

Ironie et humour dans la tradition théâtrale canadienne-française

Laurent Mailhot

Number 55, June 1990

Humour et rire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26968ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mailhot, L. (1990). Ironie et humour dans la tradition théâtrale
canadienne-française. *Jeu*, (55), 72–78.

ironie et humour dans la tradition théâtrale canadienne-française

humour (humeurs) et ironie

Les Anglais ne seraient jamais parvenus à définir l'humour qu'ils pratiquent sous les noms d'*understatement* ou de *nonsense*. Ni les Français l'*esprit* qui les caractérise. Existe-t-il un humour québécois avant les innombrables et parfois innommables humoristes contemporains? Nos ancêtres entendaient à rire et s'y entendaient. Comment faire autrement, pour survivre, dans les familles nombreuses, les paroisses, avec un cousinage et un voisinage omniprésents? Les conteurs d'histoires n'étaient pas tous des conteurs traditionnels, folkloriques. L'actualité politique, militaire, religieuse, sociale, même l'amour et le sexe trouvaient place dans les veillées¹ : on le voit par les chansons sur Phips («C'est le général de Flip...») et les Bostonnais, les accidents et les malchances, les curés, les bas-bleus et autres marginaux.

Les Québécois se trouvent à l'aise dans le village global de McLuhan, cette société qui revient ou arrive à «un mode de communication immédiate, rapide et instantanément diffusable²». Mais leur *humour* actuel — dont les caricatures ou pastiches (imitations) devraient être plutôt qualifiés d'ironie, satire, sarcasme — n'est-il qu'un avatar de leur légendaire bonne humeur ou joie de vivre? De «la nécessité où ils ont toujours été de se défendre contre des éléments, des événements et des groupes qu'ils n'ont jamais contrôlés», les Canadiens français devenus ou en train de devenir Québécois ont tiré des leçons : leur humeur est «moins bon enfant qu'il n'y a guère» et leur humour «plus incisif³».

L'humour comme agréable légèreté, simple gaieté, humilité et humanité, bon sens un peu pimenté, «sorte d'ironie plaisante» (Quillet), n'épuise pas tous les traits du genre, même au Bas-Canada. «L'ironie joue sur les contraires» et peut, suivant les circonstances, «mettre en joie» ou «faire grincer des dents». Lorsqu'elle rend «furieux», l'ironie n'a plus rien à voir avec l'humour, qui, «même dans sa méchanceté», doit garder «un visage souriant⁴». Un bon humoriste — Napoléon Aubin, Hector Fabre, Arthur Buies, Jules Fournier — est «presque toujours doublé d'un ironiste», sans que le contraire soit nécessairement avéré, car certains ironistes (on devrait dire satiristes ou pamphlétaires⁵) se prennent mortellement au sérieux. Un Alphonse Villeneuve, par exemple, dont *la Comédie*

«Les Amérindiens apparaissent, disparaissent, réapparaissent sous d'autres plumes, avec d'autres maquillages, d'autres discours [...]» Albert Millaire et Guy Lécuyer dans *les Grands Soleils* de Jacques Ferron, au T.N.M., en 1968.
Photo : André Le Coz.

1. Y compris dans les joyeuses «veillées au corps» où on récitait à toute vitesse un chapelet dit «de barbeau» (emboîté) pour retourner au plus tôt boire, manger, fumer, parler et rire. Voir le chapitre «L'humour québécois» dans Marcel Rioux, *les Québécois*, Paris, Seuil, 1974, p. 58-67.

2. *Ibid.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 65.

4. Adrien Thériot, Avant-propos à son anthologie de *l'Humour au Canada Français*, Montréal, CLF, 1968, p. 8.

5. Sur ces genres ou ces types de discours «agoniques» (polémique, pamphlet, satire), voir Marc Angenot, *la Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 34-39, 372-382.



infernale est une inquisition, un bûcher anti-libéral, ou un juge Routhier, qui pontifie jusqu'à interpréter le «rire de Dieu».

