde  
 Pourtant  
 S'ils se considèrent suffisamment importants  
 Pour imaginer que quelqu'un ait que ça à faire  
 Les observer  
 Ce qui est le cas

---

<sup>20</sup> McIver Lopes, D. (2014). *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

J'ai que ça à faire

Pourquoi vous en profitez pas  
 Pourquoi vous en mettez pas plein la vue  
 Pourquoi mettre autant d'efforts  
 À paraître naturel  
 Invisible  
 Pourquoi vous marchez pas  
 Le poing levé (BI, 49)

Le « vous » qu'emploie Celui Qui Suit réfère aux passants, à qui il adresse silencieusement cette question, mais il s'agit également du spect-acteur, inscrit lui-même dans la foule de quidams. La question soutient donc un commandement, de force certes moindre que celui se trouvant au début du monologue<sup>21</sup> (puisqu'il adopte une forme interrogative), mais d'implications plus fortes en ce qu'il révèle le statut passif du spect-acteur. Les quidams et le spect-acteur définissent leur inscription dans le monde en fonction d'un double rapport de visibilité (tout le monde veut être vu) et d'invisibilité (la négation de ce désir, la tentative de paraître naturel et de s'inscrire dans la foule pour s'y fondre).

### 2.1.3 Visible ou invisible : l'autre absent

Dans cette contradiction se reconnaît également la posture spectatoriale adoptée par Crapaud face à la pornographie, car même s'il est humilié sous le regard des autres, il a tout de même besoin d'être regardé :

Crapaud a besoin du regard  
 De voir  
 À défaut de le sentir  
 Le désir dans le regard de l'autre

<sup>21</sup> « Vous retournez pas » (BI, 8). Nous nous pencherons sur ce commandement dans la section 2.1.3.

Et pour ça  
 Crapaud doit pas être vu  
 En même temps  
 Qu'il doit être regardé  
 Ou du moins visé  
 Mais sans être là (BI, 20)

Outre les commentaires de Celui Qui Suit sur le monde en tant qu'image, on constate à la lecture de la partition textuelle de *Beauté intérieure* que la place du regard est prédominante, comme l'indique ce que nous venons d'exprimer. Il semble n'être question que d'observation et de reconnaissance iconique puisque tout passe par le regard. D'une part, la didascalie initiale nous porte à croire que l'implémentation<sup>22</sup> du texte se base sur le fait que le spect-acteur doit observer le monde qui l'entoure, ce qu'attestent Choinière et les divers comptes rendus au sujet du déambulateur<sup>23</sup>. Les premiers mots de Celui Qui Suit réfèrent d'ailleurs au regard du spect-acteur, par le biais de ce commandement :

Vous retournez pas<sup>24</sup>  
 Vous risqueriez de croiser le regard d'un inconnu  
 Le fixer des yeux  
 En pensant que c'est lui qui vous a parlé (BI, 8)

Si, avec ce commandement, Celui Qui Suit interdit (ou du moins, déconseille) à son interlocuteur de se retourner, il est possible que la conséquence soit inverse et que le spect-acteur se retourne. Si cela n'est pas immédiatement fait, l'envie en devient grandissante lors de chaque réitération :

---

<sup>22</sup> L'implémentation est ce qui fait qu'une œuvre fonctionne. Cf. la citation de Nelson Goodman reproduite dans la note 31 en introduction du présent mémoire.

<sup>23</sup> Brault, M.-A. (2004). *op. cit.* ; Choinière, O. (2006a). *op. cit.* ; Choinière, O. (2007b). *op. cit.* ; Ducharme, F. (2013). *op. cit.*

<sup>24</sup> Hors de tout contexte, l'affirmation « Vous retournez pas » est équivoque puisqu'elle pourrait être comprise comme « (Ne) vous retournez pas », « Vous (ne) retournez pas » ou « Vous (ne vous) retournez pas ». Cependant, le contexte pragmatique de l'affirmation restreint son sens à celui de « (Ne) vous retournez pas ».

Vous retournez pas  
 Pensez à la gêne de s'arrêter  
 De se retourner  
 Et de voir personne  
 Vous retournez pas  
 Vous me verriez pas  
 Continuez de marcher  
 [...]

Vous retournez pas  
 C'est simplement quelqu'un d'autre  
 Que personne voit (BI, 8-9)

Avec ces multiples itérations du commandement « vous retournez pas », Celui Qui Suit passe de la gêne de croiser le regard de qui nous est inconnu à l'embarras de se retourner pour ne voir personne : ce n'est pas qu'il n'y a personne, c'est que la personne est invisible. Le spect-acteur semble en présence d'un absent. Quelqu'un est là qui, pourtant, n'est *visiblement pas là*. Si le monde n'est bel et bien qu'une image, si tout le monde agit comme s'il était visible et voulait être vu, qu'en est-il de ce quidam inobservable ?

J'existe pas (BI, 70)

Les quidams semblent exister en fonction du regard qui leur est porté et pourtant, Celui Qui Suit ne peut être vu. Le discours qui sous-tend la trame narrative du spectacle pousse à considérer que ce qui est invisible est inexistant, justement parce que notre compréhension du monde passe par le visible. Nous disons donc du personnage qu'il est un autre absent en ce sens qu'il *in-existe* : invisible, il n'existe pas et pourtant, il adresse la parole au spectateur, ce qui prouve qu'il a une existence, aussi amputée puisse-t-elle être. Se qualifiant dès le départ comme un homme invisible, il pose son altérité face au spect-acteur et à la foule d'anonymes marchant dans les rues de la ville. On se trouve devant un cas similaire à celui du *dolor* dont traite Florence Dupont, à savoir que « le personnage a le sentiment qu'il n'est plus rien dans une société où l'individu ne coïncide pas avec la conscience de soi mais se

voit et se reconnaît dans le regard des autres.<sup>25</sup> » Ceci nous pousse doublement à reconnaître en lui un monstre. D'une part, il va à rebours des modes de monstration, ramenant aux idées de La Chance qui affirme que c'est en allant à l'encontre du régime de monstration généralisée que l'on peut véritablement être monstre et arriver à témoigner de son influence. D'autre part, il manifeste son appartenance à l'altérité dialectique monstrueuse décrite par Jeffrey Jerome Cohen, selon laquelle l'Autre dialectique est une sorte de troisième terme mettant en crise le contexte idéologique dont il est issu (ici, l'idéologie du visible).

## 2.2 L'altérité de Celui Qui Suit

Pour étayer cette idée de l'altérité de Celui Qui Suit, nous nous appuyerons sur certains procédés de qualification et de désignation. Certains d'entre eux seront de l'ordre de l'autoqualification et de l'autodésignation. Nous verrons d'abord que la laideur du personnage est affirmée dès le début du monologue. Ensuite, nous en viendrons à étudier le nom « Crapaud » qui est attribué au personnage virtuel du récit de Celui Qui Suit. Enfin, nous soulignerons que le jeu pronominal déployé au cours de la pièce le place dans une posture double face aux personnages virtuels<sup>26</sup> qu'il mentionne et au spect-acteur. Ces exemples feront apparaître la monstruosité du

---

<sup>25</sup> Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris : Belin, 63.

<sup>26</sup> Ce choix terminologique de « personnages virtuels » a fait l'objet d'une réflexion de notre part. Il nous semble primordial de leur conférer un statut différent de celui de Celui Qui Suit, puisqu'ils n'apparaissent que via le discours du personnage et n'existent que par lui (nous reviendrons plus bas sur cette idée). La difficulté de l'expression « personnages virtuels » se trouve dans le fait qu'ultimement, Celui Qui Suit est lui-même un personnage virtuel puisqu'il n'est jamais vu et n'apparaît jamais physiquement. Nous nous sommes tout de même arrêté sur cette expression puisque leur virtualité naît du fait qu'ils tiennent du discours rapporté, là où Celui Qui Suit prend la parole, constitue une voix réellement audible du spect-acteur. Nous empruntons le principe de virtualité du personnage à Pruner, qui traite plutôt de l'espace virtuel. Pruner, M. (2012). *L'espace dramatique. L'analyse du texte de théâtre*. (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin, 47-58.

personnage, en l'apparentant tout autant à la créature de Jean-Pierre Sarrazac qu'à l'Autre dialectique de Cohen. Précisons d'abord ce que sont l'autoqualification et l'autodésignation.

Dominique Maingueneau définit l'autodésignation comme « l'ensemble des procédés par lesquels le locuteur se désigne lui-même, en tant qu'individu ou en tant que membre d'une collectivité.<sup>27</sup> » Elle est selon lui « inséparable des marqueurs d'*altérité*, qui réfèrent à ceux dont le locuteur montre qu'il se distingue<sup>28</sup> ». Nous ajouterons que ces marques d'altérité peuvent aussi bien être formulées qu'implicites, c'est-à-dire faire partie de l'énonciation ou relever du présupposé. L'autoqualification, quant à elle, constitue l'ensemble des procédés par le biais desquels le locuteur se qualifie en tant qu'individu. Ces deux classes de procédés peuvent recourir à des affirmations aussi simples que *Je suis untel* ou *Je suis un ceci*. Elles peuvent également prendre des formes élaborées employant des formules alambiquées ou des moyens détournés.

Voici un premier exemple. Il met en opposition la beauté du spect-acteur et la laideur supposée de Celui Qui Suit :

Vous êtes quelqu'un de normal  
Et même beau

Je sais ce que vous pensez  
Que c'est relatif  
Mais vous êtes beau  
C'est-à-dire  
Vous avez quelque chose à perdre  
[...]  
si vous pouviez me voir  
Vous verriez ça

<sup>27</sup> Maingueneau, D. (2009). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 20.

<sup>28</sup> *Idem*. Les italiques sont de Maingueneau.

C'est-à-dire  
 La dernière personne avec qui vous voudriez être  
 Parce que  
 Si la beauté attire  
 La laideur fait fuir (BI, 8-9)

Ce segment est porteur du premier procédé d'autoqualification présent dans le monologue. Il est possible d'y relever des affirmations ayant pour fonction de qualifier la beauté du spect-acteur et d'autres qui visent à donner l'impression que l'énonciateur (Celui Qui Suit) est laid. L'altérité entre les deux est ainsi marquée d'entrée de jeu en tant que différence. Le spect-acteur attire tandis que Celui Qui Suit fait fuir ; le premier est beau alors que le second est laid ; l'un est visible, l'autre est invisible.

L'altérité est aussi marquée pragmatiquement, puisque Celui Qui Suit parle alors que son interlocuteur reste silencieux. Le personnage se désigne dès le départ en expliquant que :

C'est simplement une voix  
 Une voix qui vous suit (BI, 9)

Ce faisant, s'il a affirmé être d'une grande laideur, il implique aussi qu'il ne possède aucune matérialité. Le *mot*, alors, constitue son unique tangibilité. Il ne possède d'existence que verbale. Nous reviendrons plus loin sur cette notion de voix. Ce qui importe ici est l'opposition entre la laideur physique (visuelle) et sa description (verbale) : les iconologues et les chercheurs en études visuelles s'entendent généralement pour dire que le mot constitue une limite de l'image et cette dernière une limite du mot. Par exemple, Mitchell écrit dans *Cloning Terror* :

Le mot comme image, l'image comme mot. Le mot comme limite de l'image, et vice versa. Cette limitation apparaît lorsque nous constatons que « les mots échouent » à saisir la densité de signification de l'image, ou inversement, lorsque nous nous trouvons dans l'incapacité, voire face à l'interdit, de produire une image de ce que nous sommes pourtant en

mesure de nommer – Dieu, l’infini, le chaos absolu, le vide [...] tandis que le « verbal » dénote un certain type de signe (linguistique), le « visuel » renvoie à un type de canal (sensoriel). Signes et sens s’articulent mutuellement dans la relation entre mots et images.<sup>29</sup>

La laideur de Celui Qui Suit ne peut se concevoir que verbalement, désinscrivant le personnage du champ du visible en même temps qu’elle mène le spect-acteur à entrevoir mentalement l’aspect qu’elle prendrait s’il pouvait la voir. Elle relève de l’absolu comme les exemples donnés par Mitchell. La relation entre mots et images notée par l’iconologue est apparente dans la mention que Celui Qui Suit fait de sa propre laideur. Lorsqu’il raconte l’histoire de Crapaud, il en fournit de nombreux détails, comme nous allons maintenant le voir.

### 2.2.1 Crapaud

L’attribution du nom de Crapaud forme un procédé de qualification et de désignation supplémentaire. Son identité se lie dès le départ au registre de la visualité : pas question, comme l’analyse dramaturgique nous y a habitués, de dresser comme premier trait identitaire du personnage un prénom, un nom de famille, un surnom ou un titre de fonction. Il se définit au contraire par des caractéristiques visuelles. Celui Qui Suit le stipule :

Alors que les adultes font ce qu’ils peuvent  
 Pour masquer leur dégoût  
 Leur pitié  
 Les enfants  
 Eux  
 Appellent les choses par leur nom  
 Ils trouvent les mots

---

<sup>29</sup> Mitchell, W. J. T. (2011). *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris : Les prairies ordinaires, 96-97.

*Crapaud*  
*Crapaud*  
 [...]
   
 La laideur inspire la haine
   
 Et la haine enlaidit
   
 Et y a rien de plus laid
   
 Qu'un enfant laid (BI, 11)<sup>30</sup>

En plus de permettre aux enfants d'interpeler l'« enfant laid » (le désigner), le nom de Crapaud leur permet d'associer ce même enfant à une qualité physique (le qualifier). S'ils l'appellent ainsi, c'est pour montrer leur supériorité face à lui et l'isoler, car il n'est alors plus humain comme eux mais animal et, pire encore, « batracien rampant » (BI, 36). Ce nom lui colle (presque littéralement) à la peau, à un point tel que « [m]ême sa mère l'appelle Crapaud » (BI, 13) et que son ancien nom s'efface (BI, 24). Il *devient* alors le Crapaud. L'attribution de ce nom constitue une étape importante de la formation en monstre du personnage. Cela est dû à trois raisons.

Premièrement, le nom « Crapaud » inscrit le personnage dans le vaste registre des monstres de la physiognomonie<sup>31</sup>. L'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis dit de la physiognomonie qu'il s'agit d'une aberration, en ce sens qu'elle constitue un trouble de jugement faisant voir des formes là où elles sont absentes, d'une manière telle que nonobstant cet égarement, elle participe à une réalité des apparences ayant une puissante « faculté de transfiguration »<sup>32</sup>. Dans son acception la plus générale et la plus large, la physiognomonie « est intervenue dans les systèmes des connaissances de la nature morale des êtres par l'entremise des apparences physiques.<sup>33</sup> » Autrement dit, il s'agit de cette discipline qui vise à déterminer selon les traits du nez, de la

---

<sup>30</sup> Les italiques sont de Choinière.

<sup>31</sup> Quoiqu'on arrive à tracer son origine jusqu'à l'Antiquité, la physiognomonie s'est réellement institutionnalisée à l'âge classique, notamment sous l'impulsion de Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV.