L'anthologie de *l'Humour au Canada français* d'Adrien Thériou comprend des contes, des chroniques, des polémiques, des pastiches, des dialogues fantaisistes⁶ qui pourraient servir de levers de rideau ou meubler un entracte. Mais aucune pièce, aucun morceau de théâtre, à l'exception des «Ergots de cochon. Petite scène policière et un peu... polissonne» de Vieux Doc (le D' Grignon), tiré d'un recueil⁷ d'anecdotes qui se situent «entre la farce de *Maître Patelin* et *les Plaideurs* de Racine⁸». Ou entre Molière et Maupassant. L'ivrogne et la femme battue («j'ai effleuré du bout de mon sabot son petit os mignon, son loumignon...») sont fidèles au programme de leurs noms : Laribote et Labacquèse.

tradition?

On peut parler de tradition théâtrale ici, malgré les lacunes, les interruptions et les recommencements, la dispersion et les difficultés de la transmission. Comme les nouveaux dramaturges, les récents historiens du théâtre canadien-français ou québécois la rendent visible et y font de plus en

6. «Première rencontre avec Jacques Cartier», de Jean Narrache, «Euclide Lalancette à Paris» puis «à Rome», de François Hertel.

7. *Quarante ans sur le bout du banc. Souvenirs joyeux d'un juge de paix des Laurentides*, Beauchemin, 1932.

8. Lise Gauvin, dans le *DOIQ*, II, Fides, 1980, p. 930.

plus référence. «Notre histoire n'est pas faite d'avortements, notre théâtre n'est pas mort-né à répétitions méprisables. Sous son apparence d'éphémère, il y a une continuité, dans son éparpillement, il y a une cohérence, et dans l'essoufflement périodique, une volonté tenace», conclut Jean-Marc Larrue d'un bilan quelque peu humoristique de «la mémoire théâtrale au Québec⁹». Les Amérindiens apparaissent, disparaissent, réapparaissent sous d'autres plumes, avec d'autres maquillages, d'autres discours, dans *les Grands Soleils* (1958 et 1968) ou dans *On n'est pas sorti du bois* (1972). *Un pays dont la devise est je m'oublie* (1976) passe son temps à se souvenir de ses oublis.

On a pu relier le *Théâtre de Neptune* de Lescarbot (1606) non seulement aux «réceptions» et «actions» qui salueront, en plusieurs langues et langages, l'arrivée des gouverneurs et des évêques de la Nouvelle-France, mais à «certaines pratiques antérieures à la Renaissance» — dont le «cerne sus le sablon» (analogue au cercle de craie caucasien) de Donnacona devant Cartier — qu'on retrouve dans une danse (*L'Été*) de Françoise Sullivan filmée en 1947 sur les plages des Escoumins et dans «un spectacle expérimental, *Titanic*, qui devait avoir lieu sur un navire amarré dans le port de Montréal» en 1985¹⁰.

La mémoire du théâtre, au théâtre, est intermittente, éphémère, mais subtile, persistante, renaissante. Mémoire et histoire ne sont pas synonymes. Celle-ci, analytique, critique, est une reconstruction «problématique et incomplète» du passé. Celle-là, toujours vécue au présent, «affective et magique», ouverte et vulnérable, «ne s'accommode que des détails qui la confortent» dans ses oublis comme dans ses souvenirs. «La mémoire est un absolu, l'histoire ne connaît que le relatif¹¹.» Mieux encore : «Le travail de la mémoire au théâtre est indissociable de la faiblesse de son histoire¹².» Et il s'exerce «sur fond polémique». Non plus, sans doute, à la façon pathétique et grandiloquente du XIX^e siècle, mais dans l'humour, l'ironie, la parodie, la distance — qui est aussi une proximité, une complicité — des Ferron, Germain, Ducharme, Tremblay, Bouchard, Chaurette et tant d'autres.