<sup>32</sup> Baltrušaitis, J. (2008). *Les Perspectives dépravées. Tome 1 : Aberrations. Essai sur la légende des formes*. Paris : Flammarion, 11.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 13-15.

bouche, des yeux, la forme du crâne, ainsi que selon la disposition géométrique du visage, la valeur morale de l'individu. Progressivement, une sous-branche de la discipline s'est développée où des analogies sont faites entre les visages animaux et ceux des hommes. Les physiognomonistes cherchent à déterminer quels caractères humains se décèlent chez quels animaux et quels comportements animaux se retrouvent chez quels hommes. Comme le rappelle Baltrušaitis, ces représentations hybrides « tiennent plus de la faune que de l'humanité. Ce sont des monstres combinés avec esprit, mais schématiques, un monde factice bien au-delà d'une vraisemblance.<sup>34</sup> » Il souligne en outre que ces modes de reconnaissance iconique sont en réalité des constructions. Ils ne se basent aucunement sur une réalité de la nature, supportant plutôt une quête de savoir. Ils se situent à la frontière du réel et de l'imaginaire, réalisant ce processus décrit par Mitchell où « l'imagination devance le réel<sup>35</sup> » de manière à lui donner forme et signification.

Le nom de Crapaud renvoie, implicitement mais de manière évidente, à une de ces constructions physiognomoniques : la ligne d'animalité de Lavater. Alors que les théories évolutives traditionnelles font état d'un passage du singe à l'homme, celle de l'écrivain Johann Kaspar Lavater (développée au début du 19<sup>e</sup> siècle) se base sur ce qu'il nomme la « ligne d'animalité », montrant une évolution des espèces partant de la grenouille et aboutissant à Apollon<sup>36</sup>. Citant l'ouvrage de Lavater, dont la traduction française date de 1803, Baltrušaitis écrit que :

Les créatures qui se succèdent après la première figure du batracien, « *image bouffie de la nature la plus ignoble et la plus bestiale* », jusqu'au milieu de cette évolution, subissent une humanisation progressive. Ce sont des monstres fantastiques [...] C'est une constante

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>35</sup> Mitchell, W. J. T. (2011). *op. cit.*, 35.

<sup>36</sup> Le lecteur peut se reporter à l'annexe A pour une reproduction de l'illustration de Lavater.

métamorphose à l'intérieur des mêmes données et en fonction de la même ligne<sup>37</sup>.

Les vingt-quatre stades évolutifs du modèle physiognomonique illustré par Lavater représentent par la fiction le spectre de la bestialité inscrit dans la figure humaine. Difficile de ne pas voir un lien entre Crapaud le « batracien rampant » et « l'image bouffie de la nature » qu'est la grenouille de Lavater. Cette peur presque mythologique de la part bestiale de l'homme, inscrite en filigrane de la plupart des travaux de physiognomonie, donne lieu à une conception de l'humain ancrée dans l'idée de dépravation morale. Les physiognomonistes déterminent entre autres que :

Les hommes peuvent être divisés en général en trois classes : 1. – aux passions douces qui n'altèrent pas leurs traits ; 2. – aux passions généreuses qui leur impriment une marque particulière ; 3. – aux passions condamnables et atroces qui en dégradent la figure<sup>38</sup>.

Selon cette conception, Crapaud appartient à la troisième des catégories, dans la mesure où la laideur se diffuse sur la totalité de son corps. En outre, la visibilité de son corps se doit de faire apparaître son caractère atroce et condamnable. Dans la pièce, Crapaud semble constituer une corporification du spectre de la bête humaine, ce qui pourrait expliquer l'antipathie qu'il suscite chez ses comparses. Il est le corps monstrueux purement culturel dont parle Cohen, celui dont le corps même constitue une matérialisation et une concentration de données relatives à la norme socio-culturelle.

Deuxièmement, le nom de Crapaud confère au personnage un corps qui se trouve à la frontière du verbal et du pictural, du réel et de l'imaginaire comme nous l'affirmons plus haut. Crapaud apparaît dans le texte par le biais de diverses descriptions, chacune ayant pour but d'illustrer la laideur de sa peau et de son corps :

<sup>37</sup> Baltrušaitis, J. (2008). *op. cit.*, 67. La ligne d'animalité aboutit à Apollon. Les italiques sont de Baltrušaitis.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 39.

Parce que c'est pas  
 Quelques rougeurs sur les tempes  
 Et un bouton de temps en temps  
 Sur le bord du nez  
 Mais des boutons partout sur le corps  
 Poussant les uns sur les autres  
 Des plaques  
 Reliées entre elles par un réseau de pus  
 Un arbre rouge aux fruits blancs  
 Qui pousse à la surface de sa peau (BI, 17)

Celui Qui Suit présente Crapaud comme radicalement différent de ses comparses, ceux-ci ayant « quelques rougeurs [...] de temps en temps » alors que dans le cas de Crapaud, c'est « partout », un « réseau de pus », des couches d'acné stratifiées sur la peau. La caractéristique principale marquant verbalement la singularité du personnage est ici encore de nature visuelle : l'« arbre rouge aux fruits blancs » disproportionne la laideur associée à l'acné. Marqué par la surenchère, le verbal se double d'un rapport à l'imagerie en ce qu'il produit chez le spect-acteur une image à la fois mentale et verbale de l'aspect de Crapaud. Il ne possède en ce sens aucune réalité tangible et ne constitue qu'une construction verbale. Issu du discours de Celui Qui Suit, Crapaud naît cependant de l'esprit du spect-acteur : il existe parce que ce dernier se le représente. Crapaud existe ainsi en tant que fiction, monstre car aux frontières du réel et de l'imaginaire et n'appartenant complètement à aucun des deux. Il disproportionne chacun sous l'effet de l'autre : souvenons-nous en effet de l'importance chez Annie Ibrahim de la disproportion pour la reconnaissance de la monstruosité.

Troisièmement, le nom exemplifie la réflexion sur l'altérité comme monstruosité centrale à la dramaturgie de Choinière. Nous l'écrivions au début de ce chapitre, l'Autre est source d'angoisse, monstrueux par sa différence et par le miroir qu'il dresse devant ses contemporains. Ici, Crapaud est un Autre dialectique exclu de

l'humanité tout comme il l'est du reste de la communauté des enfants. Au-delà de sa laideur physique, les gens ont manifestement l'impression d'être reflétés sur lui :

Son visage est un miroir en concentré  
 Dedans  
 Le monde se voit  
 Et se déteste (BI, 15)

Comme Leccho dans *Venise-en-Québec*, Crapaud est un miroir du monde, une surface réfléchissante sur lequel transparaît l'idée-même d'altérité<sup>39</sup>. Les gens se détestent en se voyant dans le visage de Crapaud, probablement en raison de leur incapacité à voir une différence fondamentale. L'altérité transparaît de manière négative, en tant qu'in-différence : le personnage est un Autre sur lequel le même se reconnaît. Comme nous l'avons expliqué plus tôt, ce qui fait que l'on exclut les monstres, ce n'est pas la peur de la différence mais l'angoisse de l'indifférenciation. Trop odieux pour faire partie de la communauté des enfants, Crapaud en est pourtant partie intégrante, allant à la même école qu'eux. Il a une quantité inimaginable de boutons et pourtant eux aussi en ont sûrement. Il est ridiculisé sur la base de son apparence mais ils le sont probablement aussi. Quelle différence alors, sinon une différence induite par la perception que les autres se font de son apparence ?

Dans le nom de Crapaud se joue ainsi une grande part du jeu d'altérité du personnage, qui apparaît comme monstre sur la base de sa différence face aux autres en tant que figure batracienne et de la specularité qui le caractérise.

---

<sup>39</sup> Leccho trouve d'ailleurs fort probablement sa source dans *Beauté intérieure* dans la mesure où, si le personnage de cette dernière est un crapaud, le monstre de *Venise-en-Québec* est une grenouille géante.

### 2.2.2 Organisation du registre pronominal

Avant de conclure notre analyse, nous allons nous pencher sur un dernier procédé d'autodésignation et de désignation relatif à l'altérité de Celui Qui Suit. Dans le discours du personnage, l'organisation du registre pronominal délimite le second versant de la relation d'altérité et d'identité avec le spect-acteur et les personnages virtuels de la pièce. Globalement, il s'organise ainsi : le pronom « vous » est utilisé lorsque Celui Qui Suit s'adresse au spect-acteur. L'usage du pronom « il » est privilégié lorsqu'il est question de Crapaud<sup>40</sup>. Celui Qui Suit fait un emploi indifférencié du « je » lorsqu'il parle de La Main Invisible et de lui-même<sup>41</sup>. Relever ces données permet de soulever trois points d'intérêt.

D'abord, le passage du « il » au « je » survient dans la narration au moment où Celui Qui Suit parle de la mise à mort symbolique du corps de Crapaud donnant lieu à l'arrivée de La Main Invisible :

C'est là que j'arrive  
 Mais Crapaud le sait pas encore  
 Moi non plus à vrai dire  
 [...]  
 Crapaud est mort  
 Son corps a disparu (BI, 33)

Plus tôt dans le monologue, Celui Qui Suit a parlé de lui-même à la première personne du singulier, de sorte que la réapparition du pronom ne constitue pas en elle-même une récurrence. La nouveauté de ce retour du « je » réside dans le rapprochement qui est opéré entre Crapaud et Celui Qui Suit. Ce changement opère un amenuisement considérable de la distance virtuelle de Crapaud, qui cesse d'être un personnage

<sup>40</sup> La troisième personne du singulier est employée pour tous les personnages virtuels.

<sup>41</sup> Mentionnons toutefois que la première personne du singulier est employée lors des citations, par exemple lorsque Celui Qui Suit cite Crapaud disant « *Je m'appelle Serge* » (BI, 24).

virtuel pour s'avérer être un alter-ego du narrateur. La distance n'est cependant pas complètement néantisée puisque le retour du « je » annonce la mort symbolique de Crapaud, sa relégation dans le passé. Nous nous retrouvons ici réellement devant un cas de hantise monstrueuse. Cohen écrit à ce sujet :

The monster is that uncertain cultural body in which is condensed an intriguing simultaneity or doubleness: like the ghost of Hamlet, it introjects the disturbing, repressed, but formative traumas of "pre-" into the sensory moment of "post-", binding the one irrevocably to the other. The monster commands, "Remember me": restore my fragmented body, piece me back together, allow the past its eternal return. The monster *haunts*; it does not simply bring past and present together, but destroys the boundary that demanded their twinned foreclosure<sup>42</sup>.

Crapaud apparaît à la fois comme la forme identitaire tangible de Celui Qui Suit et comme celui qu'il n'est plus, le « pré- » et le « post- » se trouvant à partir de cet instant réunis narrativement. Il formule ainsi son altérité par rapport à cet « Autre effrayant », ce « monstre pathétique » (BI, 35) qu'est Crapaud. Il établit formellement une distance, qui pourtant reste toute relative puisqu'affirmer ainsi sa différence présuppose qu'un lien les unit.

Ensuite, l'emploi de la première personne du singulier se rapporte à la voix qu'est Celui Qui Suit :

C'est moi  
L'âme sans peau de Crapaud (BI, 35)

Il s'agit d'une voix dépourvue de corps (« sans peau ») alors que la troisième personne du singulier réfère à tous les autres personnages virtuels, ceux qui sont virtuellement possesseurs d'un corps mais ne peuvent parler en leur nom propre. La singularité du narrateur se rapporte à un compromis : il faut choisir d'avoir une voix

---

<sup>42</sup> Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-x. Les italiques sont de Cohen.

ou de posséder un corps<sup>43</sup>. Cette singularité est aussi une aliénation puisqu'elle exclut le narrateur du reste de la communauté de ceux qui ont un corps, spect-acteur inclus. Comme le dit La Chance au sujet de la monstruosité contemporaine, Celui Qui Suit va ainsi « à rebours de tous les modes de monstration<sup>44</sup> ». En effet, la destruction de son corps souligne un refus du mode le plus immédiat de visibilité/monstration, à savoir l'inscription dans le champ du visible. Ce corps, s'il l'habitait, ne lui appartenait pas : il lui avait été donné par ses camarades d'école (« *Crapaud / Crapaud* »), lui subtilisant ainsi toute possibilité de possession propre. Son corps est un nom qui lui colle à la peau. La seule appropriation possible reste son effacement. Le personnage est un autre que lui-même parce qu'il n'a pas pleine possession de son corps. Se libérer des chaînes de la coercition par ses pairs suppose qu'il s'abandonne à une autre aliénation, puisque selon La Chance, « [l]orsque le déni du corps occasionne un gain spirituel, alors il faut toujours payer de sa personne pour arriver à la vérité, à la beauté.<sup>45</sup> » Lorsque Crapaud détruit son corps, il s'aliène mais se libère des chaînes de la laideur qui l'isolaient auparavant.

Ça rassure Crapaud  
 Parce que je réfléchis encore comme Crapaud  
 Et le plus difficile pour Crapaud  
 C'est d'accepter sa disparition  
 Même si la disparition  
 Signifie la disparition de la laideur  
 La laideur  
 C'est quand même lui  
 Et lui  
 Peut pas être l'autre  
 L'homme sans corps  
 Celui qui l'épie

---

<sup>43</sup> Seuls la voix et le nom de Main Invisible l'associent encore à la corporéité. Ce lien reste très imparfait, puisque les deux relèvent de l'immatériel, la voix étant un souffle, la main ne pouvant être vue. La présence d'un corps reste donc potentielle plutôt qu'actuelle.

<sup>44</sup> La Chance, M. (2000). La monstrueuse normalité. In Palmiéri, C. (éd.) *De la monstruosité : expression des passions*. Québec : L'Instant même et Montréal : Jaune-Fusain, 55.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 58.

Qui le suit  
 Au millimètre près (BI, 40-41)

Cet extrait marque clairement le jeu d'identité et d'altérité unissant Celui Qui Suit et Crapaud, jeu faisant de l'un la voix sans corps et de l'autre le corps muet. En s'amputant de son corps, le personnage s'autorise la distance nécessaire pour acquérir une possibilité de parole. Il se donne les moyens de témoigner de son aliénation, gagnant une voix propre, d'où l'emploi du « je » qui la caractérise. Celui Qui Suit, forme de Crapaud ayant été écrasée par la norme du visible, a pu faire le gain de la parole pour témoigner de l'emprise du visuel sur le réel. À la fin du monologue, il arrive à la réalisation que tenter d'éviter l'emprise de l'idéologie du visible ne peut résulter qu'en notre oblitération. Ce constat trouve sa formulation la plus dialectique ici :

Je suis quoi  
 [...]
 Je suis rien (BI, 75)

Ne suivant plus une idéologie qui lui était auparavant imposée, il se libère des chaînes qui l'emprisonnaient, sacrifiant dans un même temps son existence et son identité, comme le montre la confusion dans cette citation entre les verbes *être* et *suivre*.

Enfin, par le biais des adresses au spect-acteur, Celui Qui Suit se présente à la fois comme un étranger pour ce dernier et comme la voix de sa conscience morale, réactualisant le rapport qui unit Crapaud à celui qui le narre. « Vous » : Celui Qui Suit s'adresse à un étranger et se place en position d'infériorité, le pronom fournissant un statut d'autorité à celui qui écoutera tout au long du monologue. Ils ne sont cependant pas tout-à-fait différents l'un de l'autre car, comme le personnage l'insinue :

Je suis quoi  
 Une voix dans le vent

Je suis rien  
 Sinon  
 Que votre propre conscience  
 Qui vous parle

Aux yeux des autres  
 Y a que vous (BI, 75)

Se positionnant en tant que conscience du spect-acteur, Celui Qui Suit stipule qu'au-delà de la différence qui les sépare, la pensée les unit, le narrateur étant l'âme sans corps de cet interlocuteur physiquement présent mais muet. Au-delà de son caractère provocateur, cette affirmation suppose que le spect-acteur est pensé et parlé par un Autre, qu'il n'a pas plein contrôle sur sa conscience et la subit comme une violence intime. La conscience morale apparaît en tant que conscience idéologique, désormais extraite du processus de méconnaissance qui la place comme une évidence qu'elle n'est pas.

### 2.3 Conclusion partielle : le monstre et le leurre de la monstrueuse normalité

Il nous apparaît désormais juste d'affirmer que suite aux conclusions auxquelles nous sommes arrivé au fil de notre analyse, le rapport qu'entretient Celui Qui Suit au monde se rapproche étroitement de celui qu'entretient le spect-acteur avec le réel. Plus encore, l'itération du mouvement-vers en conclusion du monologue, où le personnage joue de l'idée qu'il pourrait n'être qu'une voix donnée à la conscience de son interlocuteur, crée un effet de specularité, le premier devenant le miroir du second, ce dernier à l'image du premier. Ni complètement actif ni complètement passif, sa principale activité étant celle de l'imagination, Celui Qui Suit crée un espace labyrinthique dans lequel il s'insère afin d'échapper aux normes du monde réel. Ce faisant, inscrit dans le monde et pourtant en retrait par rapport à celui-ci, il devient lui-même une fiction à l'intérieur de celle qu'il raconte. Il place le spect-

acteur et lui-même dans le système idéologique de la monstrueuse normalité décrite par La Chance, à savoir que « nous sommes parlés plus que nous ne parlons, [...] nous sommes agis plus que nous agissons...<sup>46</sup> » Le monde se révèle comme une vaste salle de montre, la visibilité exacerbée constituant la norme, tout cherchant à appartenir au régime du visible, ou devant idéologiquement y appartenir. Tout le monde se rend visible, voulant être vu pour être comme tout le monde : la visibilité est retournée contre elle-même sans qu'il y ait conscience de ce retournement. Tout le monde est tous les autres et jamais complètement soi-même. Le monde est une image. Il appert ensuite que personne ne commande pleinement son existence : ni Celui Qui Suit, puisqu'il est toujours un autre que lui-même, ni les personnages virtuels, qui n'existent que par la parole du narrateur, ni le spect-acteur. Ce dernier, en effet, se trouve dans une situation (fictionnelle mais double puisqu'inscrite dans le réel) où son existence est traversée par celle de Celui Qui Suit, qui remet en question la possession que le spect-acteur aurait sur sa propre conscience morale.

Lorsque la voix du personnage s'efface à la fin du monologue, le monde a peut-être changé pour le spect-acteur : le spectacle a-t-il pris fin ou est-il condamné à être lui-même prisonnier de l'image ? N'est-il lui-même que fiction involontairement inscrite au sein d'une image ? Le monstre a terminé son œuvre de subversion. Cela apparaît comme une évidence lorsqu'après avoir décrit l'éviscération, il met le spect-acteur en défi d'ouvrir la boîte où se trouvent supposément les entrailles :

L'essentiel est là  
 Contenu dans une boîte  
 Dans la seule poubelle rouge de la rue

Il suffit de l'ouvrir

Mais peut-être que vous voulez pas  
 Ouvrir la boîte

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, 53.

Peut-être que vous voulez pas  
 Voir la beauté  
 Même si maintenant  
 Vous savez où elle se trouve cachée  
 Et que c'est difficile de vivre  
 Avec l'idée qu'elle va le rester (BI, 74)

Les défis qu'il lance au spect-acteur sont autant d'invitations à redéfinir les « frontières esthétiques et sociales<sup>47</sup> » du monde contemporain. Celui Qui Suit affirme au spect-acteur que la clef se trouve sous les yeux de ce dernier, qui n'ira probablement pas la chercher, par doute ou déni. Il reprend ainsi l'idée lacanienne de la lettre volée<sup>48</sup>, selon laquelle la réponse se trouve toujours cachée directement sous nos yeux. Après tout, il n'existe aucune certitude, aucune *garantie* que la réponse se trouve bien dans l'unique poubelle rouge de la rue. La clef n'est peut-être rien d'autre qu'un leurre ou une fiction. Il en va de même de tout le monologue. Peut-être le leurre est-il lui-même la clef. Comme la plupart des monstres, Celui Qui Suit n'est au demeurant rien d'autre qu'une construction imaginaire, une image où les peurs se catalysent et nous sont renvoyées par l'effet d'un miroir déformant.

Le silence dans lequel se plonge Celui Qui Suit à la fin du monologue doit être considéré comme une ouverture plutôt que comme une clôture. Son interaction avec le spect-acteur se termine effectivement sans que toutes les questions soulevées aient été résolues. Ce monologue est à considérer comme une adresse en attente de réponse, l'amorce d'un débat. Il revient au spect-acteur de poursuivre la réflexion, une fois la représentation terminée. À cette recherche d'une pensée complexe que constitue *Beauté intérieure, Félicité* répond par une représentation de la Société du spectacle, où toute possibilité de dialogue et de remise en question semble impossible. C'est ce que nous verrons lors du chapitre suivant.

---

<sup>47</sup> Larochelle, M.-H. (2008). *Monstres et monstrueux littéraires*. Québec : Presses de l'Université Laval, xvii.

<sup>48</sup> *Le Séminaire sur la lettre volée* de Jacques Lacan, prononcé en 1955, se basait sur *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe.

## CHAPITRE III

### *FÉLICITÉ* : LA MONSTRUEUSE NORMALITÉ ET LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

*... il nous faut un monde onirique pour découvrir les caractéristiques du monde réel que nous croyons habiter (et qui n'est peut-être en réalité qu'un autre monde onirique).*

Paul Feyerabend<sup>1</sup>

Au fond, la réalité sociale qui se trouve derrière le point de vue – l'isolement et la juxtaposition de subjectivités closes – se révèle dans l'effort de la forme pour se dépasser elle-même...

Fredric Jameson<sup>2</sup>

Décrire la pièce *Félicité* s'avère ardu : elle ne suit pas les règles du bel animal aristotélicien, pas plus qu'elle ne respecte un ordre narratif linéaire. En outre, si les figures agissent selon le principe de parole-action, en ce sens qu'« [au] théâtre, la parole est action [...] le discours d'un personnage suffi[sant] à modifier une situation<sup>3</sup> », il reste qu'elles n'agissent pas concrètement, comme nous le verrons plus loin, mais ne font que ressasser. Ce point d'entrée sera privilégié pour l'analyse de l'œuvre. Comme la parole des figures relève du ressassement contemplatif et béat, il est possible d'y déceler l'influence de la monstrueuse normalité caractéristique de la Société du spectacle. Nous verrons ainsi comment elles parlent sans qu'il s'agisse de

---

<sup>1</sup> Feyerabend, P. (1988). *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris : Seuil, 29. Les italiques sont de Feyerabend.

<sup>2</sup> Jameson, F. (2012). *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Paris : Questions théoriques, 403.

<sup>3</sup> Pruner, M. (2012). *L'analyse du texte de théâtre*. (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin, 112.

leurs idées, rendant compte d'événements qui les excluent. Plutôt que des personnages à proprement parler, il s'agit de figures, comme nous l'expliquerons dans un instant. Ce chapitre constitue donc un développement des idées énoncées lors de la conclusion du précédent chapitre.

Rappelons d'abord la trame narrative de la pièce. Exempte de subdivision en actes, scènes ou tableaux, elle débute avec trois figures (Étalagiste, Gérant, Préposée) qui, dirigées par une quatrième (Oracle), décrivent la fin d'un spectacle de Céline Dion (p. 10-13). Elles poursuivent en racontant le congé de maternité de la chanteuse (p. 13-34), congé se terminant dans la violence et finissant par se transformer, au moyen d'ajouts narratifs ne concordant pas avec la situation initiale, en une narration de la vie misérable d'une Isabelle ligotée à son lit que ses parents « droguent » avec des chansons et des photographies de Céline Dion (p. 34-52). Isabelle est transportée à l'hôpital en raison d'un immense ballonnement du ventre dont l'examen donne lieu à un autre glissement narratif (p. 52-65) qui fait en sorte que l'histoire devienne celle de l'employée 31Caro, caissière dans un Wal-Mart renvoyée en raison de vols d'objets en lien avec Céline Dion (p. 65-80). Le texte se termine sur une répétition-variation du début de la pièce, c'est-à-dire sur la fin du spectacle de la chanteuse (p. 80-84).

Il est à noter que nous écrivons « figure » pour référer à Étalagiste, Gérant, Préposée et Oracle, alors que Choinière les définit comme étant des personnages lors de la didascalie initiale de la page 7. Nous préférons ce terme pour deux raisons. D'après Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, la notion de « figure » s'impose de plus en plus dans les analyses dramaturgiques afin de décrire un type de personnage qui n'est pas en accord avec sa notion traditionnelle :

La notion de figure, qui, ces dernières années, s'est imposée dans le champ lexical des écritures théâtrales contemporaines, a été investie pour la première fois en littérature par Maurice Blanchot à propos des personnages mis à mal par S. Beckett dans sa trilogie romanesque. Si

l'auteur emprunte alors le terme de figure aux arts plastiques (qui, pour leur part, ne parlent pas de personnages), c'est qu'on ne peut plus rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposée de ces créatures : elles sont là, elles existent, visiblement, mais on ne peut pas faire grand-chose d'autre que le constater – sinon s'en étonner<sup>4</sup>.

C'est bien le cas d'Étalagiste, Gérant, Préposée et Oracle qui ne semblent pas avoir une vie en propre puisque qu'ils n'ont d'autre existence que celle procurée par le lieu de la pièce, à savoir la scène. Ce sont des créatures de représentation, en représentation. Il s'agit de la première raison pour laquelle nous préférons employer la notion de figure à leur sujet. Le lecteur ou le spectateur s'étonne de leur présence, mais se questionne peu sur l'avant ou l'après de celle-ci. Elles sont là, sur scène, et c'est tout. Notons au passage que le sens du terme figure diffère chez Ryngaert et Sermon de celui que lui accorde Sarrazac. Selon Ryngaert et Sermon, les identités génériques des figures portent cette idée selon laquelle :

Isoler ainsi un prédicat unique pour désigner le tout de leurs créatures permet aux auteurs de les ancrer dans une certaine réalité, de leur donner un point d'attache référentielle, tout en les maintenant en deçà d'un véritable effet-personnage : confronté à ces êtres identifiés d'un trait rapide, on pense davantage à des figurants qu'à de réelles subjectivités<sup>5</sup>.

Les quatre figures de la pièce font office d'identités génériques qui ne doivent pas représenter une personnalité unique mais s'appliquer à un grand nombre d'individus, de sorte qu'il est aisé de se reconnaître dans ce Gérant qui est à la fois tous les gérants et aucun, dans cet Étalagiste et cette Préposée qui sont tout à la fois tout le monde et personne. En revanche, il est impossible pour Oracle de ressembler à un grand nombre d'individus en raison de la fonction que lui confère son nom. Elle apparaît davantage comme un témoin privilégié, une abstraction, un concept. Sa fonction

---

<sup>4</sup> Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil : Théâtrales, 117.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 66.

didactique est mise de l'avant<sup>6</sup>. Outre cette première motivation, nous les nommons figures dans la mesure où la différenciation des personnages virtuels (Céline Dion, René, le Frère, Isabelle, 31Caro, etc.) s'en trouve facilitée. Semblables aux personnages virtuels de *Beauté intérieure*, ceux de *Félicité* ne prennent jamais la parole eux-mêmes et n'apparaissent jamais physiquement. Nous reconnâtrons donc les quatre co-énonciateurs lors de notre emploi du terme *figure* et les personnages virtuels du récit lorsque nous écrirons *personnage*.

Un passage de *La Société du Spectacle* de Guy Debord est reproduit en exergue du livre, avant le début de la pièce à proprement parler. Nous verrons dans la section 3.1 que cet extrait et la didascalie initiale de lieu positionnent la pièce en machine dramaturgique faisant la critique des processus d'aliénation idéologique du spectateur (le spectateur, happé par ce qu'il regarde, oublie sa passivité contemplative et va même jusqu'à oublier ou nier sa propre existence). S'y développe aussi l'idée d'une inversion du réel similaire au jeu de rêve au centre de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* de l'auteur Lewis Carroll.

Dans la section 3.2, nous examinerons les motifs du consentement et de l'acquiescement dans le récit des figures, pour montrer qu'ils témoignent de l'uniformisation de l'univers culturel dans lequel elles baignent. Ils sont également révélateurs des processus d'identification du spectateur. Ceci nous mènera lors de la section 3.3 à pousser plus avant la question de l'aliénation, du besoin d'identification et des mouvements de projection. Pour ce faire, nous nous pencherons sur la langue et la structure énonciative du discours des figures, qui reprend le langage et la rhétorique picturale propres aux médias de masse (de l'authenticité factice de la télé-réalité à l'échelle des plans cinématographique). Cet examen a pour but de révéler que la rhétorique picturale des médias de masse crée un mouvement d'identification

---

<sup>6</sup> Son nom pointe d'ailleurs déjà vers l'idée de son *monere*.

chez le spectateur qui se reconnaît dans des événements lui étant complètement étrangers, lui faisant simultanément oublier qu'ils lui sont étrangers. Il oublie le cadre de l'image, omettant par le fait même qu'il contemple une construction picturale plutôt que la réalité. Nous nommons ce processus l'aliénation idéologique du spectateur. Nous nous pencherons en 3.4 sur les divers moments où Oracle crée des brèches dans le récit, à la fois pour exposer son caractère construit et pour s'y intégrer progressivement. Avec la section 3.5 concluant le chapitre, nous reviendrons sur le concept de monstrueuse normalité décrit ainsi par La Chance :

[Il s'agit d'] un univers monstrueux tissé par un conformisme aveugle envers des codes arbitraires, dans lequel l'individu ne peut faire mieux que ce qui est attendu de lui, ne peut davantage que ce que le système entend exploiter chez lui : celui qui veut mieux ou qui veut autrement sera pulvérisé. Soit dit en passant, seul celui qui est détruit par le système possède un aperçu du système. Car il faut un accident, l'acharnement d'un destin contraire, pour voir de l'autre côté, pour voir l'emprise de la norme.<sup>7</sup>

Nous montrerons que le discours des figures ainsi que la façon dont ils l'énoncent mettent en jeu la monstrueuse normalité au sein de laquelle elles sont inscrites et qui positionne Oracle/31Caro en monstre par un double mouvement de pulvérisation identitaire et d'exacerbation.

### 3.1 La contemplation et l'envers du miroir

En exergue de la partition textuelle, on peut lire cette citation, tirée de *La Société du Spectacle* de Guy Debord :

---

<sup>7</sup> La Chance, M. (2000). La monstrueuse normalité. Dans Palmiéri, C. (éd.). *De la monstruosité : expression des passions*. Québec : L'Instant même et Montréal : Jaune-Fusain, 53.

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<sup>8</sup>, 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.<sup>9</sup>

Outre le dualisme vie/contemplation, la citation de Debord fait apparaître un jeu de circularité dans le rapport à l'image, circularité reproduite dans la forme et le déroulement de la pièce. Comme nous le verrons plus loin, le spectateur accepte de se reconnaître dans des « images dominantes du besoin » qui viennent combler certains désirs, et faire office d'ersatz d'existence ; en retour, l'adhérence à ces images occasionne un vide, un manque d'existence qui génère du désir, désir devant à son tour être comblé par des images. Debord ne précise pas quelles sont les « images dominantes du besoin ». Il pourrait s'agir entre autres de la publicité ou, pour le contexte actuel, de la télé-réalité et de sa fabrication de besoins chez le spectateur. Ce mouvement circulaire est décrit dans la citation par le lexique de la contemplation : *objet contemplé, images, reconnaissance, spectacle, représentation*. En d'autres termes, l'homme agissant crée des représentations visuelles à son image, qui en retour viennent le façonner, le dépossédant progressivement de lui-même. Nous verrons plus loin que les nombreux glissements narratifs de la pièce révèlent cette logique en spirale de dépossession individuelle et de distorsion progressive de la réalité.