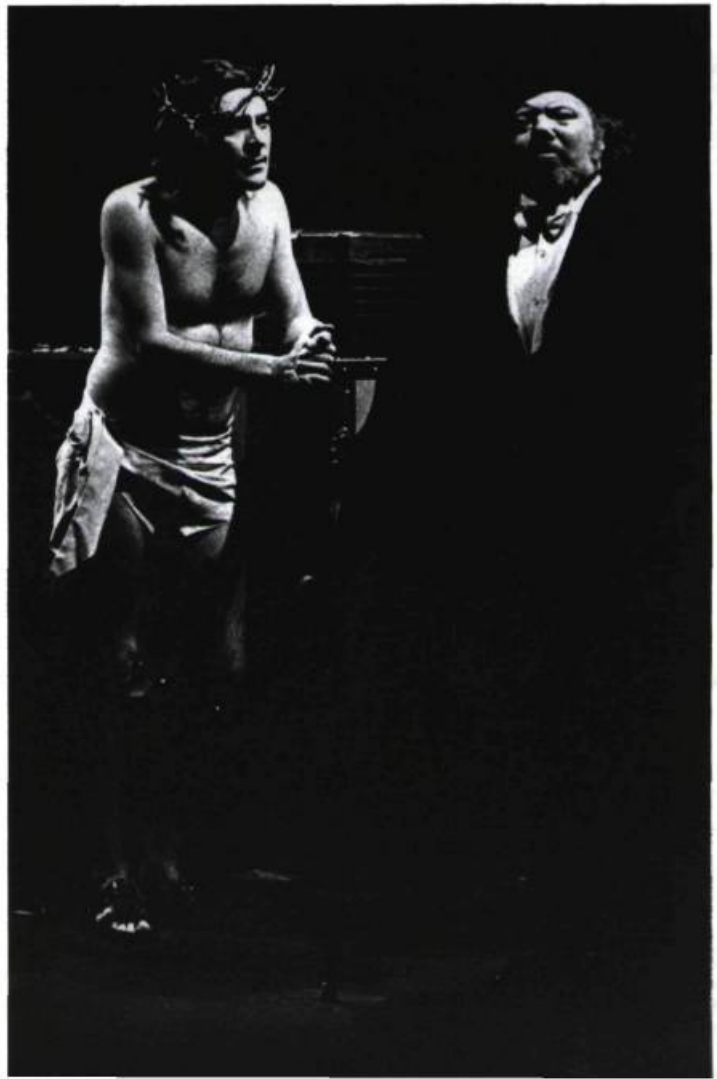
9. Dans les Actes du colloque de la Société d'histoire du théâtre du Québec, *le Théâtre au Québec. Mémoire et appropriation*, sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Laflamme, Jean-Marc Larrue, *l'Annuaire théâtral*, automne 1988/printemps 1989, p. 72.

10. André-G. Bourassa, «Scène québécoise et modernité», dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, I.Q.R.C., 1986, p. 141, 153, 156. [La pièce a finalement été créée dans un terrain vague («cour à scrap») derrière le Carmel. N.d.l.r.]

11. Georges Banu, «De l'histoire vers la mémoire...» dans le collectif (cité), *le Théâtre au Québec. Mémoire et appropriation*, p. 31.

12. *Ibid.*, p. 33. Voir aussi, du même, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, dont plusieurs passages semblent s'appliquer particulièrement à la tradition québécoise : «L'imminence de l'effacement aiguise la conscience de la mémoire [...], la véritable mémoire est essentiellement une vision d'absence» (p. 15); «Une mémoire fragmentaire ne peut être qu'heureuse» (p. 16), etc.

«Un pays dont la devise est je m'oublie (1976) passe son temps à se souvenir de ses oublis.» Deuxième version de la pièce de Jean-Claude Germain, présentée en novembre 1976, au Théâtre d'Aujourd'hui. Sur la photo : Jean Perraud et Guy Lécuyer. Photo : Daniel Kieffer.



dialogues politiques, polémiques

L'ironie, beaucoup plus que l'humour, traverse certains textes théâtraux ou parathéâtraux de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e. Une ironie souvent lourde, trop armée, intense, didactique, polémique, à thèse. Celle de Valentin Jautard, dans la première *Gazette de Montréal*, reprend les idées, non le style de Voltaire. Il écrase ses adversaires en bon avocat et journaliste, non en écrivain. Comment un «novice capucin» pourrait-il répliquer à un «Raisonneur», philosophe des Lumières?