La didascalie de lieu se trouvant à la page 7 de la pièce permet en outre de réitérer le jeu de distorsion de la réalité dont traite la citation de Debord. Nous pouvons effectivement lire :

---

<sup>8</sup> Dans *La Société du Spectacle*, on lit « ne sont plus à lui » au lieu du « ne sont pas à lui » trouvé dans *Félicité*.

<sup>9</sup> Debord, G. (2014). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 31, cité dans Choinière, O. (2007a). *Félicité*. Montréal : Dramaturges, 5.

## LIEU

La scène, c'est-à-dire *de l'autre côté du miroir*. (F, 7)<sup>10</sup>

L'intérêt de cette didascalie tient à l'équivalence qui est formulée entre la scène et l'autre côté du miroir : plutôt que d'opérer un reflet du monde réel, ce qui aurait pour conséquence d'inscrire la pièce dans le registre esthétique du réalisme, la scène travaille à en faire l'inversion et la transgression. Il n'est pas question qu'elle soit une représentation d'un lieu existant. Au contraire, elle adopte un caractère autoréférentiel et presque tautologique (la scène, c'est la scène), ce qui ne veut toutefois pas dire qu'elle ne montre rien d'autre qu'elle-même et n'ouvre pas vers un ailleurs. La scène se joue elle-même et se joue d'elle-même. Ce faisant, elle apparaît en tant que fiction qui se prend comme point de départ pour se développer. La clarification « c'est-à-dire *de l'autre côté du miroir* » nous indique qu'il sera effectivement question de fiction, de fantasme ou de rêve éveillé. Il nous semble difficile de ne pas voir dans ces mots une référence directe au classique de Lewis Carroll, *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, où l'héroïne se projette dans un monde fantastique par-delà le grand miroir qui orne son salon. La didascalie de lieu de *Félicité* constitue d'une certaine façon un *comme si* qui fait écho au texte de Carroll : « Ici, je voudrais pouvoir vous répéter tout ce qu'Alice avait coutume de dire en commençant par son expression favorite : "faisons semblant."<sup>11</sup> » Alice décide de « faire semblant » et explique à sa chatte Kitty, avant de traverser le miroir, ce qu'elle y voit :

Allons, Kitty, si tu veux bien m'écouter, au lieu de bavarder sans arrêt, je vais te dire tout ce que je pense de la Maison du Miroir. D'abord, il y a la pièce que tu peux voir dans le Miroir... Elle est exactement pareille à notre salon, mais les choses sont en sens inverse. Je peux la voir tout entière quand je grimpe sur une chaise... tout entière, sauf la partie qui est juste derrière la cheminée. Oh ! je meurs d'envie de la voir ! Je voudrais

<sup>10</sup> Les italiques sont de Choinière.

<sup>11</sup> Carroll, L. (2013). *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* suivi de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Paris : Gallimard, 189.

tant savoir s'ils font du feu en hiver : vois-tu, on n'est jamais fixé à ce sujet, sauf quand notre feu se met à fumer, car, alors, la fumée monte aussi dans cette pièce-là... ; mais peut-être qu'ils font semblant, pour qu'on s'imagine qu'ils allument du feu... Tiens, tu vois, les livres ressemblent pas mal à nos livres, mais les mots sont à l'envers ; je le sais bien parce que j'ai tenu une fois un de nos livres devant le miroir, et, quand on fait ça, ils tiennent aussi un livre dans l'autre pièce.<sup>12</sup>

L'autre côté du miroir constitue un monde de fantasme, d'imagination, généré par le regard que porte le personnage sur le monde réel dans lequel il est ancré. Dans ce monde du miroir tout est possible, surtout l'escapade. Il constitue une échappatoire aux codes, aux conventions et aux règles qui encadrent et régulent les rapports interpersonnels. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une inversion : entrer dans le monde du miroir se rapporte à un refus de se conformer au contrat social pour se détourner de ses codes et de ses cadres légaux. Dans le cas de *Félicité*, la didascalie d'entrée en scène des figures réaffirme le jeu d'inversion de la didascalie initiale puisqu'ils « portent tous une épinglette à leur nom – composé de chiffres et de lettres à l'envers, ce qui le rend illisible. » (F, 9) Les figures sont donc des habitants du monde du miroir, à la fois reflet et inversion d'eux-mêmes. Elles sont ce « je » d'Alice qui, dans le miroir, devient un « elles », à la fois le soi et l'autre, le tout près et le lointain. Elles possèdent cette caractéristique du monstre relevée par Cohen d'être le même dans l'autre et l'autre dans le même. S'y découvre aussi une référence au jeu dont nous parlions lors du premier chapitre, selon lequel la différence existe parce que le monstre la joue. Elle n'existe qu'à l'intérieur des balises du jeu : dans le cas d'Alice, c'est de l'autre côté du miroir, dans le cas de *Félicité*, c'est sur la scène. La pièce apparaît comme un jeu où les figures font semblant d'être autres qu'eux-mêmes. Il s'agit spécifiquement du cas d'Oracle. Ce jeu, cependant, finira par prendre le pas sur l'existence « réelle » des figures, au point où les deux existences voient leur statut s'inverser.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 191-192.

Ainsi, ce que la citation de Guy Debord et la didascalie initiale de lieu mettent en jeu pour le texte de la pièce, c'est la présence d'une logique de l'aliénation du spectateur qui, dans un même mouvement, est perçu comme un autre et devient un autre. En contemplant, le spectateur se distancie par-rapport à lui-même, consciemment (comme dans le cas d'Alice) ou inconsciemment (selon Debord). L'objet contemplé finit dans les deux cas par prendre le pas sur le contemplateur, en le refaçonant, en l'absorbant ou en l'intégrant. Cette aliénation constitue la félicité-même des figures de la pièce, comme nous allons le voir plus bas. Ils parlent d'événements et d'images issus des médias de masse comme s'ils parlaient de leurs propres souvenirs, créant des superpositions, des duplications, une condensation des deux univers (le leur et celui du spectacle).

### 3.2 La manifestation co-énonciative du consentement et de l'acquiescement face à la domination du spectacle

La pièce débute par la didascalie d'entrée en scène des quatre figures : « GÉRANT, PRÉPOSÉE, ÉTALAGISTE entrent, se placent face public [...] Ils sourient. ORACLE entre, se place face public. Elle ne sourit pas. » (F, 9) Oracle entre en scène après les trois autres à la façon d'un maître du jeu et sa réplique « Commence » (F, 9), également la première de la pièce, marque le coup d'envoi, plus encore que l'entrée en scène notée dans la didascalie. L'ordre qu'elle prononce affirme d'entrée de jeu la posture autoritaire qui la définit dans la didascalie initiale :

**ORACLE [...]** 1. Qui s'exprime avec autorité, jouit d'un grand crédit. 2. Annonce, décide, détermine. (F, 7)

La courte réplique produit un énoncé ayant une double valeur : à la fois annonce et décision. Elle « décide » du début de la récitation tout en l'« annonçant » au lecteur / aux spectateurs de la représentation, en plus de « déterminer », par le singulier de

l'adresse au mode impératif (*commence* plutôt que *commencez*) qui fera l'amorce. Oracle occupe bel et bien la position maître du jeu : la représentation est programmée mais ne peut être entamée sans son signal. De plus, puisque l'ordre n'est pas adressé par le biais d'une didascalie fonctionnelle<sup>13</sup> et qu'Oracle se trouve face public, il apparaît que l'énoncé n'est pas simplement un commandement, mais bien une commande, un signal ayant pour fonction de faire s'amorcer cette programmation prenant l'aspect d'un vaste récit rapporté.

Toutefois, même si le singulier de « Commence » cible une seule figure, le récit ne sera pas raconté uniquement par Préposée, qui l'entame, mais bien par les trois :

PRÉPOSÉE. Le monde – le souffle coupé  
 ÉTALAGISTE. Les jambes –  
 GÉRANT. Personne osait respirer  
 PRÉPOSÉE. Le silence – à la fin de la note, je veux dire : quand la note a  
 fini par tomber  
 GÉRANT. Immense  
 ÉTALAGISTE. Pis là tout le monde a levé la tête, en même temps  
 GÉRANT. Les ballons se sont mis à tomber  
 PRÉPOSÉE. Une PLUIE de ballons (F, 9-10)

L'absence de point à la fin des répliques indique qu'elles s'enchaînent « sans pause » (F, 7), renforçant le caractère récitatif et l'effet de choralité. Ce dernier donne à voir des figures qui font partie d'une « communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel<sup>14</sup> ». Il n'existe aucun conflit agonistique dans leur prise de parole, plutôt marquée par la coopération<sup>15</sup>. Ils coopèrent dans leur présentation de ce récit qui s'affiche comme un souvenir, une mémoire partagée.

<sup>13</sup> « À l'intérieur du dialogue et entre les répliques, l'auteur indique à qui la parole est adressée... » Pruner, M. (2012). *op. cit.*, 18.

<sup>14</sup> Losco, M. et Mégevand, M. (2005). Chœur/Choralité. Dans Sarrazac, J.-P. (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 42.

<sup>15</sup> Dufiet et Petitjean consacrent un chapitre à l'énonciation chorique dans leur ouvrage sur les approches linguistiques du texte de théâtre. Dufiet, J.-P. et Petitjean, A. (2013). *L'énonciation chorique. Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris : Classiques Garnier, 275-289.

Ce travail de mémoire se traduit dans le texte par la présence des motifs de l'acquiescement, de l'interruption et de la correction. Rappelons que dans le texte, « Le tiret (-) désigne un geste exprimant une pensée, une ellipse, une hésitation ou une censure. » (F, 7) Il a une grande importance dans le déroulement de la partition puisqu'il marque, à la fois visuellement et rythmiquement, le rapport à l'hésitation et au travail de la mémoire, c'est-à-dire le processus de remémoration. Ce jeu se combine souvent au motif de l'acquiescement :

PRÉPOSÉE. Après ça elle a baissé le bras, elle a ouvert les yeux, elle a souri – oui, elle a souri et elle a dit : « Merci »  
 ORACLE. Non – avant  
 PRÉPOSÉE. Avant quoi ?  
 ORACLE. Avant de le dire  
 GÉRANT. C'est vrai – avant ça, elle a posé une main sur son cœur et elle a dit : « Merci », mais / sans dire merci  
 ÉTALAGISTE. SANS dire merci  
 GÉRANT. Juste en articulant « Merci »  
 ÉTALAGISTE. Oui, parce que les gens –  
 PRÉPOSÉE. Mais elle a fini par dire « Merci », je veux dire pour vrai  
 ÉTALAGISTE. Mais ça a pris – C'est pour ça qu'elle a dit : « Arrêtez. C'est trop. »  
 PRÉPOSÉE. OUI, pis après ça : « Je vous aime gros ! » - avec le bras (F, 11-12)<sup>16</sup>

Préposée hésite puis ajoute « oui » afin de souligner qu'elle ne s'est pas trompée. Pourtant, lorsque Gérant revient sur le déroulement après la commande d'Oracle, l'action s'en trouve modifiée. Par le biais de la récitation, ainsi que des acquiescements et des corrections que les figures font subir à cette dernière, les objets changent de forme, changent de place, les personnages se transforment. On trouve d'autres exemples dans le texte, comme ici, où l'acquiescement de la figure se rattache à une forme de consentement :

---

<sup>16</sup> Le lecteur remarquera la barre oblique, qui signifie dans le texte le début de la réplique suivante.

ÉTALAGISTE. Le lendemain – les journaux, les magazines : « ADIEU, CÉLINE », écrit en grosses lettres  
 ORACLE. Pas « ADIEU », « À BIENTÔT »  
 GÉRANT. « À BIENTÔT » - c'est ça, oui – Céline voulait juste prendre une pause. (F, 13)

Chacun consent à ce que les autres affirment, comme pour chercher à éviter le conflit ou comme à la recherche de la formulation la plus juste, la plus exacte, la plus proche de ce qui s'est réellement passé. Parfois, ils font même expressément appel à la faculté mnémonique de l'autre, comme ici, lors du récit de la conférence de presse annonçant le congé de maternité de Céline :

GÉRANT. Pis même quand [les journalistes] viennent aux conférences de presse – faut faire attention qui on invite aux conférences de presse. Tu te souviens du journaliste français / qui  
 PRÉPOSÉE. On n'invite pas n'importe qui  
 GÉRANT. Exactement – le journaliste français qui avait dit à René : « Céline ? Vous voulez dire Louis-Fernand Céline ? »  
 PRÉPOSÉE. « Ferdinand » - ah, mon Dieu, oui  
 GÉRANT. « Louis-Ferdinand Céline ? »  
 ÉTALAGISTE. C'est qui, Louis-Ferdinand Céline ?  
 PRÉPOSÉE. Un acteur  
 GÉRANT. Et René avait répondu : « Non, pas Louis-Ferdinand, mais Céline, LA CÉLINE, la seule, l'UNIQUE », pis tout le monde avait ri pis le crisse de journaliste français avait fermé son hostie de grand yeule de Français. (F, 18-19)

Le consensus des figures traduit une forme de violence latente. Leur pensée est unilatérale, à sens unique (« LA CÉLINE, la seule, l'UNIQUE »), ce qui les pousse à rejeter brutalement tout ce qui n'entre pas dans ce modèle ou contredit leurs connaissances. Le journaliste français est selon eux un « hostie » de français parce que le nom Céline réfère pour lui à un autre individu. Le choc culturel entre ce qu'Audrey-Anne Cyr a nommé la *high culture* et la *low culture*<sup>17</sup> est rendu visible à

<sup>17</sup> Cyr. A.-A. (2014). *Entre industries culturelles et essor médiatique : réorganisation du rapport entre high et low culture sur la scène théâtrale nord-américaine : une étude de cas : Chante avec moi d'Olivier Choinière et Life and Times : Episode 1 du Nature Theater of Oklahoma*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

ce moment. Le référent perd sa complexité, devient applicable uniquement à son signifié culturel dominant, à savoir celui connu par le plus grand nombre, ce plus grand nombre étant ici celui des gens présents lors de la conférence de presse et des figures sur scène. La méconnaissance de qui est Louis-Ferdinand Céline témoigne d'un complet refus d'apprentissage, puisque le questionnement sur son identité ne trouve comme réponse qu'une phrase laconique et erronée : « un acteur ». Il apparaît alors qu'« acquiescer en permanence revient à tout accepter du monde tel qu'il est et à éviter toute confrontation avec un adversaire potentiel en achetant assez chèrement une forme de tranquillité aveugle.<sup>18</sup> » La félicité est fondée sur une adhérence aveugle aux discours dominants véhiculés par les médias de masse et rejette tout ce qui ne s'y conforme pas, tout ce qui sort du champ de la connaissance du *star-system*. La félicité consiste en une adhésion à une idéologie qui ne permet ni changement, ni mouvement, ni critique, de sorte que les figures et les personnages finissent par révéler leur inculture, reflet d'un refus de dialogue et d'ouverture à l'Autre. L'inconnu est constamment ramené dans le connu, par le biais d'une assimilation ou, pire encore, d'une invalidation (il n'y a pas de Louis-Ferdinand Céline, il n'y a *que* Céline, « la seule, l'UNIQUE »).