Les «conversations» dirigées¹³, les «dialogues» politiques, électoraux (il y en a deux dès 1792) relèvent de l'art oratoire, des arts martiaux ou des manuels de propagande plutôt que du jeu théâtral. On trouve cependant des traits vifs, amusants, et un bon portrait-charge du député-juge De Bonne dans la «Veillée d'un candidat avec sa bonne amie» que fait paraître *le Canadien* en 1807. Le «Dialogue entre un Curé et un Habitant¹⁴» caractérise socialement les interlocuteurs par leur langage, leur accent. C'est une première qui n'est pas sans effet comique. Pierre Petitclair le fera systématiquement, en multipliant les idiomes, les niveaux de langue, et même la traduction des noms propres (Guillaume/William), dans *Une partie de campagne*¹⁵, qui reprend et élargit la thèse, le tableau, de *l'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* (1802) de Joseph Quesnel.

Les «comédies du *statu quo*», tout à fait représentatives de l'activité intellectuelle et militante de la période «résolutionnaire» (1834), contribuent à l'établissement d'une tradition dramaturgique originale¹⁶. *Le Statu Quo en déroute* peint le procureur général Hamel sous des traits shakespeariens revus par Molière : faux «honorable», solennel et vaniteux, vengeur monologuant plus proche de Polonius, des faibles et des traîtres de comédie que de Hamlet, son homonyme anagrammatique.

Cette veine polémique se retrouve, plus académique, dans une petite «tragédie-bouffe» comme *le Défricheur de langue* (1859) d'Isidore de Méplats¹⁷, qui ridiculise les idées, le style et la personne du feuilletoniste français Henri-Émile Chevalier. La seconde moitié du XIX^e siècle affiche, à côté des adaptations et des reconstitutions historiques, le genre parathéâtral, spectaculaire, de la controverse, de la joute idéologique, des rivalités partisans inexpiables. L'éloquence, le journalisme, l'essai et même un début de critique littéraire s'y exercent à fleurets non mouchetés, à coups de sabre et de hache, à visages masqués et démasqués. Le Pandœmonium de *la Comédie infernale ou Conjuraison libérale aux enfers* (1871), signée d'«Un Illuminé» (Alphonse Villeneuve), dépasse à la fois les bornes du théâtre, de l'apologétique et de la polémique en tentant de fonder un nouveau genre qu'il appelle — sans humour — le «comique attristant».

Plus intéressant à tous points de vue est *Félix Poutré*¹⁸, drame ambigu que le jeune Louis Fréchette tire des Mémoires¹⁹ du personnage du même nom. La vraie-fausse «folie» — simulée en prison — de ce héros-traître de 1837-1838, toujours vivant, qui assiste à la première et multipliera les conférences, donne lieu à des scènes qui dépassent le quiproquo, le double sens, le loufoque. Félix Poutré parle aux autorités comme le fou du roi; il leur dit des «vérités» tout en cachant les siennes, qu'il dévoile pourtant malgré lui. C'est la meilleure pièce de Fréchette, la mieux emboîtée, la plus

13. Par exemple, celle, dramatisée, de la brochure (1794) que John Hare a publiée en 1963 sous le titre *le Canadien et sa femme*.

14. *Le Canadien*, 20 mars 1822.

15. Québec, Joseph Savard, 1865.

16. Comme l'a montré Leonard E. Doucette, *Theatre in French Canada: Laying the Foundations 1606-1867*, University of Toronto Press, 1984, p. 91-103.

17. Pseudonyme des D^{rs} LaRue et Taché : «Méplats» seems to be a dig at the grandiloquent language of Chevalier in the parodied article, for the Frenchman had spoken of «ce nez grec, taillé dans les méplats arrondis» (*Ibid.*, p. 253, n. 65).