Pour en revenir au sujet de la mémoire énoncé plus haut, la lecture du texte révèle qu'elle semble faire défaut à certains moments, ce qui occasionne des corrections assez caractéristiques du travail de remémoration. Le tiret relatif à l'hésitation permet de souligner que la figure doute d'elle-même et revient sur son propos. Elle en vient alors, non pas à acquiescer à une affirmation comme nous venons de l'exposer, mais à se corriger, à changer la nature de ce qu'elle affirme :

PRÉPOSÉE. Et là l'attachée de presse a donné la parole à la Journaliste et la Journaliste a demandé si – non – avant, la Journaliste a dit : « Allô, Céline », et Céline a dit : « Allô, ma belle. Comment ça va la gorge ? »

---

<sup>18</sup> Ryngaert, J.-P. (2012). Écritures. Dans Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*. Paris : Armand Colin, 36.

Céline savait que la Journaliste avait été malade, elle s'était informée – non – elle / savait, c'est tout (F, 13)

Céline ne s'informe pas, elle sait. Les figures font passer Céline de l'être humain à l'être omniscient situé au-dessus des hommes, au-dessus de l'ignorance humaine. La chanteuse est parfaite dans son omniscience alors que le commun des mortels est imparfait et possède une mémoire défaillante. Il est normal pourtant que la mémoire des trois figures défaille : ce sont des événements qui tiennent du spectacle, le souvenir les en exclut. Il s'agit d'une mémoire qui leur est étrangère, reproduite comme un souvenir-écran<sup>19</sup>. Ce souvenir est façonné et elles s'en sont imprégnées au point de se le rendre intime, au point où il leur serait impossible de le distinguer d'un autre qui leur appartiendrait réellement. Elles ont intégré une image qui est venue les façonner comme l'image chez Debord façonne le spectateur en le dépossédant de lui-même. Le rapport que les trois figures entretiennent avec Oracle et les corrections qu'elle impose à leurs énoncés renforcent l'idée d'un souvenir-écran, qui aurait été induit plutôt que vécu, suggéré plutôt qu'empiriquement expérimenté.

### 3.3 Les médias de masse, le désir d'identification et la projection

Comme nous l'avons vu plus haut, la scène constitue métaphoriquement l'autre côté du miroir référant à *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Toutefois, elle ne se

---

<sup>19</sup> « L'iconologie doit penser le rapport entre réel et imaginaire sur un mode à la fois conjonctif (et/et) et disjonctif (ou bien/ou bien) : elle ne doit ni les fusionner, ni les séparer par une frontière rigide. Il nous faut examiner comment l'imagination devance le réel, comment elle l'anticipe et le prédit, ou porter notre attention sur les moments de décalage, lorsque le traumatisme du réel engendre un ensemble de symptômes symboliques et imaginaires, de souvenirs-écrans, de comportements automatiques et de formes étranges d'*acting out*. » Mitchell, W. J. T. (2011). *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris : Les prairies ordinaires, 35. Les italiques sont de Mitchell. Le souvenir-écran serait une image servant à opacifier le réel, une forme de construction imaginaire relevant du refoulement psychologique.

limite pas à cette fonction car le récit des figures nous laisse percevoir la représentation de l'autre côté du miroir de la caméra :

ORACLE. Dans le miroir [...] Elle peut même voir le reflet de la caméra derrière.

[...]

PRÉPOSÉE. Céline fait : « be-bye » dans le miroir – à la caméra – et se met en petite boule dans la boîte (F, 80-81)

Il s'agit là de télé-réalité, la vie quotidienne filmée devenant fiction par le biais du travail de cadrage de la caméra et la présence invisible d'une équipe de production. Ce monde du miroir télévisuel, médiatisé, se construit pour rejoindre la vie du plus de gens possible, au point de n'être plus celle de qui que ce soit :

ORACLE. Céline sort des coulisses, entre directement sur la scène du / *Ceasars Palace*

PRÉPOSÉE. *Ceasars Palace* – OUI – micro en main et va parler au public, simplement, directement. Elle dit : « Vous pouvez pas / vous imaginer

ÉTALAGISTE. vous imaginer notre joie de vous voir ici »

PRÉPOSÉE. Comme si on était dans sa cuisine, chez elle, avec elle.  
(F, 81-82)

Le « comme si » se pose en tant que formulation équivalente au « faisons semblant » carrollien. La chanteuse s'adresse aux spectateurs dans un langage simple et direct, de sorte que la distance qu'impliquent la scène et l'écran de télévision tend à être symboliquement abolie. La chanteuse peut ainsi s'adresser à une foule comme à un individu n'ayant pas de visage et pouvant adopter celui de chacun. Dans le jeu du spectacle, la foule prend l'aspect d'un monstre à l'image du Léviathan illustré sur le frontispice du livre de Hobbes, dont chaque individu la composant est une écaille sur la peau.

Généralement, l'écran des téléviseurs agit à la fois comme miroir et fenêtre : éteint, il apparaît en tant que miroir noir sur lequel se reflète le visage du spectateur, alors

qu'allumé, il devient une fenêtre ouverte sur un monde fictionnel où le visage du spectateur ne trouve plus sa place. Si les images visibles sur l'écran relèvent de la fiction, ce sont toutefois des constructions possédant une valeur d'identification forte puisqu'elles donnent l'impression au spectateur d'être sur le lieu même des événements montrés et dans le temps événementiel qui est le leur. L'image agit *comme si* ça se passait réellement maintenant (le temps du cinéma, de la télévision, en bref, de l'écran, est toujours un présent de l'indicatif<sup>20</sup>) et qu'on y était. L'écran de télévision est un simulacre pour lequel « il s'agit de faire croire aux téléspectateurs que [...] la réalité se donne à lui [sic] sans intermédiaire<sup>21</sup>. » Le *vous* anonyme de la foule peut se changer en *tu* et le fait effectivement dans le texte. Étalagiste, Gérant et Préposée exposent ce mouvement par le biais de leur récit, qui reprend ce type d'adresse spectaculaire. La scène, c'est encore une fois la scène : celle du théâtre mais aussi du spectacle de Céline Dion. Elle forme le point de départ et le point d'arrivée de la partition textuelle, à la fois comme cadre menant au monde du miroir et point de fuite de l'image qui, dans un mouvement en spirale, transforme les personnages. Elle est cet « objet contemplé<sup>22</sup> » qui aliène les spectateurs que sont Caro et Isabelle au point de leur donner l'impression que la célébrité prend la parole pour s'adresser à eux directement. Cette impression est rendue perceptible notamment grâce aux commentaires suivants :

PRÉPOSÉE. Et la Journaliste a senti [que Céline] lui parlait à elle – pour elle – que c'est juste à elle qu'elle disait ça

<sup>20</sup> « La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent [...] : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran *est en train de se passer*, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui. » Robbe-Grillet, A. (2007). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit, 15. Les italiques sont de Robbe-Grillet. L'ambiguïté entre la réalité du geste et son caractère fictionnel est à la base même de la confusion qui s'opère dans la perception des personnages.

<sup>21</sup> Jost, F. (2013). *Le culte du banal*. Paris : CNRS, 102.

<sup>22</sup> Debord, G. (2014). *op. cit.*, 31.

ÉTALAGISTE. Quand Céline s'est levée de la table de presse, le Photographe a senti qu'elle se tournait vers lui, que c'est pour lui qu'elle tournait la tête, qu'elle se caressait le ventre (F, 14-15)

Les figures expriment le paradoxe d'avoir le sentiment d'être le destinataire d'une adresse ou d'un regard qui au fond n'est dirigé vers personne en particulier. Il s'agit d'une impression d'immédiateté et, plus fortement encore, d'intimité :

GÉRANT. Céline voulait ça INTIME (F, 15)

Il s'ensuit que tous les événements sont vécus comme des éléments privilégiés et solitaires, ramenant au principe de l'individu privé décrit par Edgar Morin dans *L'esprit du temps*<sup>23</sup>. Ainsi, chaque larme de la chanteuse fait verser une larme aux spectateurs, chaque sourire de Céline entraîne un de leurs sourires et chaque moment de bonheur télévisuel devient une extase béate de leur part. Ce qui constitue un événement étranger (et construit, de surcroît) acquiert un caractère faussement authentique<sup>24</sup> à tel point que tout est propice à une appropriation. La fin du spectacle est vécue comme un deuil que les figures rapportent ainsi :

PRÉPOSÉE. C'est là que Céline a dit : « Merci du fond du cœur », en baissant la tête, pis doucement, l'intro de – évidemment ! Pour le rappel, Céline a chanté *The Power of Love*, en pleurant

GÉRANT. Les joues – inondées

PRÉPOSÉE. Et le monde pleurait. Après le rappel : « VA-T'EN PAS, / CÉLINE ! »

ÉTALAGISTE. CÉLINE à la télévision – dans toutes les maisons

PRÉPOSÉE. Dans le salon – le monde, ça pleurait (F, 12-13)

<sup>23</sup> Morin, M. (2008). *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin, 135-136.

<sup>24</sup> Il y a environ une décennie, les études managériales ont forgé l'expression « manufactured authenticity » sur la base des travaux du sociologue Richard A. Peterson pour nommer ce type de relations avec le consommateur. Pour faire bref, l'authenticité manufacturée consiste à donner au consommateur/spectateur l'impression que la personne qu'il observe, le lieu où il se trouve, ce qu'il consomme, possède un caractère authentique. Évidemment, il ne s'agit là que d'un effet. Voir à ce sujet Alvarez, J. L., Anand, N. et Jones, C. (2005). Guest Editors' Introduction. *Manufactured Authenticity and Creative Voice in Cultural Industries. Journal of Management Studies*, 42(5), 893 – 899 et Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago : University of Chicago Press.

Le caractère intimiste et direct des événements est rendu possible par les outils de cadrage, de zoom et de montage propres aux domaines du cinéma, de la télévision et de la photographie, de sorte que :

ÉTALAGISTE. Sur l'écran géant : gros plan sur le visage de Céline (F, 12)

Tout apparaît plus grand que nature et, comme l'explique Jost au sujet du gros plan, il devient particulièrement aisé de s'identifier à ce qui est représenté sur l'écran<sup>25</sup>. Les perceptions s'en trouvent modifiées, ce qui influence la retranscription verbale du récit par les figures. Nous disions lors du second chapitre de notre recherche que l'image est une simulation, une imitation et que même si selon Mitchell elle n'est pas une réalité, elle participe à la constitution du réel<sup>26</sup>. Les dépicions du réel, ayant le statut de vecteurs informationnels de type visuel, participent à l'établissement d'un environnement qui, dans le cas qui nous occupe, se superpose au vécu des figures et le remplace. Cette superposition constitue un élément central de la pièce. Ainsi, au cours du récit du congé de maternité de Céline, Étalagiste révèle le caractère factice de ce qui passe par le filtre de l'appareil photo, facticité que le Frère découvre :

ÉTALAGISTE. Le Frère s'assoit sur le lit, embrasse sa sœur, Céline qu'il a pas vue depuis longtemps sinon que sur scène ou sur photo, qui paraît plus jeune que sur photo – ou plus maigre, il pourrait pas le dire [...] Il imaginait la chambre beaucoup plus grande – c'est ça : la chambre paraissait plus grande sur photo [...] Il fixe les fleurs, les fleurs près du miroir. Il se lève – le bouquet a l'air deux fois plus gros, à cause du reflet. Il se penche sur les fleurs. Les fleurs sentent rien. Les fleurs sont en plastique. (F, 30)

Le lexique de la perception est bien présent : « paraît », « il imaginait », « a l'air ». Choinière le conjugue avec une terminologie relative aux divers procédés

---

<sup>25</sup> Jost, F. (2013). *op. cit.*, 101-102.

<sup>26</sup> Voir section 2.1.2.

photographiques, vidéographiques et, plus globalement, visuels : « sur l'écran géant », « gros plan », « sur photo », « reflet » et « à la télévision – dans toutes les maisons ». Il montre ainsi comment les sens des spectateurs sont trompés et leur imaginaire envahi. Lorsque cependant le faux est révélé dans sa fausseté, une brèche se forme qui doit être colmatée par la reproduction d'une autre situation factice. La spirale du spectacle doit alors produire une courbe supplémentaire afin de suppléer au manque occasionné par la révélation du factice et à la résurgence du désir d'identification, qui ne peut plus être assouvi. Le faux s'empile jusqu'à rendre le réel indiscernable du monde spectaculaire. Le récit des figures fait écho à cette spirale autant dans son rapport au dispositif, comme nous venons de le voir, que dans sa forme.

### 3.4 Lézarder le cours du récit pour s'y intégrer

En regard de cette spirale de dépossession et d'aliénation, l'importance des corrections énoncées par Oracle s'avère redoublée puisqu'elles ne servent plus simplement à affirmer la posture d'autorité de cette dernière sur les trois autres figures mais à créer des brèches dans le fini lisse du récit. Elle montre que les choses ne sont pas comme elles semblent, que les événements racontés ne constituent pas un reflet fidèle du réel. Les corrections qu'elle opère révèlent la superposition des événements :

ORACLE. Tu peux voir à l'envers, lire le titre, voir la photo, la photo du Père qui marche tête baissée. La Préposée déplie le journal, mais c'est un piège. Sur la page de gauche, la pub : Céline qui se maquille dans sa loge. Sur la page de droite, la photo : Le Père au palais de justice. (F, 77)

Le montage des diverses images uniformise la façon dont chacune est reçue et perçue.

Il s'ensuit un processus de déformation, bien rendu avec cette réplique :

ORACLE. Regarde la première page du journal. En haut, tu peux voir la photo d'une actrice américaine la bouche ouverte. Au centre, la photo d'un père iraquien [sic] qui tient son fils mort dans ses bras – la bouche ouverte aussi, mais les yeux plissés. On dirait deux concurrents de *Star Académie* (F, 75)

Ces déformations successives, qui sont aussi bien représentées dans la microstructure du texte (cette réplique, par exemple) que dans sa macrostructure (le cours du récit, l'intrigue de la pièce) dénotent une seconde forme d'uniformisation, cette fois au niveau des expériences : tous les vécus cohabitent, se répondent et s'interpénètrent. Les personnages et les figures sont emprisonnés dans cette logique perceptuelle qui leur fait oublier leur posture de spectateur et leur propre vie au profit de ce qu'ils contemplent. Le souvenir-écran paraît plus réel que le souvenir réel et le spectateur télévisuel devient étranger à lui-même. Il devient ce « tu » d'Oracle qui peine à reconnaître son propre reflet.