18. Créé à Québec en 1862; publié en 1871, réédité chez Beauchemin (1878) et finalement chez Leméac (1974).

19. *Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'États canadiens en 1838*, Montréal, De Montigny et Cie, 1862; plusieurs rééditions, en feuilleton ou en livre, jusqu'à celle de Réédition-Québec, 1968.

originale, moderne, pirandellienne avant la lettre²⁰ (*Henri IV*). Une comédie dans (derrière) le drame, un psychodrame à travers la farce :

GEOLIER — Est-ce qu'il aurait le *délirium tremens*?

TOINON — C'est nous autres que j'avons *l'dillaume trop mince* pour lui!

À côté de *Félix Poutré*, où le personnage se dépasse lui-même, de degré en degré, par le théâtre, une comédie mondaine comme *les Faux Brillants* (1884) du futur Premier ministre Marchand²¹ brille par sa superficialité sans faille. La machine bien huilée tourne sur elle-même avec panache. Petite locomotive à la Feydeau. Manège pour grandes personnes qui ne sont pas des personnages mais des marionnettes. La distance donne à ces vieux miroirs, ces vieux jouets, un certain charme et une efficacité accrue. *Les Faux Brillants* sont évidemment plus faux, et plus brillants, lorsqu'ils sont repris²² en accéléré par Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui.

monologues, revues, variétés

Au tournant du siècle, pendant que le théâtre s'organise et se professionnalise — on va voir et avoir enfin de vraies pièces, avec des acteurs connus et reconnus, des décors élaborés, une technique appropriée et même d'avant-garde²³ —, se développe en marge des salles officielles, dans les cabarets, une tout autre veine comique, populaire, parathéâtrale : monologues, revues, variétés.

Une première revue, *l'Oncle du Klondyke*, créée par Durantel en 1899 au café-concert El Dorado (devenu les Fougounes Électriques), fut suivie d'une quinzaine d'autres. Au temps des Soirées de famille au Monument National et de *la Passion* sur tous les calvaires, on criait et chantait aussi *Ohé Ohé Française* (1909) avec un succès retentissant. Julien Daoust lui-même, père fondateur s'il en est (du Théâtre National Français, du Théâtre Populaire, etc.), abonné au *Chemin des larmes*²⁴, sut prendre à l'occasion celui des rires. Opportuniste, il rebaptise *Allô Québécoise*, pour la vieille capitale, la revue qu'il avait intitulée en 1913 *la Belle Montréalaise*. Avec son «faux critique» et Baptiste, Tit-Coq Sansette²⁵, la Pouné et une commère qui s'appelle «Mlle Canada» sont parmi les personnages prometteurs de ce spectacle pour le temps des fêtes.

«Le recensement» familial de Paul Coutlée (1920) est aussi difficile que le dénombrement acadien de *la Sagouine*. Son «Siméon a lâché sa job» (1922), aussi cynique que les monologues du naïf ouvrier et de son «boss» de Deschamps. Ses «Quatre charretiers de l'Apoplexie²⁶», monologue pour jeunes filles qui doit être dit «avec l'accent d'une commère du faubourg à la Mélasse [*sic*]» est du Clémence Desrochers en herbe. Fridolin — «un père Ladébauche rajeuni» (Larrue) — n'est pas orphelin. Et, contrairement à Tit-Coq, il n'est pas sans descendance.

l'humour comme «parodie de la vie collective»

Il demeure difficile, malgré les deux livres de Chantal Hébert sur le burlesque, quelques articles sur

20. Voir Pierre Gobin, *le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, P.U.M., 1978, p. 84-90, et la préface (1974) de Pierre Filion : «Toinon fait rire. Un peu trop parfois» (p. 23); «le drame historique perd peu à peu ses plumes devant la comédie satirique, le héros fait place au clown...» (p. 24).

21. Dont la fille, Joséphine Dandurand, décria de son côté *Nos travers*, Beauchemin, 1901.

22. Et édités, à titre (sous-titre) de *Paraphrase* chez VLB, 1977. Germain et sa troupe avaient réinjecté sans autant de succès *le Sérum qui tue*, «grand guignol» mélodramatique de Marc René de Cotret (1928).

23. Voir la thèse (inédite) de Jean-Marc Larrue, *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914* (Université de Montréal, 1987) et son article, «Entrée en scène des professionnels 1825-1930», dans Legris, R., Larrue, J.-M., Bourassa, A.-G. et David, G., *le Théâtre au Québec 1825-1980*, VLB, S.H.T.Q. et B.N.Q., 1988, p. 25-61, sans oublier les photos, p. 63-88.

24. «Le Chemin des piastres», suivant le mot d'un autre spécialiste du mélo, Henri Deyglun.

25. Le nom est un chiffre. Quant au prénom et au rôle, ils annoncent Tizoune plutôt que le personnage de Gélina. Voir Jean Cléo Godin, «Une «Belle Montréalaise» en 1913», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 5, 1983 (1984), p. 55-62.

26. *Mes Monologues*, Édouard Garand, 1926, p. 75-79.



«Les Faux Brillants» sont évidemment plus faux, et plus brillants, lorsqu'ils sont repris en accéléré par Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui.» Sur la photo : Jean-Pierre Chartrand et Roger Garand. Photo : Daniel Kieffer.

tualité, y compris la politique, la religion et le sexe, est une affaire de (bon ou mauvais) voisinage. Le spectacle est celui de la vie quotidienne, revue et revécue en groupe.

L'humour, comme tout le théâtre québécois, est une affaire de famille³² — de langue bien pendue,

la revue²⁷, une anthologie de monologues²⁸ et l'édition, après quarante ans, des *Fridolinades*, de rendre compte dans son ensemble et ses ramifications de la création instantanée, souvent improvisée et inédite, de l'humour québécois dans la première moitié du XX^e siècle.

Seuls *le Comique et l'humour à la radio québécoise. Aperçus historiques et textes choisis, 1930-1970* ont été systématiquement répertoriés²⁹. Les auteurs soulignent que de *Quelles nouvelles à Chez Miville*, la «permanence du spectacle», la récurrence des thèmes et des références, l'échange des personnages et parfois des comédiens ont produit «une sorte de texte continu, où les épisodes apparaissent maintenant comme des variations sur la trame d'un humour collectif³⁰». «L'ensemble constitue naturellement une sorte de parodie de la vie collective mais se définit d'abord par son autonomie imaginaire en face des autres créations littéraires³¹.»

La tradition du sketch, particulièrement riche, «inépuisable», se rattache pour une part au théâtre, à la saynète; d'autre part, à l'interview imaginaire d'un «témoin» qui devient rapidement narrateur, conteur et finalement «fabulateur». Aux poèmes de circonstances du XVIII^e et XIX^e siècles ont succédé des chansons de circonstances, engagées ou déçagées. Aux discours et conférences qu'on écoutait et observait comme des pièces (voir la critique du temps) ont succédé les monologues et les «éditoriaux-bouffes». Aux contes et conteurs traditionnels ont succédé des voix, des types qui ne sont pas moins familiaux et familiers, tout en étant aussi universels. L'ac-

27. Jean Cléo Godin, «Les gaietés montréalaises : sketches et revues», *Études françaises*, 15 : 1-2, 1979, p. 143-159.

28. Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Leméac, 1980.

29. Par Pierre Pagé, avec la collaboration de Renée Legris, *La Presse*, 1976. Le «corpus humoristique» où on a puisé comprend «plus de soixante-dix mille pages inédites» (Introduction, p. 17).

30. *Ibid.*, p. 16.

31. *Ibid.*, p. 19. «Il est difficile de distinguer, en termes théoriques, entre le sketch et le texte simplement mis en forme dialogues» (*ibid.*, p. 21). Fridolin et Prosper (*Chez Miville*) racontent et jouent d'un même mouvement.

32. «Faire de la famille le centre de l'univers dramatique québécois» — chez Garneau ou Ronfard comme chez Germain ou Tremblay — c'est affirmer le rôle des individus, des familles et des collectivités — plus que des grands événements ou des héros — «dans la création de l'histoire québécoise à venir» (Jonathan Weiss, «Le théâtre québécois : une histoire de famille», dans le collectif (cité) *le Théâtre au Québec. Mémoire et appropriation*, p. 140).

de noms, de prénoms, de surnoms, d'interpellations et d'interjections, de jurons, de tics, d'allusions, d'anecdotes, de traits plus que de portraits, d'histoire(s) au présent — parce que la famille elle-même est une société, un peuple, une nation unie et divisée, dédoublée, qui se regarde vivre (et parler) d'un œil (d'une oreille) à la fois complaisant et critique. Rien n'est sûr, pas même le pire. Tout et rien peuvent être sérieux, risibles. Tout est possible, même l'avenir d'un théâtre, d'une histoire. L'humour, lancé et relancé, n'a jamais le dernier mot.

laurent mailhot

qui a peur du théâtre?

Je triche un peu; la question que l'on m'avait posée, c'était : «Qui a peur du tragique?» Si je la détourne, c'est que j'ai l'impression que le tragique, en ce moment, a peur du théâtre. Entendons-nous d'abord sur le théâtre; je le définirais, à l'instar de Grotowski, comme ce qui se passe entre acteurs et spectateurs. Quant au tragique, on me permettra de l'évacuer ici, car si la comédie peut s'opposer à la tragédie, le tragique (l'expression de l'inéluctable conflit secret dont nous mourons), lui, ne s'oppose guère au comique. On me permettra d'employer comme antonymes de comique des adjectifs tels que dramatique, grave, voire sérieux...

Ce qui se passe entre acteurs et spectateurs, donc : un art de la présence, un art de l'organicité, un art de l'échange. C'est pourquoi je ne peux m'empêcher de trouver une essence fortement théâtrale au théâtre d'été, ce château fort du comique sans arrière-pensée. (On me permettra ce glissement pas très subtil de théâtre comique à théâtre d'été.) Car, aller au théâtre d'été, c'est faire d'une pierre deux coups : un, aller voir en chair et en os des acteurs de la télé et, deux, aller rire.

On ne va pas y voir une représentation du monde par le moyen du théâtre; on va voir des acteurs qui vont nous faire rire. Et l'acteur au théâtre d'été jouit d'une liberté que l'on rogne ailleurs : celle de jouer avec le public, de pousser aussi loin que possible ces jeux qui déclenchent le rire. L'acteur a le droit, et même le devoir d'en mettre et d'en remettre. Qu'on ne me dise pas que cela s'accomplit au prix de la rigueur du travail de l'acteur. Non; la rigueur ici se déplace, pour investir la relation entre l'acteur et le public; si l'acteur faisait n'importe quoi, son public cesserait de réagir. Cette liberté dans l'échange qui s'opère entre l'acteur et les spectateurs, elle s'est perdue dans le théâtre qui n'aspire pas à faire rire.

Et aller rire au théâtre, c'est devenu la seule façon sûre de s'y sentir une communauté. Il y a cent ans (en fait, un peu plus que cent ans), on a éliminé les spectateurs de l'acte théâtral. C'est Wagner qui a parti le bal avec son théâtre à Bayreuth; tous les sièges tournés vers la scène et l'obscurité dans la salle. Le spectateur a ainsi perdu des éléments précieux du spectacle théâtral dont il jouissait depuis les débuts de l'histoire du théâtre en Occident : les visages des autres spectateurs. Par l'obscurité, bien sûr, mais surtout par ces architectures de théâtre qui, au lieu de créer un cercle communautaire, atomisent le public pour le transformer en foule. Le théâtre a tué sa communauté pour la remplacer par une somme d'individus. Or, il reste chez ceux qui vont au théâtre un désir de communauté, et chez ceux qui le font un désir d'en créer une. Et cette communauté que l'on a interdite à la vue, elle