La pièce est ponctuée par trois de ces moments où Oracle se regarde dans le reflet d'un miroir. Ils marquent une rupture notable dans son déroulement car la figure y adopte une narration à la première personne au lieu de l'habituelle troisième personne du singulier, en plus de créer une stase de la narration. Lors de la première des trois ruptures, Oracle prend le rôle de l'Infirmière, dans l'hôpital :

ÉTALAGISTE. Tourne la tête

ORACLE. Peut pas – voit son tablier

ÉTALAGISTE. Regarde pas

ORACLE. REGARDE l'étiquette sur le tablier, le nom sur l'étiquette

ÉTALAGISTE. REGARDE PAS

ORACLE. TROP TARD. Le Psychiatre est obligé de lire mon nom :

ORACLE. Il est obligé de voir mes yeux qui le regardent, le regardent droit dans les yeux. Je m'éloigne, recule avec la lettre, glisse comme une ombre – vers le miroir. Je prends les fleurs de l'hôpital – les fleurs en plastique –, prends l'appareil jetable. Je m'arrête devant le miroir. Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit – disparaît. (F, 60)

Il ressort de ce passage l'impression d'un dédoublement ou d'une dualité. En prenant le rôle de l'Infirmière, Oracle réduit la distance qui la sépare du personnage virtuel, dans un mouvement semblable à celui opéré dans *Beauté intérieure* à l'aide de l'organisation du registre pronominal<sup>27</sup>. Ce faisant, elle devient effectivement l'Infirmière pendant un court instant. Elle conserve toutefois encore son identité première, comme le souligne le jeu de regards face au miroir. Il ne s'agit ici que d'une duplicité fugace, l'« ombre » du dédoublement qui aura lieu plus tard. Lors de la seconde rupture, Isabelle vient de se vomir dans un mouvement d'inversion en doigt de gant et par un glissement pronominal, le vomissement d'Isabelle dans l'hôpital devient celui de 31Caro dans les toilettes du Wal-Mart<sup>28</sup>. Alors cette dernière et Oracle s'observent :

ORACLE. [...] Sa tête rentre par en dedans – une perruque molle -, se renverse par sa bouche et une fois les morceaux de crâne recrachés, elle peut se vomir le bassin et le reste de la colonne vertébrale jusqu'au coccyx, qui passe par la bouche, bouche qui au passage se renverse, se vomit. Tu te demandes pas comment on peut vivre sans squelette, tu te demandes seulement si quelqu'un t'a vue, et tu trouves le moyen de te tenir sur tes jambes molles et renversées, et, de tes mains molles et renversées, de trouver dans les replis de ton visage renversé les nerfs optiques pour tirer dessus et te sortir les yeux. Même si les globes oculaires s'agitent dans tous les sens, tu peux voir le blanc de l'évier, le robinet, l'eau qui coule. Enlève les doigts de ta bouche, lève la tête, regarde dans le miroir. Tu peux voir l'épinglette de ton nom dans le miroir, lire les lettres de ton nom, précédées de ton numéro d'employé : 31CARO. À l'envers, ça fait : ORACLE. Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit. (F, 64-65)

Quoique dans ce second passage la deuxième personne du singulier soit dominante, le glissement pronominal témoigne de la manière dont le corps se renverse sur lui-même afin de modifier sa forme et permettre le changement identitaire qui en constitue l'issue. Le dédoublement ne se base plus ici uniquement sur un jeu de regard, il

<sup>27</sup> Nous étudions cet aspect de *Beauté intérieure* dans la section 2.2.2.

<sup>28</sup> Voir l'annexe B pour une reproduction de l'intégralité de la tirade.

s'ancre dans le corps à proprement parler, la tirade d'Oracle rendant compte de la sensation physique de la mue à travers la description qu'elle en fait. Non seulement 31Caro (« tu ») se *voit* devenir autre, elle se *sent* le devenir. Il s'ensuit par voie de conséquence que ce dédoublement est plus important que le premier, la distinction entre la figure et le personnage virtuel se brouillant davantage. La dernière rupture se situe à la toute fin de la partition textuelle, alors que nous revenons au spectacle de Céline Dion qui ouvrait la représentation :

ORACLE. Et là j'entre dans la chambre d'hôpital, pose les fleurs sur la commode, devant le miroir. De l'autre côté, tu me regardes. Je te regarde. On se sourit. Je marche vers le lit, pour donner à Isabelle la réponse que Céline lui a écrite. Isabelle fixe le plafond, la bouche ouverte. Je dépose la lettre dans la main inerte d'Isabelle. Toi, tu montes sur scène – marches vers Céline pour lui apporter la dernière lettre d'Isabelle. Céline ouvre la lettre, la lit. Céline pleure, te sourit. Elle te regarde en disant : « Merci », mais sans dire merci, juste en articulant « merci ». Elle se retourne vers le public et dit : « J'aimerais maintenant vous présenter une – amie, qui m'a apporté un mot tellement beau, tellement touchant », et elle te prend la main. Et là t'es vraiment seule – avec Céline. Et là t'es vraiment bien. (F, 83-84)

Cette troisième tirade où le « je » d'Oracle apparaît diffère des deux autres en ce que cette fois, figure et personnage virtuel s'entrelacent pleinement. Il ne s'agit plus d'un dédoublement s'ancrant dans le regard ou la sensation corporelle : ici, la parole montre que le personnage virtuel et la figure glissent l'un vers l'autre, l'un en l'autre, comme s'il n'existait plus de frontière entre les deux. Il ne subsiste plus de différence entre l'image et le réel dans la mesure où tout ce que décrit Oracle appartient déjà à l'image (Isabelle a été vue dans le journal, Céline est à la télévision, etc.). Lorsque 31Caro monte sur scène, elle entre dans l'image et fait partie d'elle. Oracle/31Caro se voit pleinement isolée du reste du monde puisque l'absence de parole d'Étalagiste, Gérant et Préposée donne l'impression de leur disparition. Lors de la tirade finale, le mouvement de dépossession de soi au profit de l'objet contemplé s'achève donc. Sa monstration, à tout le moins, s'achève. La reprise des éléments précédents du texte (la

scène avec Céline, la lettre, le lit d'hôpital, etc.) pointe vers une forme de répétition, ce qui est appuyé par la dernière réplique du spectacle, qu'énonce Oracle : « Tout le temps. » (F, 84) Tout le temps, Oracle/31Caro est sur scène avec Céline, vraiment seule. La représentation ne prend fin que pour ouvrir sur sa reprise. De cette répétition perpétuelle naît chez 31Caro le sentiment de félicité que nous comparerons ici au bonheur suscité par le *happy ending* dont parle Morin dans *L'esprit du temps* :

... le thème du bonheur est lié au thème du présent. La *happy end* est une éternisation projective d'un *moment* de félicité où se trouvent exaltés une étreinte, un mariage, une victoire, une libération. Elle ne s'ouvre pas sur la continuité temporelle du « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants », elle dissout au contraire passé et futur dans le présent d'intensité heureuse. Ce thème projectif correspond idéalement à l'hédonisme du présent que développe la civilisation contemporaine. Cet hédonisme est de bien-être, de confort, de consommation...<sup>29</sup>

Le personnage est pris dans une boucle narrative qui l'aliène mais lui donne un sentiment de bonheur, l'emprisonnant dans la logique du spectacle et de la contemplation. Oracle/31Caro s'intègre donc à l'image puisque c'est seulement à ce moment qu'elle arrive à se dire « vraiment bien. »

### 3.5 Conclusion partielle : félicité du monde du miroir et monstrueuse normalité

Il n'est plus question d'une figure qui voit de l'autre côté du miroir un monde mis en image et placé sous le signe du spectacle mais d'un personnage emprisonné dans le monde du spectacle, pour qui la scène et l'autre côté du miroir forment désormais l'unique réalité. Les figures ainsi prises dans la logique culturelle de la monstrueuse normalité ne peuvent faire autrement que se corriger sur des faits médiatisés qui ont pris une ampleur démesurée. Il n'est plus question de débattre sur des idées ou

<sup>29</sup> Morin, E. (2008). *op. cit.*, 136. Les italiques sont d'Edgar Morin.

devenir les actants d'une *agôn*. Elles en viennent plutôt à voir le monde avec un regard cadré par les codes du cinéma, de la photographie et de la télévision, et à se limiter à en faire la retranscription, de sorte que la chambre dans laquelle dort Céline leur semble :

GÉRANT. Encore plus grande que la chambre de leur mariage, le deuxième  
 PRÉPOSÉE. Peut-être pas plus grande  
 GÉRANT. Elle la voulait aussi grande  
 ÉTALAGISTE. Elle était pas plus grande, mais elle en avait l'air... (F, 16-17)

La vie elle-même devient un simulacre prenant la forme d'un montage photographique et vidéographique. L'image des faits possède plus de pertinence, de réalité et de valeur que les faits eux-mêmes. Pire encore, il n'y a même plus de mise en doute des faits. Le monde établi de la culture dominante vampirise les figures et les personnages jusqu'à les vider de toute leur substance subjective, jusqu'à faire d'eux des surfaces de projection où se reflètent et s'ancrent des portraits de célébrités.

ORACLE. La seule chose qui [garde Isabelle] en vie, c'est Céline – les photos, les articles, les chansons de Céline. Céline, c'est toute sa vie et dans sa vie, tout est Céline. Isabelle est fan de Céline, mais sans Céline, Isabelle serait pas fan, elle serait donc rien. Elle serait juste un corps sans nom. Je dirais : « Céline est morte » qu'Isabelle se mettrait à se décomposer, ou même mieux, je dirais : « Céline, c'est comme le père Noël, elle existe pas pour vrai » qu'Isabelle – éclaterait, irait se répandre sur les murs – exploserait... (F, 46)

La vie d'Isabelle est telle qu'elle devient étrangère à elle-même, qu'elle disparaît et cesse d'exister, se remplaçant inconsciemment par une autre qu'elle :

ORACLE. ... dans le miroir, Isabelle se voit pas. Isabelle voit Céline. Dans le miroir, Isabelle voit juste Céline – sa loge –, Céline qui se maquille dans sa loge. Elle peut même voir le reflet de la caméra derrière. (F, 80)

Les existences se confondent au point où celle d'Isabelle, qui croît reconnaître Céline Dion dans son reflet, se superpose à la vie de 31Caro, encore une fois par le biais d'un processus de réflexion devant le miroir<sup>30</sup> semblable à celui exploré plus haut.

Il n'existe aucun refuge contre la norme. Aucune critique ne peut être formulée puisqu'elle se verrait à son tour assimilée selon la logique de la monstrueuse normalité et changée en une autre forme de norme. Nous en revenons ainsi à cette affirmation de Choinière mentionnée lors du premier chapitre : « [une] critique est à peine émise à son endroit qu'elle est ingérée et perçue comme une idée venant du système lui-même [de la monstrueuse normalité], issue d'une espèce d'exercice autocritique et sanitaire.<sup>31</sup> » La seule issue possible est dans le déni de soi que nous explorions lors du chapitre précédent. Lorsque 31Caro fait la négation de sa personne, à rebours du processus inconscient d'Isabelle, elle renie par le fait même ses souffrances et accède à la félicité, au « [b]onheur sans mélange » (F, 5). Toutefois, le reniement est-il complet s'il est déconstruit par la scène et la représentation de son processus opératoire ?

Il semble que non. Plutôt, ce que fait apparaître la friction entre la scène et l'invisibilité de la norme, c'est une monstruosité des figures qui, malgré leur auto-négation, conservent une forme de conscience. Cette dernière est terrifiante en ce qu'elle rappelle que les figures sont égarées, qu'elles se sont laissées prendre au piège d'une logique qui les dépasse et les détruit. Ce sont bel et bien des monstres, car comme le dit l'historien de l'art Paul Ardenne :

Quoi qu'il en soit au réel de la spécificité biologique du monstre, le sentiment de la monstruosité naît de là aussi, d'une impression

---

<sup>30</sup> C'est notamment le cas lors de la longue tirade des pages 63 à 65 : voir l'annexe B.

<sup>31</sup> Choinière, O. (2000). De l'engagement au double refus. *Jeu : revue de théâtre*, 94(1), 71.

d'*égarement* : je ne me retrouve pas en moi-même, cette chair que j'habite m'échappe.<sup>32</sup>

La félicité du monde du miroir exposée à la fin de la section 3.4 n'est pas un sentiment de félicité pure. Elle représente plutôt l'inverse : à la félicité d'une 31Caro dans le miroir répond l'impression d'égarement de la 31Caro du monde réel. Afin de contourner son incapacité à nommer son égarement et sa différence à elle-même, 31Caro met en place un système représentatif qui inverse les codes dans lesquels elle évolue et devient alors Oracle. L'inversion des codes implique une exacerbation du sentiment de bonheur et de félicité, afin de rendre évident que ce dont il est question, ce n'est pas du bonheur, mais de la détresse d'un individu perdu par le mouvement d'aliénation de la Société du spectacle et de son idéologie.

On l'aura compris : le « monstre », dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle, c'est moins la chimère remise au goût du jour que l'homme du commun saisi du sentiment abyssal de sa différence à lui-même – autant dire l'élection au rang de « monstre », eût dit Michaux, du « fantôme intérieur ».<sup>33</sup>

C'est ainsi que le *monere* du monstre ayant conscience de sa propre différence, non pas face à une norme, mais face à son individualité, s'articule autour d'un jeu de scène inversant les codes pour mieux les mettre en évidence, où il y a mise en jeu de figures ne dialoguant pas mais se remémorant des scènes, des images et des tableaux qui ne les représentent pas. Ainsi, nous sommes bien face à un monde du miroir qui transgresse les codes du réel, comme l'explique la didascalie de lieu analysée plus haut : « La scène, c'est-à-dire *de l'autre côté du miroir*. » Le monde du miroir est en fait un monde-image, qui est élaboré en fonction de la spectature des personnages et qui représente cette même spectature. C'est un monde d'images. Comme l'écrit Alain Robbe-Grillet dans son introduction au scénario du film *L'Année dernière à Marienbad* :

<sup>32</sup> Ardenne, P. (2010). *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Regard, 384.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 382.

Que sont, en somme, toutes ces images ? Ce sont des *imagination*s ; une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent. Les souvenirs que l'on « revoit », les régions lointaines, les rencontres à venir, ou même les épisodes passés que chacun arrange dans sa tête en en modifiant le cours tout à loisir, il y a là comme un film intérieur qui se déroule continuellement en nous-mêmes, dès que nous cessons de prêter attention à ce qui se passe autour de nous. Mais, à d'autres moments, nous enregistrons au contraire, par tous nos sens, ce monde extérieur qui se trouve bel et bien sous nos yeux. Ainsi le film total de notre esprit admet à la fois tour à tour et au même titre les fragments réels proposés à l'instant par la vue et l'ouïe, et des fragments passés, ou lointains, ou futurs, ou totalement fantasmagoriques.<sup>34</sup>

La prise de parole des figures, au de-là de la satisfaction apparente de la remémoration des spectacles et des entrevues de Céline, révèle par sa forme le caractère proprement fantasmagorique de cette même prise de parole. Elle révèle en le représentant ce qu'elle n'arrive pas à nommer.

Incapable de parler elle-même du malaise qui l'habite, Caro façonne un dispositif où d'autres qu'elle vont prendre la parole à sa place, tout en nous laissant entrevoir que ces autres sont également responsables de sa détresse, du moins en partie. Elle est parlée plus qu'elle ne se parle elle-même, elle est narrée par ceux qu'elle considère être ses bourreaux, ce qui est le propre de la monstrueuse normalité. Elle est monstre car, comme nous l'écrivions en jouant de l'étymologie du mot, elle organise le spectacle tout en étant donnée en spectacle et en montrant le spectacle (en tant que spectacle). Tout se joue dans la contradiction, dans l'inversion, dans la transgression imaginaire de ce qui, réellement, l'écrase. C'est témoigner des contradictions qui nous habitent alors que nous nous plaçons volontairement en posture d'hôte pour des maux que nous n'arriverons plus à contrôler par la suite.

---

<sup>34</sup> Robbe-Grillet, A. (2007). *op. cit.*, 16. Les italiques sont de Robbe-Grillet.

Tandis que *Beauté intérieure* se terminait sur une ouverture, *Félicité* s'achève sur une clôture. Il semble impossible de dialoguer et pourtant, au-delà de ce renfermement subsiste toujours la tentative d'une prise de parole. Mais de quoi parler, si la souffrance vécue ne peut être positivement nommée, cachée sous les traits d'un bonheur béat. Le seul moyen semble de s'intégrer à l'image pour venir en saboter l'apparente perfection, la subvertir pour en révéler les mécanismes. Telle est la monstruosité d'Oracle/31Caro. Tel est le monstre de la félicité.

## CONCLUSION

HOMME : *Les autres, qui sont les autres ? Ne vous occupez donc pas tant de ce qu'ils pensent.*

Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>

Au début de ce mémoire, nous avons énoncé notre désir de produire une lecture originale de l'œuvre d'Olivier Choinière. Nous voulions éclairer une facette méconnue de son discours sur les idéologies et les structures du pouvoir en faisant l'étude du monstre et de l'image dans *Beauté intérieure* et *Félicité*. Nous avons eu recours à l'iconologie mitchellienne et à la pragmatique comme outils méthodologiques. Ces deux outils nous permettaient de lier le thème de la monstruosité chez Choinière à celui de l'idéologie et de la norme, dans le but de questionner la courtepoinTE identitaire des personnages de l'auteur. Des quatre conceptions du monstre que nous avons évoquées, celles de Jeffrey Jerome Cohen et d'Annie Ibrahim ont balisé le plus adéquatement la recherche. La première perçoit le monstre comme un être purement culturel, un Autre dialectique mettant en crise les pensées binaires, source à la fois d'attirance et de répulsion. La seconde considère qu'un des aspects centraux du monstre consiste en l'importance chez lui de la disproportion et de la dialectique. Ces conceptions ont été exemplifiées lors de la brève étude de *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*, pièce courte et méconnue dont l'unique personnage forme un prototype de monstre. Convoquer le concept de la monstrueuse normalité décrit par Michaël La Chance nous a semblé primordial afin de pallier aux divers angles morts laissés par les quatre conceptions du monstre recensées.

---

<sup>1</sup> Robbe-Grillet, A. (2007). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit, 35. Les italiques sont de Robbe-Grillet.

En outre, ce concept a révélé ce qui unit *Beauté intérieure* et *Félicité*, pièces partageant au premier abord peu de similitudes, que ce soit d'un point de vue thématique, stylistique ou structural. Nous avons pu constater lors des chapitres deux et trois qu'au-delà de leurs différences fondamentales, les deux pièces s'articulent autour d'un principe sous-jacent de monstration généralisée. Chez Celui Qui Suit comme chez Oracle, le réel est compris en fonction de son caractère visuel, ce qui supporte l'idée d'un monde ancré dans la Société du spectacle. Celui Qui Suit fait exister les personnages virtuels muets de son récit par le biais de qualifications physiques et le récit de *Félicité* consiste en un immense courtépisode d'images médiatiques consommées indistinctement. Les deux pièces proposent des regards subjectifs portés sur le monde, l'objectivité du réel étant devancée par l'imagination des personnages. Il n'existe pour eux aucun refuge contre la norme du spectacle, qui colonise leur imaginaire. Il ressort l'impression que la célèbre phrase prononcée par Andre Agassi dans la campagne publicitaire de Canon de 1989 dit vrai : « Image is everything. » Toutefois, ce slogan où l'image apparaît comme un tout autosuffisant, se générant soi-même comme contenant pictural et contenu conceptuel, s'applique davantage à la perspective physiognomonique régissant la logique narrative de *Beauté intérieure*. Dans le cas de *Félicité*, il serait plus juste de se référer au slogan d'une publicité de Sprite de 1998 : « Image is nothing. Thirst is everything. Obey your thirst », où l'image se montre transparente, porteuse d'un message latent auquel le spectateur devrait obéir<sup>2</sup>.

Que l'image soit tout ou qu'elle ne soit rien, toujours est-il que dans les deux pièces tout est image. Qui plus est, l'image y possède une grande puissance symbolique et normative. L'aliénation des personnages et leur impuissance face à cette norme du visuel sont dans les deux cas déjouées et renversées lorsqu'ils reprennent ses codes

---

<sup>2</sup> Au sujet de l'opacité et de la transparence de l'image, le lecteur peut se référer à Emmanuel Alloa. Alloa, E. (2011). Introduction. Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser. *Penser l'image*. Dijon : Presses du réel, 7-23.

pour élaborer un dispositif communicationnel les rendant apparents. Nous définissons cette démonstration, ou plutôt cette subversion, sous l'appellation de *monere* du monstre. Dans notre corpus, le *monere* s'avère analogue au processus iconologique que Mitchell nomme « montrer le voir ». Nous pourrions même soutenir que l'iconologie repose exclusivement sur ce processus, indépendamment du caractère textuel ou pictural de l'objet étudié. À cet égard, la discipline a prouvé pour nous sa pertinence. Grâce aux outils que Mitchell a développés au fil du temps, nous en sommes arrivés à décrire le processus du *monere*. Le but de la subversion monstrueuse, comme celui de l'iconologie, n'est pas la destruction du système idéologique, mais sa déconstruction : il ne sert à rien de chercher à détruire la monstrueuse normalité. Elle peut cependant être fragilisée si ses rouages deviennent identifiables. S'ouvre ainsi la possibilité d'un dialogue que la Société du spectacle cherche à empêcher en isolant le spectateur dans son activité spectatrice<sup>3</sup>. Le *monere* de Celui Qui Suit et d'Oracle résulte en une production et une transmission de connaissance bien plus qu'en un sabotage.

Cette production de connaissance relevait en grande partie de la relation qu'entretenaient les personnages avec les images. Toutefois, la transmission en était rendue possible grâce à leur prise de parole. C'est sur la base de cette observation que nous avons choisi d'employer les outils de la pragmatique. Ce choix a concouru à l'accentuation de la perspective interactionniste de la recherche, cette dernière visant à noter les particularités énonciatives du corpus principal. En tant que branche de la philosophie analytique, la pragmatique s'est révélée beaucoup trop technique et complexe pour que nous puissions user de son vocabulaire propre. C'est plutôt sa vision de l'activité langagière et de la performativité de la langue qui nous aura intéressé. Nous avons relevé dans les textes les relations de pouvoir unissant verbalement les différents personnages, ce qui a fait surgir qu'à travers l'autorité

---

<sup>3</sup> Ceci n'implique évidemment pas que la société du spectacle fonctionne normalement à sens unique.

pragmatique d'Oracle se décèle son sentiment d'impuissance et que Celui Qui Suit se distancie linguistiquement du spect-acteur pour mieux accentuer leur ressemblance. Ce faisant, la pragmatique nous a dirigé vers une compréhension accrue de l'articulation énonciative du *monere* dans notre corpus et de la place que l'argumentation y tient.

Notre utilisation de l'iconologie reste une première approche et ne revendique pas un autre statut. Arrivé à la fin de cette recherche, nous sommes gagné par l'optimisme à l'idée de ce qu'elle ouvre pour les études théâtrales. Misons par exemple sur l'incomplétude du texte de théâtre : il n'est plus à prouver aujourd'hui que ce dernier est un objet troué dont l'implémentation ne se réalise qu'au moment de son passage à la scène. Nous envisageons avec enthousiasme les possibilités offertes par l'iconologie dans le cadre d'analyses de la représentation scénique d'œuvres de théâtre, de danse, d'art performance, de cirque ou de musique. Pour sa part, dans quelles voies pourrait mener la théorie du tournant pictorial, formulée par Mitchell dans *Picture Theory*, quant à une investigation sur la place occupée par les médias et le spectacle dans la réalisation des œuvres théâtrales modernes, postmodernes et contemporaines ? Il nous semble que cette avenue permettrait de comprendre sous un jour nouveau à la fois les esthétiques nées de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle et celles du début du 21<sup>e</sup> siècle. Il serait ainsi possible d'envisager de quelle manière l'approche de l'image scénique privilégiée par Choinière dans *Nom de domaine* tient compte de l'illusion de tridimensionnalité propre au jeu vidéo et les implications de cette illusion quant à l'appréhension du réel. Nous pourrions aussi nous baser sur le tournant pictorial pour disséquer l'influence des médias télévisuels sur le travail de la mise en scène d'*Ennemi public*, dont le plateau tournant met en jeu la tension entre la convergence idéologique et la multiplicité des points de vue à la base du journalisme contemporain.

Au fil de la rédaction, la tentation a souvent été forte d'ouvrir les apports théoriques à d'autres modes de pensée sur l'image et à d'autres branches des études visuelles et de l'histoire de l'art. En témoignent les diverses citations de Jurgis Baltrušaitis, Paul Ardenne, Alain Robbe-Grillet et Dominic McIver Lopes disséminées tout au long de la recherche. La théorie de l'image constitue un champ d'une extrême vastitude, généralement contradictoire, souvent obtus et parfois trop abstrait pour permettre une mise à l'épreuve dans le cadre d'une analyse textuelle. À cet égard, les écrits de Mitchell ont toujours eu pour nous l'avantage de conserver un équilibre appréciable entre la rigueur intellectuelle et l'accessibilité conceptuelle, ce qui constitue une motivation supplémentaire de leur emploi. La place laissée dans ses écrits à la déconstruction des discours idéologiques inhérents aux images a en outre permis de pouvoir rester au plus près des considérations propres à l'œuvre de Choinière, qui opère un travail similaire par le biais de la dramaturgie.

Quoiqu'une grande part de la création de Choinière soit « inquiète des médias<sup>4</sup> », peu de ses pièces nous semblent arriver à traduire avec autant de force que *Beauté intérieure* et *Félicité* la manière dont l'intériorisation des discours normatifs en vient à transformer l'individu. *Nom de domaine*, par exemple, repose sur le dispositif du jeu vidéo en ligne et le désir violent d'un retour à une morale conservatrice que les personnages ne pourront cependant jamais pleinement accepter. L'absence de choix laissée au personnage qui incarne le joueur empêche toujours la possibilité de l'adhésion idéologique, de sorte qu'à la fin de la pièce le jeu vidéo soit abandonné, les personnages refusant les normes qu'il tente d'établir. S'ils se confrontent au discours « vidéoludique » du jeu *Belle Époque*, ils ne sont jamais transformés par lui. Mommy est pour sa part l'exemple le plus visible de personnage monstrueux. Personnage conservateur et réactionnaire, elle porte sur son corps les marques d'une monstruosité

---

<sup>4</sup> Nous faisons ici référence au titre de la thèse doctorale de Francis Ducharme, partiellement consacrée à *Félicité*. Ducharme, F. (2015). *Une dramaturgie inquiète des médias*. (Thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal.

spectaculairement visible : sang, viscères, vêtements souillés, visage hideux. Elle revient des morts pour transformer en zombies la plupart des personnages de la pièce, faisant d'eux des suiveurs adoptant le même mode de pensée. D'un point de vue dramaturgique, l'idéologie se dissémine à la manière d'un virus en suivant les tropes propres au genre cinématographique inauguré par George Andrew Romero en 1968<sup>5</sup>. Cependant, la force spectaculaire-même de cette représentation de morts-vivants pousse à la considérer comme une aberration et, ce faisant, mène à un refus unilatéral<sup>6</sup>, alors que *Beauté intérieure* ou *Félicité* nous confrontent à nos propres contradictions, difficiles à renier. *Mommy* et *Nom de domaine* auraient en outre sûrement été ardues à concevoir sans la préexistence des deux pièces de notre corpus principal. Pour ce qui est de *Venise-en-Québec*, nous avons déjà noté lors du second chapitre que ses sources se trouvent possiblement en partie dans *Beauté intérieure*. Il serait également possible de se pencher sur *Ennemi public* en cherchant à élucider non pas qui est le monstre mais plutôt les mécanismes en fonction desquels les personnages tentent de faire de leurs interlocuteurs des monstres.

Le thème de la monstruosité ouvre de nombreuses portes pour l'étude de l'œuvre de Choinière. Sans doute arriverions-nous à l'invoquer de manière aussi avantageuse pour examiner le répertoire d'autres auteurs québécois. Il serait assurément pertinent de se pencher sur *Cinq visages pour Camille Brunelle* (Guillaume Corbeil) en examinant comment les personnages se changent en monstres lorsque la prégnance de l'image médiatique altère leur rapport à la sociabilité. Larry Tremblay a également créé un personnage monstrueux avec la pièce *Ogre*, où les médias paraissent essentiels à l'identité du personnage, sa substance devant être irradiée par eux pour

---

<sup>5</sup> Le cinéma zombie a acquis son importance avec *Night of The Living Dead*, réalisé en 1968 par Romero.

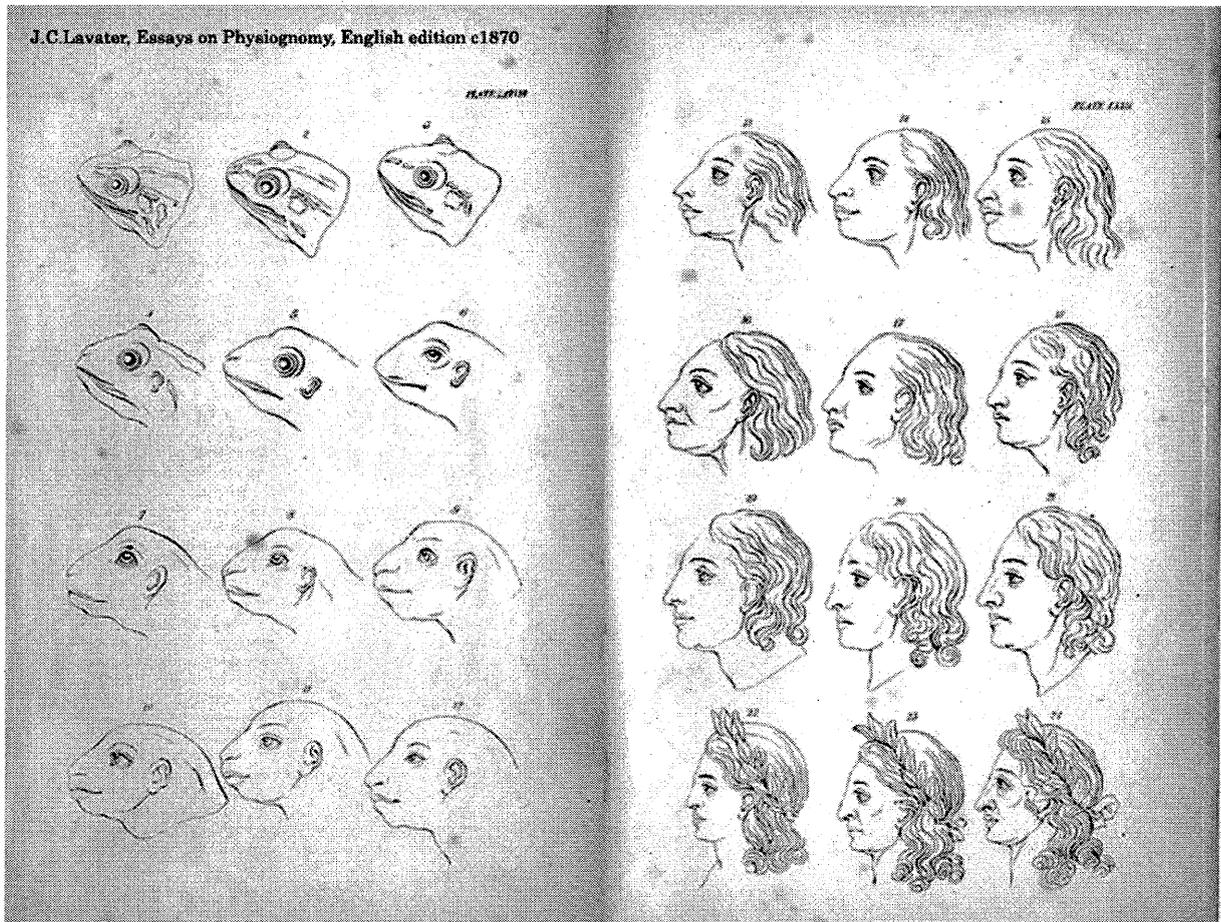
<sup>6</sup> Nous suivons ici le raisonnement de Michaël La Chance. Un monstre trop spectaculairement visible ne peut que renforcer l'emprise de la norme, puisque la norme le considère comme anormal. La Chance, M. (2000). La monstrueuse normalité. Dans Palmiéri, C. (dir.) *De la monstruosité : expression des passions*. Québec : L'Instant même et Montréal : Jaune-Fusain, 55.

arriver à subsister. Plus encore, notre conception du monstre offre probablement de nombreuses pistes pour étudier des personnages qui, s'ils ne sont pas monstrueux au niveau textuel, le deviennent lors du passage à la scène.

Cette recherche se présente donc comme une porte ouverte. À l'image de la dramaturgie de Choinière, qui désire permettre au lecteur et au spectateur d'entrer en dialogue avec l'Autre, nous espérons avoir offert à ses monstres de s'affirmer en tant qu'interlocuteurs et producteurs de connaissance plutôt que comme des ennemis publics qu'il faut abattre pour rétablir l'ordre monolithique de l'Idéologie.

ANNEXE A

J.G. LAVATER, *DE LA GRENOUILLE À APOLLON*, ÉD. 1870.



Source : <https://www.fulltable.com/02/if/25.jpg> (récupéré le 22 mai 2016)

## ANNEXE B

### TIRADE DES PAGES 63 À 65 DE *FÉLICITÉ*

#### ORACLE

Isabelle a plus de trou, plus de fente. Pas de sortie, sauf la bouche, parce que tout passe par la bouche, qui s'ouvre, enfin. Isabelle peut, enfin. Elle peut enfin parler, veut parler – trop tard. L'air coupe, les cordes vocales bloquent, la bouche se remplit, déborde, s'ouvre sur une rivière de bile noire qui sort à l'horizontale, tombe, éclabousse le blanc des draps, du lit. Isabelle vomit, se vide le ventre, complètement, interminablement. La bile déborde, coule sur le plancher blanc, se répand dans la chambre d'hôpital. Le Médecin, l'Infirmière, le Psychiatre patinent vers la porte, tombent, se relèvent, retombent, en hurlant, brûlants. Ils fondent, noircissent, disparaissent sous la surface, la vague barbotante du dégueulis. Isabelle vomit jusqu'au vide, à l'infini, bouche ouverte, yeux sortis, le nombril qui touche à la colonne vertébrale. À l'intérieur, quelque chose se renverse – comme un gant. Quelque chose monte, sort, se suit : un long foulard de mouchoirs attachés – de la magie. Le foie, les reins, l'estomac, les intestins – floc! – avec au bout les poumons qui se dégonflent, le cœur qui se débat. Pendu à sa bouche : son œsophage, sorti, renversé. Elle prend l'œsophage entre ses doigts, par réflexe veut tirer, mais se dit : « Ravale, ravale. » Elle veut ravaler son cœur, prend son cœur, ouvre la bouche, mais son épaule se disloque et le reste suit. Son bras gauche rentre par en dedans au fur et à mesure qu'elle le vomit. Les os s'arrachent aux muscles, tombent – un petit tas blanc à ses pieds –, jusqu'à ce que son bras lui pende par la bouche, vidé, renversé. Elle s'approche du miroir, observe l'intérieur renversé de son bras, les veines, les nerfs, exactement comme un énorme doigt de gant de plastique rouge renversé. Flush! Quelqu'un tire la chasse d'eau, mais elle se demande pas qui est-ce qui est aux toilettes, elle essaie seulement de ravaler son bras avant que la personne sorte. « Ravale, ravale », mais elle se vomit le bras droit, qui se vide, se renverse, suivi de la jambe gauche – tombe à terre –, et de la jambe droite – glisse sur le dos. Sur le dos, avec quatre tubes de viande qui lui sortent par la bouche, elle pense : « Mon Dieu que je dois avoir l'air ridicule » et se vomit la cage thoracique avec la colonne vertébrale qui en passant lui arrache les dents, la mâchoire. Dans un pop! son crâne éclate – la matière grise coule comme du ciment frais. Sa tête rentre par en dedans – une perruque molle –, se renverse par sa bouche et une fois les morceaux de crâne recrachés, elle peut se vomir le bassin et le reste de la colonne vertébrale jusqu'au coccyx, qui passe par la bouche, bouche qui au passage se renverse, se vomit. Tu te demandes pas comment on peut vivre sans squelette, tu te demandes seulement si quelqu'un t'a vue, et tu trouves le moyen de te tenir sur tes jambes molles et

renversées, et, de tes mains molles et renversées, de trouver dans les replis de ton visage renversé les nerfs optiques pour tirer dessus et te sortir les yeux. Même si les globes oculaires s'agitent dans tous les sens, tu peux voir le blanc de l'évier, le robinet, l'eau qui coule. Enlève les doigts de ta bouche, lève la tête, regarde dans le miroir. Tu peux voir l'épinglette de ton nom dans le miroir, lire les lettres de ton nom, précédées de ton numéro d'employé : 31CARO. À l'envers, ça fait : ORACLE. Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit. Vite Caro. Cache les fleurs en plastique dans ton sac à dos.

Choinière, O. (2007a). *Félicité*. Montréal : Dramaturges, 63-65.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Textes d'Olivier Choinière

- Choinière, O. (1997). *La fin de l'humanité est impossible, même chez le dernier des êtres humains*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.
- (1998). *Le Bain des raines*. Montréal : Dramaturges.
- (2000). De l'engagement au double refus. *Jeu : revue de théâtre*, 94(1), 66-71.
- (2002a). *Jocelyne est en dépression*. Montréal : Dramaturges.
- (2002b). Si j'ose dire. *Jeu : revue de théâtre*, 103(2), 91-97.
- (2003). *Beauté intérieure*, suivi de *Chien savant* et de *Two thousand mile end*. Montréal : Dramaturges.
- (2006a). Forme ou fantaisie ? *Jeu : revue de théâtre*, 120(3), 120-122.
- (2006b). Moi le premier. *Liberté*, 48(3), 16-22.
- (2006c). *Venise-en-Québec*. Montréal : Dramaturges.
- (2007a). *Félicité*. Montréal : Dramaturges.
- (2007b). Combien de patates ça vaut ? *Liberté*, 49(1-2), 49-60.
- (2008). *La tragédie grecque*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.
- (2009a). Très cher critique de théâtre à Montréal. *Jeu : revue de théâtre*, 131(2), 8-10.
- (2009b). Vers solitaire (OUT) – extrait. *Liberté*, 51(1), 78-88.
- (2011). *Projet blanc*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.
- (2012a). L'administration nous ronge. *Liberté*, 53(2), 64-68.
- (2012b). *Nom de domaine*. Montréal : Leméac.

----- (dir.) (2014). *26 lettres. Abécédaire des mots en perte de sens*. Montréal : Atelier 10.

----- (2015). Je déteste le théâtre. *Jeu : revue de théâtre*, 154(1), 11.

----- (2016) *Ennemi public*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.

Choinière, O. et Kemeid, O. (2010). Faites-vous un théâtre subversif ? *Jeu : revue de théâtre*, 135(2), 52-59.

*b) Textes sur Olivier Choinière*

Berteau-Lord, G. (2004). *Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'Autodafé*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Bertin, R. (2015). Sous la loupe d'Olivier Choinière. *Jeu : revue de théâtre*, 157(4), 50-53.

Brault, M.-A. (2004). Sortir en ville : Festival de théâtre de rue de Shawinigan. *Jeu : revue de théâtre*, 110(1), 186-190.

----- (2009). *ParadiXXX : le regardeur et le regardé*. *Jeu : revue de théâtre*, 132(3), 138-141.

Cadioux, A. (2013). Dispositif de consolation : Une saison en Choinière, première partie / *Nom de domaine*. *Jeu : revue de théâtre*, 148(3), 11-14.

Côté, J.-C. (2013). *Mommy* recensé. *esse arts + opinions*, 78, 81.

Cyr, A.-A. (2014). *Entre industries culturelles et essor médiatique : réorganisation du rapport entre high et low culture sur la scène théâtrale nord-américaine : une étude de cas : Chante avec moi d'Olivier Choinière et Life and Times : Episode 1 du Nature Theater of Oklahoma*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Cyr, A.-A. et Lesage, M.-C. (2013). Critique théâtralisée des esthétiques marchandes : les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil. *Voix et images*, 39(1), 29-44.

David, G. (2015). Les pièges dramaturgiques du ras-le-bol. *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, 253, 68-70.

Ducharme, F. (2009). *L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans Bienvenue à et Ascension, deux déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

----- (2013). Seul à seul avec une voix dans la ville. *Jeu : revue de théâtre*, 147(2), 88-94.

----- (2014). Le jeu n'est jamais sans douleur. *Jeu : revue de théâtre*, 153(4), 31-35.

----- (2015). *Une dramaturgie inquiète des médias*. (Thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal.

Jacques, H. (2010). Rêves à la une. *Jeu : revue de théâtre*, 137(4), 14-16.

St-Jean-Raymond, D. (2015). *La québécoité dans le théâtre contemporain : Mythanalyse de Scotstown, Yukonstyle et Félicité*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.

Saint-Pierre, C. (2014). Récrire son histoire. *Jeu : revue de théâtre*, 150(1), 93-96.

### c) Théâtre

Boisson, B. (2005). Le théâtre ou l'exhibition du monstre : La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 37, 183-196.

Brecht, B. (1970). *Petit organon pour le théâtre* suivi de *Additifs au Petit organon*. Paris : L'Arche.

----- (2003). *L'Art du comédien*. Paris : L'Arche.

Brisset, A. (1989). Le travail perlocutoire de la traduction de *Macbeth* québécois. *Meta : journal des traducteurs*, 34(2), 179-194.

Cyr, P. (2012). La métamorphose de Mère Courage ou la spectature et l'actualisation de la distanciation. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Dufiet, J.-P. et Petitjean, A. (2013). *Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris : Classiques Garnier.

- Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris : Belin.
- Lesage, M.-C. (2015). Figurations de l'acteur : Monstre de scène. *Paysages UBU : le théâtre de Denis Marleau, 1994-2014*. Montréal : Somme Toute, 146-152.
- Lussier, M. (1996). *La pragmatique comme méthode d'analyse du texte dramatique : un outil pour l'acteur dans le processus d'interprétation du personnage*. (Mémoire de maîtrise non publié.) Université du Québec à Montréal.
- Pruner, M. (2012). *L'analyse du texte de théâtre*. (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin.
- Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*. (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin.
- Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil : Théâtrales.
- (2012). *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*. Paris : Armand Colin.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'Aire.
- (2002). *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Belfort : Circé.
- (dir.) (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- Ubersfeld, A. (1979). *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.
- (1996). *Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.
- Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud.

#### d) Iconologie

- Hagelstein, M. (2015). Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images. *Critique d'art : actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 44, 86 – 98.

- McIver Lopes, D. (1996). *Understanding Pictures*. Oxford : Oxford University Press.
- (2014). *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mitchell, W.J.T. (ed.) (1980). *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII (4). 540-544.
- (2009). *Iconologie : image, texte, idéologie*. Paris : Les prairies ordinaires.
- (2011). *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris : Les prairies ordinaires.
- (2014). *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Dijon: Les presses du réel.
- Moxey, K. (2008). Les études visuelles et le tournant iconique. *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (11), 149-168.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Arts of the Renaissance*. New York: Icon.
- (1990). *Le Titien : Questions d'iconologie*. Paris : Hazan.
- (2009). *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- (2014a). *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris : Gallimard.
- (2014b). *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit.

Ripa, C. (2011). *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*. Paris : Alain Baudry et Cie.

e) *Pragmatique*

Anscombe, J.-C. et Ducrot, O. (1983). *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

Armengaud, F. (2007). *La pragmatique* (5<sup>e</sup> éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.

Ducrot, O. (1980). *Les échelles argumentatives*. Paris : Minuit.

----- (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2001). *Les actes de langage dans le discours : Théorie et fonctionnement*. Paris : Nathan.

Lyotard, J.-F. (1985). *La condition postmoderne*. Paris : Minuit.

Mainueneau, D. (2009). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil.

Sarfati, G.-É. (2012). *Éléments d'analyse du discours* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin.

Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris : Hermann.

----- (1992). *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*. Paris : Minuit.

f) *Monstre*

Ardenne, P. (2010). L'ère des monstres. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Regard, 380-440.

Audeguy, S. (2013). *Les monstres*. Paris : Gallimard.

- Baltrušaitis, J. (2008). *Les perspectives dépravées. Tome 1 : Aberrations. Essai sur la légende des formes*. Paris : Flammarion.
- Browning, T. (2004). *Freaks*. [DVD]. Burbank: Warner Bros.
- Christensen, B. (2006). *Häxan. Witchcraft Through the Ages*. [DVD]. New York : Janus Films.
- Cohen, J. J. (ed.) (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hustvedt, S. (2016). *Un monde flamboyant*. Arles : Actes sud.
- Ibrahim, A. (dir.) (2005). *Qu'est-ce qu'un monstre ?* Paris : Presses universitaires de France.
- Landry, M. (2012). *Dualités et tensions spatiales dans City of Glass et Leviathan de Paul Auster. Le devenir-monstre de l'écrivain soumis à la logique du labyrinthe*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.
- Larochelle, M.-H. (dir.) (2008). *Monstres et monstrueux littéraires*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Martinez, A. (2011). *Images du corps monstrueux*. Paris : L'Harmattan.
- Palmiéri, C. (éd.) (2000). *De la monstruosité : expression des passions*. Québec : L'instant même et Montréal : Jaune-Fusain.
- Monstre. (2007). Dans Robert, P., Rey, A. et Rey-Debove, J. (dir.). *Le Nouveau Petit Robert* (éd. 2008). Paris : Dictionnaires Le Robert, 1629.

*g) Autres références*

- Alloa, E. (éd.) (2011). *Penser l'image*. Dijon : Les presses du réel.
- Althusser, L. (2011). *Sur la reproduction*. Paris : Presses universitaires de France.
- Alvarez, J. L., Anand, N. et Jones, C. (2005). Guest Editors' Introduction. *Manufactured Authenticity and Creative Voice in Cultural Industries*. *Journal of Management Studies*, 42(5), 893-899.

- Barthes, R. (2013). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard et Paris : Seuil.
- Benjamin, W. (2009). *Paris, capitale du XIXe siècle* (6<sup>e</sup> éd.). Paris : Allia.
- Bourdieu, P. (2008). *Sur la télévision* (43<sup>e</sup> édition). Paris : Raisons d'Agir.
- Carroll, L. (2013). *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* suivi de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Paris : Gallimard.
- Debord, G. (2014). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard.
- Derrida, J. (1993). *La dissémination*. Paris : Seuil.
- (2014). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Feyerabend, P. (1988). *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris : Seuil.
- Godbout, J. (1989). *Le murmure marchand : 1976-1984*. Montréal : Boréal.
- Goodman, N. (2009). *L'art en théorie et en action*. Paris : Gallimard.
- Jameson, F. (2012). *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Paris : Questions théoriques.
- Jost, F. (2013). *Le culte du banal*. Paris : CNRS.
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.
- Mavrikakis, N. (2015). *La peur de l'image. D'hier à aujourd'hui*. Montréal : Varia.
- Morin, E. (2008). *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Robbe-Grillet, A. (2007). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit.