



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

62

L'INFORME THÉÂTRAL

L'Annuaire théâtral

N° 62

AUTOMNE 2017

L'informe théâtral

SQET

Université
de Montréal



L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Catherine Cyr (Université du Québec à Montréal)

Jean-Paul Quéinnec (Université du Québec à Chicoutimi)

Comité de rédaction

Pauline Bouchet (Université Grenoble Alpes)

Francis Ducharme (Université du Québec à Montréal)

Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières)

Nicole Nolette, présidente de la SQET (Université de Waterloo)

Conseil scientifique

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université de l'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction : Marianne Côté-Beauregard

Révision des textes : Marianne Côté-Beauregard et Véronique Ménard

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : *Voltige* de Magali Baribeau-Marchand, 2018, dessin reproduit avec la permission de l'artiste.

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3P8

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 3^e trimestre 2018

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER :

L'informe théâtral

Sous la responsabilité de Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

MOT DE LA DIRECTION

L'écriture sans fin pour une création scénique du désir 5

Jean-Paul Quéinnec

DOSSIER

PRÉSENTATION

L'informe théâtral : quand l'œuvre cherche de nouveaux modes de relation aux spectateurs 9

Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiales
sur le théâtre du Long XX^e siècle 19

Jean-Marc Larrue

L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? À travers *La trilogie des flous*
de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault 31

Cyrielle Dodet

Pour une poïétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre 47

Johanna Bienaise et Anne Sophie Rouleau

In-former l'énonciation de l'acteur : les défis des théâtres de Daniel Danis
et de Christian Lapointe 61

Émilie Coulombe

Tuer l'œuvre dans l'œuf : dés-écritures du plateau 81

Anne-Marie Ouellet

De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué
d'une scène sans bord 95

Jean-Paul Quéinnec

DOCUMENTS

Quelques manifestations de l'informe 119

Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

La haine des animaux 121

Dany Boudreault

Cahier à prolonger 129

Magali Baribeau-Marchand et Anne-Marie Ouellet

Nyo-morgue 135

Sarah Berthiaume

PRATIQUES ET TRAVAUX

Posthumains sur scène 147

Filip Dukanic« C'est du thick » : penser la violence et le langage dans la pièce *Rouge gueule*

d'Étienne Lepage 161

Marie-Hélène Constant

REVUE DES REVUES

Jeu n^{os} 159, 161, 164, 165 (2016, 2017), *Registres* n^{os} 19, 20 (2016, 2017),
Alternatives théâtrales n^o 129 (2016) 185**Sara Thibault**

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 197

L'ÉCRITURE SANS FIN POUR UNE CRÉATION SCÉNIQUE DU DÉSIR

Dans son édition de 2018, le Festival TransAmériques programme *Fluid Grounds* de Benoît Lachambre et Sophie Corriveau, avec Nancy Tobin à la conception sonore. Durant huit heures, nous pouvons assister à une performance qui «rend visible les chemins d'une mémoire collective révélée par des courbes, cercles et points de partage¹». Sur le plancher en bois de l'Agora de la danse et à l'aide de tonnes de ruban adhésif de différentes couleurs, les artistes font et défont «un paysage où tout devient possible²». Que ce soit en termes de durée, d'espace, de perception (sonore, visuelle, tactile), de contact direct ou indirect avec les artistes, le spectateur passif ou investi, libre d'aller et de venir, déambule dans un champ où l'action ininterrompue des écritures donne force à la créativité et rend compte, nous semble-t-il, d'une dramaturgie de l'informe. Cette performance, jouant de repères en mutation constante voire chaotiques et moins organisés que ceux qui définissent généralement la chorégraphie – tout en faisant preuve d'une grande ouverture –, assume la question de son accessibilité à tous, en ne prétendant pas être un pont tendu entre tous. À travers sa cartographie imprévisible comme son auralité flottante, cette pièce révèle le potentiel de l'informe dans sa manière même de repenser le désir pour et avec le spectateur. Ici, le désir ne repose pas sur une conception négative, ne se suscite pas sur un besoin que nous n'avons pas, sur une privation, mais bien sur le désir lui-même. Comme le défendent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* : «Ce n'est pas le désir qui s'étaie sur les besoins, c'est le contraire, ce sont les besoins qui dérivent du désir³». Le dossier dédié à l'informe théâtral exprime de même ce désir de révéler une scène définitivement ouverte aux possibles (artistiques et poétiques, technologiques, culturels, géographiques) et enfin reconnue (les programmations dans les festivals internationaux le confirment), faisant naître un besoin de mieux la comprendre.

Ainsi, dans ce désir de révéler ce qu'une démarche informe libère «du potentiel à vivifier les pratiques scéniques contemporaines», Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet ont constitué le présent dossier de *L'Annuaire théâtral*, issu des réflexions menées lors du colloque de la Société québécoise d'études théâtrales en 2016. La diversité des articles indique bien que leur conception de l'informe théâtral, tout en s'inscrivant dans l'histoire du Long XX^e siècle, passant de l'informe bataillien à l'excommunication de Galloway, embrasse des problématiques aussi bien liées à la poïétique du pli dans une dansethéâtre, à la dramaturgie sonore, aux défis de l'énonciation du texte pour l'acteur, au devenir de l'activité poétique de l'auteur qu'aux «dés-écritures» de

1 Festival TransAmériques, «*Fluid Grounds*», 2018, <http://fta.ca/spectacle/fluid-grounds/>

2 *Idem*.

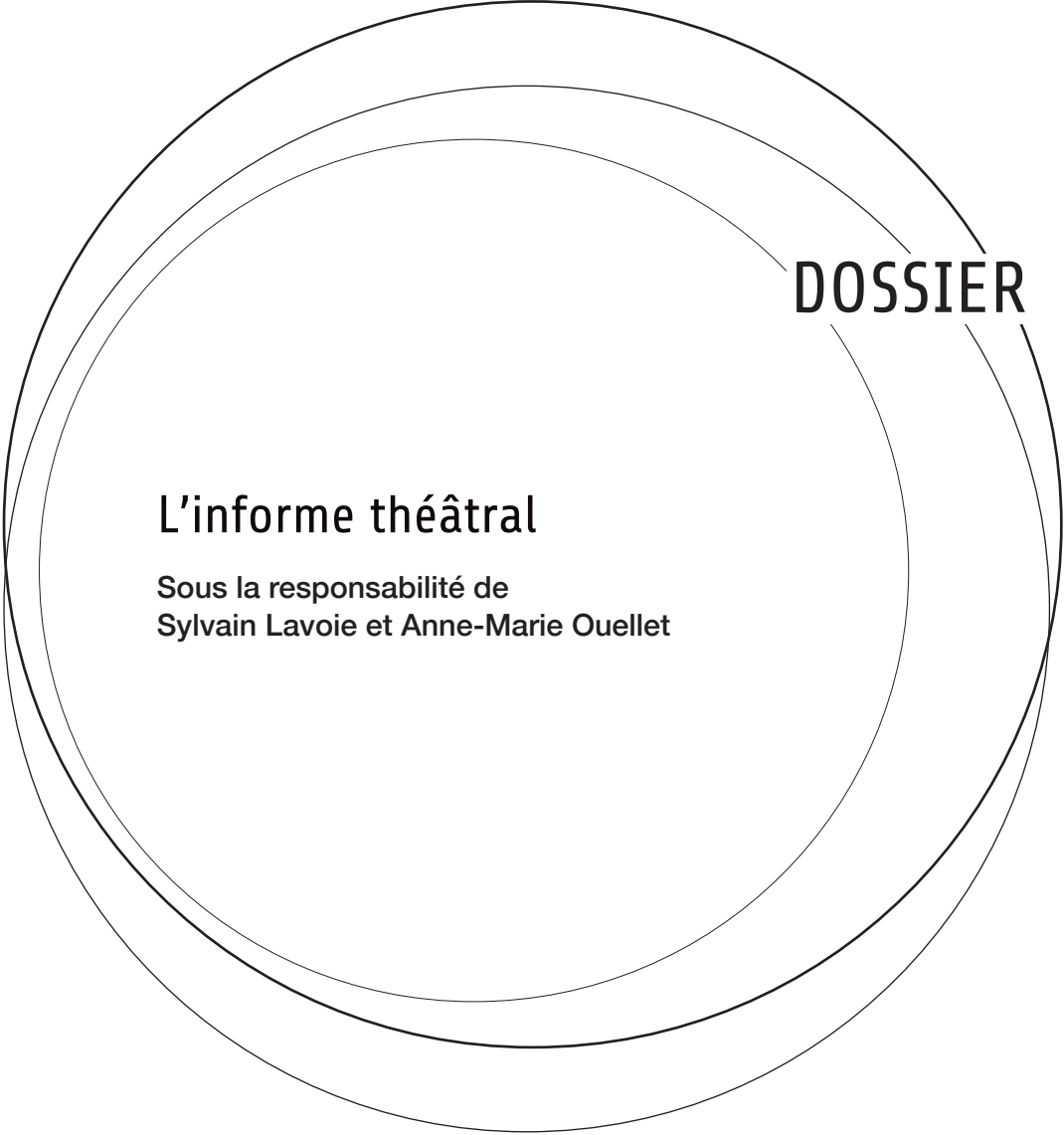
3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, «Critique», vol. 1 («L'anti-Œdipe»), 1995 [1972], p. 35.

plateau en général. La mise en valeur de cette scène de tous les possibles se prolonge à travers la section « Documents », particulièrement riche et accueillante. Dany Boudreault nous partage une liste, intitulée « La haine des animaux », extraite de son téléphone telle une « matière pour des textes dramatiques ou des poèmes à venir ». S'ensuit un dialogue entre les dessins de Magali Baribeau-Marchand et de courtes phrases d'Anne-Marie Ouellet issu du « Cahier à prolonger » qui accompagnait une installation de la compagnie L'eau du bain, et dont l'inachèvement nous invite « à prolonger les traits et à rêver ce qu'aurait pu être le résultat final ». Enfin, Sarah Berthiaume nous transmet le texte « Nyo-morgue », constitué « des mots [...] autour et en dessous de ceux qui se sont retrouvés dans la pièce *Nyotaimori* créée en janvier 2018 ». La section « Pratiques et travaux » fait place à deux articles qui soulèvent des aspects contigus à l'informe théâtral : Filip Dukanic, faisant écho à l'article de Jean-Marc Larrue sur le non-humain – au sens de « chose, objet, dispositif » –, propose un cadre théorique sur ce qu'il caractérise comme une « déferlante posthumaniste ». Marie-Hélène Constant offre une analyse rigoureuse sur la violence du langage chez Étienne Lepage qui rend compte d'un théâtre comme « lieu d'une disjonction collective ». Enfin, dans la « Revue des revues », Sara Thibault procède à une synthèse tout à fait pertinente montrant la variété des sujets – tels que « les inégalités sexuelles, le sexe, les paradoxes de l'acteur, [...] le processus de création de Joël Pommerat et les photographies d'acteurs jusqu'au début du XX^e siècle en France » – abordés entre 2016 et 2017 dans différentes revues de langue française.

Pour finir, au nom du comité de rédaction, nous souhaitons chaleureusement remercier Jeanne Bovet qui a achevé son mandat de codirectrice de la revue en juin dernier. À travers son engagement indéfectible, sa rigueur, le regard fin qu'elle a su poser sur les réflexions développées en nos pages comme sur l'évolution esthétique de la revue, durant sa gouverne (en codirection avec Yves Jubinville, puis avec Hélène Jacques et enfin avec Catherine Cyr), des numéros dynamiques et de haute tenue ont été publiés. Nous voulons aussi souligner que Jeanne a toujours proposé à l'ensemble des membres de l'équipe de rédaction un travail dans un climat harmonieux et stimulant. À cet égard, son attention particulière à la section « Recherche-crédation » a porté ses fruits : nous sommes fiers d'annoncer que pour son dossier « Dans la fabrique des songes », paru dans le numéro 59 de *L'Annuaire théâtral*, Florent Siaud est le colauréat du Prix Jean-Cléo Godin de l'Association canadienne de la recherche théâtrale.

C'est donc en tant que nouveau duo de directeurs que Catherine Cyr et moi-même sommes décidés à défendre à la fois la rigueur scientifique mais aussi l'évolution éditoriale que la revue a déjà bien entamée. Ainsi, nous vous invitons à la lecture de ce numéro dont l'originalité et la qualité réflexive rendent compte de l'ambition de *L'Annuaire théâtral*.

Jean-Paul Quéinnec
Université du Québec à Chicoutimi



DOSSIER

L'informe théâtral

**Sous la responsabilité de
Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet**

L'informe théâtral : quand l'œuvre cherche de nouveaux modes de relation aux spectateurs

PRÉSENTATION

Sylvain Lavoie
Anne-Marie Ouellet

Le titre du présent dossier se veut l'écho d'un autre : *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre*, ouvrage publié en 2010 sous la direction de Yannick Butel qui, pour présenter le fruit de cette réflexion collective, prend comme point de départ la fameuse édition 2005 du Festival d'Avignon – « l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », n'avaient alors pas manqué de déclarer Fabienne Farge et Brigitte Salino (2005) dans *Le Monde*. Évoquant ces tumultes, Butel rappelle que pour plusieurs observateurs, d'« [e]space lié à la fabrication de la communauté, le théâtre était devenu territoire d'exclusion » (2010 : IX). Ce n'était certes pas la première fois qu'une telle accusation était portée contre les pratiques scéniques contemporaines, ou plutôt contre les créateurs, à qui on n'a cessé de reprocher de s'éloigner de leur public. Or la crise de 2005 semblait atteindre un point culminant : « En Avignon, cet été-là, s'était joué *un drame* qui concernait *la défaite de la parole*. S'était jouée *une bataille*, donc, où *le cadavre du commentaire* gisait à même des œuvres qui avaient recouvré leur autonomie et parlaient un langage étranger aux limites des discours qui habituellement les saisissaient » (*ibid.* : X; nous soulignons). Le constat brutal que « [l]e théâtre manquait de théâtre » (*ibid.* : IX) ne pouvait faire autrement que d'éveiller la curiosité des chercheurs : que devient le théâtre quand lui-même s'en absente?

Cette supposée défaite de la parole concernait autant les œuvres elles-mêmes que les discours tentant de les cerner. Dès lors, comment traiter de manifestations artistiques qui se déroberont à l'analyse traditionnelle, au résumé d'un récit ou à l'exposition de thématiques? Se rangeant résolument du côté de l'énigme, de la sensation, et célébrant son mystère, tout un pan du théâtre

contemporain mise désormais sur ce qui lui échappe plutôt que sur ce qu'il possède. En parlant *[d]e l'informe, du difforme, du conforme au théâtre*, Butel et ses collaborateurs s'intéressent aux constructions et déconstructions formelles qui, au cœur de la fabrique des arts vivants, misent souvent sur des dispositifs pour délaisser toute représentation d'un quelconque drame. Ainsi confrontés à des paysages scéniques qui peuvent sembler «dévastés» (Naugrette, 2004) où se manifestent «l'hétérogénéité, l'insaisissabilité et le caractère processuel», comme le mentionnera Jean-Marc Larrue dans les pages qui suivent, plusieurs spectateurs – et critiques – se sentent parfois abandonnés, dans un état d'insatisfaction et de frustration lié à leur incompréhension. Lors du colloque annuel de la Société québécoise d'études théâtrales que nous avons organisé avec Carole Marceau en 2016 et qui a servi de point de départ à notre dossier, nous avons eu envie de poursuivre dans la voie ouverte par l'équipe de Butel. Cependant, le but n'était pas de prendre parti dans le débat, ni de dénicher un équivalent québécois à cette crise – d'autant qu'au moment de diffuser l'appel à communications, aucune polémique ne faisait rage dans le milieu théâtral d'ici. Il y aura bien eu, quelques mois plus tard, un petit soulèvement entourant les représentations de *Suie* de Dave St-Pierre dans le cadre de Danse Danse¹. Loin d'atteindre le tumulte vécu à Avignon treize ans plus tôt, les critiques adressées au chorégraphe québécois y faisaient néanmoins écho : opacité, vacuité, provocation gratuite, ennui...

Le théâtre et, plus largement, les arts de la scène – le genre se retrouve en filigrane de tout ce numéro – s'éloignent-ils vraiment de leurs spectateurs? À Avignon on «argua[ît] de la fin de l'espace de communion que se doit d'être l'instant de la représentation théâtrale» (Butel, 2010 : IX; nous soulignons). En effet, ces dernières années les discours théoriques ont relevé un passage de la volonté de *représenter* à celle de *présenter* (Chevallier, 2004). Mais cela doit-il nécessairement sonner le glas de toute possibilité de communion? Il y a là une amorce du présent dossier qui examine des pratiques d'ici à la lumière de celles d'ailleurs.

Ainsi l'occasion se présente-t-elle de réfléchir sur les concepts de *représentation* et de *communion* : que peuvent-ils désormais dire? Qu'ont-ils déjà voulu dire? Sont-ils vraiment évacués de la mission qui anime les créateurs? Le cas échéant, par quoi ont-ils été remplacés : le rien et le vide que d'aucuns sont prompts à leur attribuer? Enfin, si on observe une dramaturgie de l'informe de plus près, que nous apprend-elle sur la relation essentielle entre l'artiste, son œuvre et leurs spectateurs?

1 Dans *Le Devoir*, on aura pu lire : «Ils auront été plus d'une dizaine de spectateurs à quitter la salle au soir de la première. Pourtant, avant même l'entrée en salle, ils avaient été prévenus : Dave St-Pierre fera violence à Dave St-Pierre, essaiera ouvertement de faire du Castellucci et finira par "fucker le chien". C'est ce qu'avait écrit l'artiste dans une missive incisive pleine de sarcasmes remise d'entrée de jeu» (Carpentier, 2017). On se souviendra que Danse Danse, qui se définit sur le web comme la «vitrine des meilleures performances des créateurs d'ici et d'ailleurs» (2018), a proposé un remboursement aux spectateurs possédant des billets pour les représentations subséquentes, réaction décriée avec à-propos par plusieurs. Souhaitons qu'une analyse ait lieu afin d'envisager la question de la création sous tous ses aspects et d'interroger le pouvoir des organismes artistiques à «résist[er] à l'assimilation des politiques culturelles toujours prompts à négocier le "partage du sensible"» (Butel, 2010 : X-XI).

CE QUI NOUS SÉPARE, CE QUI NOUS RASSEMBLE

Le spectacle ayant alimenté le plus de désarroi à Avignon en 2005 fut *L'empereur de la perte*, écrit et mis en scène par Jan Fabre, qui portait sur le statut de l'artiste – là incarné par un clown échouant tous ses tours, faut-il le rappeler. « On a vu beaucoup de spectacles faibles ou problématiques dans cet Avignon. Mais il s'agit là d'une imposture boursouflée de son importance, d'un ennui abyssal », écrivait Fabienne Farge (2005) avant de se prononcer sur l'ensemble du festival. Pour sa part, la blogueuse Judith Sibony suggérait, en revenant sur l'événement, que « c'est précisément le vide, véritable étendard du spectacle, qui nous offre le luxe de la méditation » (2011).

De même, lorsque Dave St-Pierre exaspère un public pourtant mis en garde, on assiste précisément à un déplacement du sens de l'œuvre qui, dans la mouvance postmoderne, vise principalement à s'interroger elle-même, et qui, ce faisant, vient questionner ses limites. Il importe dès lors de la situer autrement : moins comme le résultat d'une dévastation (souvent nostalgique), elle devient davantage le point d'ancrage d'une réflexion philosophique qui fait du vide ou du manque une origine à partir de laquelle la volonté de « fabrication d'une communauté » (Butel, 2010 : IX) emprunte d'autres voies : elle sera *négative* chez Georges Bataille (1967), pour ne pas dire *inavouable* avec Maurice Blanchot (1983), voire *désœuvrée*, rétorquerait Jean-Luc Nancy (1986). L'essayiste Pierre Ouellet, quant à lui, évoque une communauté *manquante* réunissant les individus autour d'un manque originaire, se substituant à l'impossible communauté des hommes (2002). Et c'est peut-être ce manque, ce vide mis en partage, qui déstabilise certaines attentes spectatorielles. À ce sujet Ouellet ira, un peu plus tard dans *Le sens de l'autre*, de cette heureuse formulation :

La littérature et l'art sont l'*agora* de ceux qui savent que « les temps de manque » où nous vivons sont en fait des temps originaires que notre conscience du vide fondateur de toute société ravive à chaque instant : ils incarnent la parole et la vision de ceux qui sentent que seuls les désirs premiers et les premières nécessités, dans le manque généralisé où nous ne cessons de survivre, ouvrent le regard et la main sur l'*autre*, non pour lui prendre ou lui voler un bien qu'il posséderait en propre, mais pour partager le vide que suscitent au plus profond des uns et des autres les mêmes soifs et mêmes faims, que creusent les mêmes manques et les mêmes besoins. Une communauté d'ébranlés, disait Jan Patočka, voilà le genre d'association libre, de socialité dénouée, à quoi la parole littéraire et la vision artistique donnent lieu : une communauté d'appels, une solidarité de paroles et de regards qui se donnent comme des promesses sans fin, une socialité du manque partagé ou de la privation publique, en quoi consiste le politique au sens premier – non pas la réunion au sein d'une même cité ou d'une seule *polis* mais la rencontre fortuite dans un lieu d'échange de vues et de voix dont le cœur battant est à jamais « vacant », inhabité parce qu'impossédable, inoccupable, espace en creux sans richesse ni bien commun dont on puisse jouir mais hanté par ce qui se laisse infiniment désirer (2003 : 18-19; souligné dans le texte).

Toujours selon Ouellet, l'art serait le lieu idéal de partage de ce manque commun, mettant en place une « communauté énonciative » (2002 : 9) qui se réaliserait par les tentatives d'énoncer le vide, pour le partager et ainsi entrer en relation avec autrui. L'énonciation, rappelons-le, est l'action en cours du dire, au moment où ça cherche à s'exprimer, à prendre forme. Si la « communauté énonciative » s'incarnait dans l'enceinte théâtrale, ce serait probablement autour d'œuvres informelles qui ne cherchent pas à masquer le vide qui l'habite et dont l'acte d'énonciation prévaut sur celui de la représentation.

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière remet en cause la soi-disant valeur intrinsèquement communautaire du théâtre, et affirme :

[I]l n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre (2008 : 22-23).

Au final, bien que le « pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus » (*ibid.* : 23), il n'en demeure pas moins que ces mêmes individus se retrouvent au contact d'une présence qui leur échappe, obligeant un travail qui interdit aux spectateurs toute passivité, justement parce que, de plus en plus semble-t-il, le personnage et le récit se sont absentés. Regarder revient donc à procéder à une recherche qui ne se réalise que dans sa *camera obscura* personnelle ou, pour le dire avec les mots de Butel :

Le regard – activité rétinienne et mentale –[,] qui produisait l'organisation du sens, renvoie désormais à sa propre complexité. « À l'intérieur de la vue » nous rappelle alors la complexité de la relation entre l'objet fixé dans un paysage et le sujet qui, loin d'être étranger à ce paysage, le perçoit et peut-être se perçoit. Il nous rappelle l'espace de conversion qu'est le regard. Cette manière qu'a le regard d'être un filtre, d'être sélectif, aveugle, buissonnier. Cette façon qu'a le regard de voir autant que de sentir et donc d'être soumis, dans son fonctionnement, à un mode d'élasticité, voire à une plasticité liée à l'effet de l'œuvre qui peut transformer le sujet (2010 : XIV).

En appeler à un référent commun pour mesurer des différences, les rapporter toutes à un *identique*, consisterait à les réduire à une opposition de surface se substituant à leurs mises en relation singulières, l'opposition n'étant qu'un des modes possibles de mises en relation des différences; ne retenir que celui-là, c'est oblitérer tous les autres. En d'autres mots, ce qui nous touche davantage pourrait effectivement être ce qui nous sépare.

L'INFORME ET L'IRREPRÉSENTABLE

À propos du récit *L'impossible* (1962) de Georges Bataille – philosophe qui, sans surprise, reviendra à maintes reprises dans les textes qui suivent –, Marie-Christine Lala écrit que « même s'il présente un spectacle, il ne fait pas "voir" car sa fonction n'est pas de représenter. Elle serait plutôt de soutenir ce qui n'est pas représentable, et donc de maintenir l'énigme » (1985 : 64). Qu'il s'agisse de littérature ou d'un spectacle, ce qu'il faut retenir c'est qu'on y nomme probablement une des causes du malaise vécu par les spectateurs devant certaines pratiques artistiques aspirant à « soutenir ce qui n'est pas représentable » (*idem*). Comme l'expose plus en détail Jean-Paul Quéinnec, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, développant une riche pensée de l'informe dans *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, traite d'une forme symptomale qui échappe à la dialectique thèse-antithèse-synthèse pour privilégier une dialectique dite du *chenapan* : thèse-antithèse-symptôme (Didi-Huberman, 1995 : 296). Cette forme symptomale, contrairement à la synthèse, est toujours en mouvement, elle laisse apparaître ce qui se dérobe, ne veut surtout pas masquer l'imperfection, transgresse l'ordre sans en venir à une résolution. Dans cette optique, pensons aux productions de Gisèle Vienne et à celles du Bureau de l'APA qui entraînent les spectateurs dans un égarement de perceptions, ou encore à des textes qui ne racontent plus d'histoires, mais qui parient sur des déroutes poétiques – comme chez Daniel Danis, qu'on a accusé à ses débuts de ne pas faire de théâtre, et chez Dany Boudreault –, en somme autant d'expériences scéniques qui composent ce dossier parce qu'elles déjouent les attentes des spectateurs en les laissant sans trop de repères pour naviguer à travers des matériaux foisonnants et disparates.

Selon Didi-Huberman, « [t]ransgresser les formes ne veut pas dire se délier des formes [...]. Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie » (*ibid.* : 21). C'est en ce sens que se trouve rassemblée une certaine communauté, dans un désir d'énoncer qui ne se résout pas; une dramaturgie de l'informe, c'est également une dramaturgie qui prend conscience, souvent en l'affichant, de ce qui nous sépare, de la distance entre la chose en soi et sa représentation, de l'écart entre le mot et l'objet, entre la fiction et le réel, entre le sentiment et sa confession, entre le spectateur et l'artiste. Ce qui se retrouve sur scène dans le moment du partage avec les spectateurs laisse l'impression que quelque chose ne fait que circuler, que cet événement nous dépasse, que le plus important est sous, avant ou après l'œuvre, que nous n'assistons qu'à une bribe de ce qui aurait pu advenir. Ses potentialités prennent la place de l'œuvre en soi qui naît cette fois de l'échec de l'art à parler, à communiquer, à représenter.

Lorsque Jean-Frédéric Chevallier annonce un passage du *représenter* au *présenter*, il évoque bien sûr la fin des grands récits et l'impossible représentation après Auschwitz, mais nous ramène aussi vers une simplification de la relation entre le spectateur et le spectacle qui ne dépend plus

de la représentation d'actions (2004 : 28). À celle-ci se substitue une célébration de forces en présence qui ne peut advenir que par la rencontre et son caractère particulier de mouvements, de vibrations – cela prend assurément des accents tout deleuziens. Or, s'il faut insister sur l'aspect processuel ici à l'œuvre, une dramaturgie de l'informe ne peut se faire sans « construction, sans un authentique travail sur les formes » (Didi-Huberman, 2000 : 14); ce qui la distingue, notamment, c'est que cette construction, contrairement à une représentation, n'est pas réductible au mot, ce qui nous ramène à cet échec du langage mentionné plus haut. Après tout, si un artiste pouvait dire ce qui le préoccupe, peut-être n'aurait-il pas besoin d'en faire un spectacle...

DIRE L'INFORME : EN PARLER SANS L'ENFERMER

Étant donné que l'informe puiserait sa force dans un mouvement continué issu de son refus de s'arrêter dans une forme figée et de se laisser circonscrire par le discours, comment en parler? Est-ce que le langage nous permet d'approcher l'informe sans l'enfermer, ou plutôt sans *l'enfermer*? Tel est le défi que nous nous sommes donné, c'est-à-dire documenter quelques manifestations de l'informe dans les arts vivants actuels, majoritairement au Québec. Si le titre de ce dossier est *L'informe théâtral*, cela ne nous empêche pas de traiter d'œuvres qui se créent, sujet oblige, au carrefour d'autres disciplines (la danse, le cinéma ou les arts visuels). Il serait antinomique de ne pas se pencher sur ce qui traverse les champs, transgresse les codes et bouleverse les attentes.

Jean-Marc Larrue ouvre le dossier en exposant les fondements d'une esthétique de l'informe dans son contexte artistique et philosophique. Son article « De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway » fournit un panorama éclairant pour envisager certaines « perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XX^e siècle », situant par la même occasion le terrain de la recherche. Riche de ses travaux sur l'intermédialité et le son au théâtre, Larrue allègue que plusieurs éléments de cet art, souvent laissés dans l'ombre de conceptions plus traditionnelles de la communication, sont porteurs d'une « remarquable fécondité » – tant qu'on est prêt à envisager les médias inexprimés, voire inexprimables, non pas comme des *échecs performatifs* mais plutôt en termes d'*excommunication* (Galloway, Thacker et Wark, 2013).

Par la suite, en plus des œuvres de Dany Boudreault, Magali Baribeau-Marchand et Sarah Berthiaume qui composent la section « Documents » en offrant une fenêtre pour valoriser l'en-cours, le numéro fait place à des textes mettant à mal certaines catégories habituelles liées à la structure de la revue. Tel est le cas de la rencontre interartistique dont le métissage n'a d'égal que la forme du récit que font Johanna Bienaise et Anne-Sophie Rouleau d'un processus d'exploration initié en 2015. Les expressions utilisées en conclusion de leur plaidoyer « [p]our une poïétique du pli » résument à elles seules les qualités de leur propos : *effacement des frontières, déplacement, liberté d'un processus sans contrainte de résultats, possibilité de se perdre, lâcher-*

prise concernant une nécessaire productivité, etc. Ce faisant, la danseuse contemporaine et la metteuse en scène de théâtre sondent, de manière toute personnelle, la « mise en jeu de la corporéité et de ses instances fictionnaires, poésie de l'image, mise en jeu plurielle du sens et des sens, jeu de l'espace et du temps du réel et de l'imaginaire » dans le but ultime de brouiller les frontières de leurs disciplines respectives.

Bienaise et Rouleau ne sont pas les seules à insérer leur pratique au cœur de leur article : Anne-Marie Ouellet et Jean-Paul Quéinnec traitent à la fois d'œuvres d'autres créateurs et de leurs propres activités artistiques. Ainsi, la première, dans « Tuer l'œuvre dans l'œuf », aborde, outre *The Pyre* (2013) de Gisèle Vienne et *Blind Cinema* (2015) de Britt Hatzius, un projet en gestation de la compagnie L'eau du bain, qu'elle anime avec Thomas Sinou : *La chambre sonore de la maladie de la mort*, installation théâtrale inspirée de l'écriture de Marguerite Duras. Dans l'article de Ouellet, l'à-venir (Blanchot : 1959) permet de naviguer entre théâtre, cinéma et dispositif, et ainsi d'ouvrir sur « cette zone de voyage entre le virtuel et l'actualisable ».

Cette étude trouve des résonances dans celle de Quéinnec qui, avec « De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre », plonge au cœur des démarches audacieuses et débridées des *Oiseaux mécaniques* du Bureau de l'APA et des *Liaisons sonores*, création de sa Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. C'est à partir de la quête « critique et ethnographique » de l'informe chez Bataille et de l'esthétique symptomale chez Didi-Huberman que Quéinnec puise des préoccupations philosophiques afin de les arrimer aux expérimentations sonores et théâtrales que déploient le Bureau de l'APA et sa chaire de recherche afin de démontrer qu'une pratique de l'informe peut enrichir l'œuvre théâtrale au-delà du moment de l'exploration.

Enfin, deux textes sont consacrés aux écritures dramatiques et – mais cela n'est certainement pas un hasard – s'intéressent parallèlement au travail de Daniel Danis. Tout d'abord, Cyrielle Dodet, dans « L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? », y va d'une analyse comparative entre *La trilogie des flous* (2008) de Daniel Danis et *(e)* (2013) de Dany Boudreault, puisque leurs pièces valorisent les processus de création, tout en les partageant de façon accrue avec lecteurs et spectateurs. Si, dans chacune de ces œuvres, « l'informe caractérise une poésie qui est recherchée à la fois dans le geste d'écriture et dans celui de mise en scène », c'est parce que Dodet réactualise la relation entre la poésie et le théâtre, mais aussi parce qu'elle (re)pense ces manifestations artistiques à la lumière des jeux interdiscursifs et des failles intermédiaires qui ne cessent de les façonner.

Émilie Coulombe, quant à elle, dans « In-former l'énonciation de l'acteur », interroge le rapport flexible, ouvert et variable que Daniel Danis et Christian Lapointe entretiennent avec leurs partitions respectives, le premier dans *Mille anonymes* (2010), le second dans *Sepsis* (2014). Dans ces deux processus de mise en scène, les acteurs se soustraient de la mémorisation du texte pour entrer

dans une relation informe aux mots qui vient accentuer leur force énonciative. Cela oblige une fois de plus à mettre à l'épreuve la théorie, non sans dégager une profondeur historique d'où Coulombe conclut que dans les « Nouveaux Mondes » créés par les deux performeurs, « réfléchir et ressentir sont inextricables ».

Sans doute faut-il bien convenir qu'il y a quelque chose de paradoxal à vouloir constituer un dossier sur l'informe... Celui-ci, en tout cas, ne veut en aucun temps prétendre à l'exhaustivité, d'autant plus que son sujet, par définition, ne peut être circonscrit. Pourtant, d'innombrables lignes de forces se sont naturellement tissées, nous semble-t-il, entre les différents textes qui le composent, notamment parce qu'aucun des collaborateurs n'a envisagé au départ la question de l'informe comme un problème, voire quelque chose de monstrueux, mais plutôt comme un potentiel à vivifier les pratiques scéniques contemporaines.

- BATAILLE, Georges (1967), *La part maudite*, Paris, Seuil, «Points».
- BATAILLE, Georges (1962), *L'impossible*, Paris, Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1983), *La communauté inavouable*, Paris, Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BUTEL, Yannick (dir.) (2010), «Préface» à *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre: sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Peter Lang, «Liminaires - Passages interculturels italo-ibériques», p. IX-XVIII.
- CARPENTIER, Mélanie (2017), «*Suie*: Dave St-Pierre face au bâcher», *Le Devoir*, 3 février, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/490718/critique-sue>
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2004), «Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles», *L'Annuaire théâtral*, n° 36, p. 27-43.
- DANSE DANSE (2018), «Danse Danse: créateur du mouvement», <http://www.dansedanse.ca/fr/danse-danse>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, «Vues».
- FARGE, Fabienne (2005), «Une prétentieuse méditation sur le clown et l'échec», *Le Monde*, 21 juillet, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/21/l-empereur-de-la-perde-une-pretentieuse-meditation-sur-le-clown-et-l-echec_674328_3246.html
- FARGE, Fabienne et Brigitte SALINO (2005), «2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes», *Le Monde*, 27 juillet, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l-annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html
- GALLOWAY, Alexander R., Eugene THACKER et McKenzie WARK (2013), *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, «Trios».
- LALA, Marie-Christine (1985), «La pensée de Georges Bataille et l'œuvre de la mort», *Littérature*, n° 58, p. 60-74.
- NANCY, Jean-Luc (1986), *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, «Détroits».
- NAUGRETTE, Catherine (2004), *Paysages dévastés: le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, «Penser le théâtre».
- OUELLET, Pierre (2003), *Le sens de l'autre: éthique et esthétique*, Montréal, Liber.
- OUELLET, Pierre (2002), «La communauté manquante», dans Frédéric Boutin, Daniel Laforest et Pierre Ouellet (dir.), *Communauté de sens: identités littéraires et sens commun*, Sainte-Foy, CELAT; Montréal, UQAM, «Cahiers du CELAT», p. 7-10.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- SIBONY, Judith (2011), «Jan Fabre et la communion du vide», *Coup de théâtre*, blogue du journal *Le Monde*, 31 janvier, <http://theatre.blog.lemonde.fr/2011/01/31/jan-fabre-et-la-communion-du-vide/>

De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway: perspectives intermédiales sur le théâtre du Long XX^e siècle

JEAN-MARC LARRUE
Université de Montréal

Le XX^e siècle aura mené de grandes entreprises définitives qui devaient permettre de mieux comprendre le monde et d'en fixer l'ordre : Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce que l'histoire ? Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que le théâtre ?¹ Il se sera terminé, à l'image de la chute du mur (de Berlin) en 1989, par l'effondrement des cloisons de toutes sortes qu'il avait érigées. Ces deux mouvements, en apparence contradictoires, correspondent, d'une part, à la volonté d'affirmer et de défendre des ontologies claires dans un contexte de changements incessants et, d'autre part, à une dynamique difficilement répressible de transferts, d'emprunts, d'hybridations et d'« entremêlements » (« [e]ntangled », Salter, 2010) qui transforme continuellement les pratiques, en brouille les contours et modifie leurs relations avec ce qui les entoure. Le théâtre du Long XX^e siècle – 1880 à aujourd'hui – en offre une belle illustration ; tout en développant une stratégie d'affirmation identitaire qui devait convaincre le public du caractère unique et insurpassable de l'expérience théâtrale, la scène n'a cessé de s'enrichir de techniques, technologies et savoirs venus d'autres pratiques.

Débutons par la quête ontologique. Dans le sillage de *L'essence du théâtre*, essai phare d'Henri Gouhier paru en 1943², s'est progressivement dégagée cette idée que le théâtre était l'art de la

1 C'est sur cette question que s'ouvre l'avant-propos de l'essai *L'essence du théâtre* (Gouhier, 2002 : 9). Voir la note ci-dessous.

2 L'ouvrage paraît en 1943 mais est le fruit d'une réflexion qui débute dans les années 1930 par un article de fond publié en 1936 (Gouhier, 2002 : 7). Il est réédité à quelques reprises jusqu'en 2002, ce qui témoigne de son succès durable.

coprésence non médiatisée, c'est-à-dire « immédiate » et « vivante » – sans relais technologique – de l'acteur et du spectateur, dans un même lieu en même temps. De là découlerait la supériorité ontologique du théâtre sur les autres pratiques représentationnelles, à commencer par le cinéma : « Le cinéma ne nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps » (Gouhier, 2002 : 21). Pour Gouhier et le courant essentialiste moderne dont il est la première grande figure, rien ne saurait surpasser cette relation directe du corps de l'acteur et du corps du spectateur, qui fait du théâtre l'art de la représentation par excellence : « Représenter, c'est rendre présent par des présences » (*ibid.* : 16). La vision de Gouhier n'avait rien de bien original. Dès le début du XX^e siècle, des voix s'élevaient soulignant le caractère artificiel, factice ou « reproduit » du cinéma, qui ne pouvait mener qu'à son propre déclin, irréversible et imminent. Daniel Frohman, célèbre producteur de Broadway et directeur de la compagnie de cinéma Famous Players, affirmait ainsi, fort de sa double expérience, que le cinéma était à son zénith... en 1915 ! Il étayait cette première affirmation par une seconde tout aussi discutable, dont on trouve l'écho chez Gouhier, en soulignant que : « seul l'acteur vivant peut communiquer le magnétisme de l'acteur au public³ » (cité dans Anonyme, 1915). Le mérite de Gouhier est donc surtout d'avoir donné une cohérence et une légitimité à une masse d'idées confuses et à des préjugés où se mêlaient angoisses face au changement, convictions religieuses – supériorité du naturel sur l'artificiel (ou du divin sur l'humain) –, résistance au(x) progrès, sentiment antimécaniste et conservatisme. Il est parvenu à produire un discours brillant, convaincant autant que rassurant. Sa stratégie ontologisante, puisque c'est de cela dont il s'agit, a profondément marqué le discours théâtral du XX^e siècle avec, pour effet durable, l'image idyllique d'un théâtre millénaire qui résistait aux aléas des modes et au tourbillon des innovations. Ce parti pris « essentialiste » n'a pas eu que des effets positifs : adoptant une logique simplificatrice déconcertante, il a fait de la coprésence l'antithèse du médiatisé (et du technologique), conférant au théâtre le statut d'ultime refuge « d'une culture réelle et authentique dans un monde de vacuité mass-médiatique et télévisuelle⁴ » (Boenisch, 2006 : 103). Le théâtre était l'art du vrai dans la durée, tandis que les médias, cinéma en tête, et leur arsenal technologique relevaient du factice et de la mode. Tout cela a eu pour conséquence notable de minimiser, voire d'occulter pendant des décennies, dans les discours théorique et historique sur le théâtre, la présence des technologies sur scène et leur rôle dans les processus de conception et de production des spectacles, en dépit de leur influence manifeste et grandissante tout au cours du Long XX^e siècle. Cette « autre coprésence » occultée, celle de l'humain – vivant et doué d'intentionnalité – et du non-humain⁵, fait cependant l'objet de

3 « The moving picture is now at the zenith of its power [...]. Only the presence of the living player can communicate the player's magnetism to the audience ». Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

4 « [...] residue of real and authentic culture in a world of mass-media and television daftness ».

5 La référence au non-humain est paradoxale puisque l'appellation suggère une séparation nette entre l'humain et le reste, ce que dément l'approche sociologique de l'action. À l'instar de Rémi Barbier et Jean-Yves Trépos, j'utilise le terme dans le sens de « chose, objet, dispositif [ce qui inclut la technologie], entité naturelle [ou] artefact » (2007 : 36).

nombreuses recherches depuis une vingtaine d'années. Les résultats sont clairs : la présence considérable des technologies (surtout électriques, puis numériques) a non seulement enrichi les capacités médiatrices du théâtre, elle les a radicalement transformées, qu'on pense aux progrès de l'éclairage, au développement de l'usage de la bande-son, à la sonorisation générale des salles⁶, au recours aux projections vidéographiques et effets 3D, etc. Il aura néanmoins fallu attendre l'avènement des technologies numériques pour que s'impose l'idée de l'inséparabilité de l'humain et du non-humain au sein de la pratique. La chose ne s'est d'ailleurs pas faite sans heurts, la pensée essentialiste était si fortement ancrée dans le discours théâtral que la valorisation du non-humain n'a pu se faire qu'au prix d'un violent et retentissant affrontement d'idées. En effet, le débat Auslander-Phelan, du nom de ses deux principaux protagonistes, Philip Auslander et Peggy Phelan⁷, a enflammé les dernières années du XX^e siècle chez les Anglo-Saxons. Il a débouché sur une nouvelle approche du théâtre et de la représentation en général, comme le précise Philip Auslander dans son percutant essai *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Il y écrit notamment que

la relation historique du vivant [*liveness*] et de la médiatisation doit être vue comme une relation de dépendance et d'imbrication plutôt que d'opposition. [...] Loin d'être envahie, contaminée ou menacée par la médiation, la représentation vivante porte toujours déjà en elle les traces de la possibilité de la médiation technique (c'est-à-dire de la médiatisation), ce qui la définit en tant que pratique vivante⁸ (2008 : 56).

Ses affirmations sont confirmées par les travaux menés par différents groupes de recherche, depuis le milieu des années 2000, sur le rôle de l'éclairage (électrique) et des technologies de reproduction sonore et visuelle dans la conception et la présentation des spectacles en Europe et en Amérique du Nord à partir des années 1880⁹. S'y révèle une pratique hautement et sans cesse plus technologisée qui montre bien que le vivant et le médiatisé n'étaient (et ne sont) pas voués à s'exclure mutuellement, ce qu'illustre d'ailleurs très clairement la scène actuelle.

Si, au cours de ces dernières années, la plupart des chercheurs en théâtre se sont surtout intéressés aux transformations technologiques de la scène et à leurs effets sur l'expérience spectatorielle ainsi qu'aux phénomènes d'entropie qu'elles induisent, quelques autres ont interrogé certains phénomènes de transfert et d'hybridation qui ne sont pas moins déterminants. Deux d'entre eux,

6 Pour plus d'informations à ce propos, voir Larrue et Mervant-Roux, 2016.

7 Peggy Phelan a notamment publié l'ouvrage *Unmarked: The Politics of Performance* en 1993, dans lequel elle défend le caractère vivant et éphémère de la représentation.

8 « [T]he historical relationship of liveness and mediatization must be seen as a relation of dependence and imbrication rather than opposition. [...] Far from being encroached upon, contaminated, or threatened by mediation, live performance is always already inscribed with trace of the possibility of technical mediation (i.e., mediatization) that defines it as live ».

9 Voir, en particulier, les travaux réalisés sur le « Fonds des relevés de mise en scène » de l'Association de la régie théâtrale (ART) à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, dont on trouve des synthèses dans Larrue et Pisano, 2014; Alexandre-Bergues et Laliberté, 2016 ainsi que Larrue et Pisano, 2017.

Jay David Bolter et Richard Grusin, ont rassemblé leurs réflexions dans un autre essai marquant du tournant du dernier siècle, *Remediation: Understanding New Media* (1999). Ils y proposent un modèle dynamique qui permet de comprendre l'apparition incessante de médias nouveaux et le déclin ou la (quasi) disparition continus de médias existants. Ce modèle, qui s'applique également aux arts (dont le théâtre) – qui, d'un point de vue intermédial, sont assimilables à des médias –, a pour principal mérite de prendre en compte l'ensemble des facteurs qui produisent les changements médiatiques. Le modèle repose sur une logique dite de remédiation : un média est donc ce qui remédie. Tout média « s'approprie les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et tente de rivaliser avec eux ou de les refaçonner au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais opérer isolément parce qu'il doit entrer en relation, de respect ou de rivalité, avec d'autres médias¹⁰ » (Bolter et Grusin, 1999 : 65). Les processus de remédiation concernent donc autant le matériel que l'immatériel, des objets que des valeurs et des agents, des façons de faire, des comportements ou des savoirs, l'humain et le non-humain. Ainsi, le théâtre s'est non seulement enrichi de projections visuelles et sonores ou d'effets d'éclairage issus d'autres pratiques, mais il emprunte aussi abondamment à d'autres formes expressives, à commencer par le roman, avec l'apparition de la narration ou de la poésie¹¹, la danse, le cirque, le spectacle de magie, le concert rock, etc.

INFORME ET REMÉDIATION

Tout cela soulève une question de fond : si on a, à présent, une idée assez claire des facteurs conjoncturels qui ont mené à l'émergence de la pensée essentialiste et à sa radicalisation (à mesure que s'imposaient les rivaux du théâtre), on s'est peu interrogé sur les fondements de la dynamique remédiant, comme si celle-ci allait de soi, comme si elle obéissait à un déterminisme technologique, comme s'il existait un *telos* médiatique. Henry Jenkins, auteur de *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, autre ouvrage marquant sur le monde des médias, est de ceux qui rejettent l'option téléologique, attribuant plutôt aux stratégies de l'industrie des médias cette idée d'un *fatum* évolutionniste. Misant sur le fantasme d'un média qui, en tout temps et en tout lieu, serait capable de tout médier, il suggère que chaque innovation technologique – tapageusement marquée par le lancement de l'appareil dernier cri – nous approcherait davantage de ce média absolu. Ce faisant, il dénonce à la fois la stratégie et le fantasme, qualifiant tout cela d'« illusion de

10 «[...] appropriates the techniques, forms and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media».

11 Jean-Pierre Sarrazac a examiné avec attention ce phénomène de romanisation du théâtre dans son ouvrage *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (2012). De son côté, Cyrielle Dodet s'est penchée, dans sa thèse de doctorat (2015), sur les relations entre poésie et théâtre dans trois pièces récentes : *4.48 Psychose* de Sarah Kane, *Septembres* de Philippe Malone et *La trilogie des flous* de Daniel Danis.

la boîte noire» (Jenkins, 2013 : 33), la boîte noire métaphorisant le pouvoir magique de l'appareil rêvé. Pour séduisant qu'il soit, l'argument de Jenkins se fonde sur un aspect très particulier de la logique remédiate : son exploitation commerciale. La remédiation relève toutefois de causes plus fondamentales et globales : elle correspond à un besoin puissant, profond, continu et irrésistible de rendre compte autrement de pans connus de l'expérience humaine ainsi que de pans nouveaux, ou jusque-là insoupçonnés, de cette expérience. Pour cette raison, elle transcende les conjonctures et ne saurait être réduite à des principes déterministes ou à des intérêts corporatifs, si puissants soient-ils. Il y a, en effet, toujours eu remédiation – le théâtre ayant continuellement remédié des éléments d'autres pratiques et ayant toujours été lui-même remédié –, or les choses changent au tout début du Long XX^e siècle alors que se produit une forte poussée remédiate qui n'a cessé de s'amplifier. Celle-ci est indissociable de la quête symboliste, de l'avènement des spectacles de spirites, de l'émergence de la psychanalyse et de l'invention du phonographe. L'objet de la médiation n'était plus seulement la vie qu'on voit, mais aussi l'autre vie, « non vue » (« unseen », Thacker, 2013 : 81), et, plus encore, l'outre-vie : le phonogramme comme le spirite donnent en effet accès au monde des morts. Au théâtre, cette double quête – exprimer autre chose par d'autres voies – correspond au fondement même des explorations dramaturgiques des avant-gardes, mais aussi de celles de metteurs en scène et de dramaturges célèbres de la modernité, qu'on pense à Maurice Maeterlinck et à son traitement révolutionnaire du sonore, en particulier dans la pièce *Les aveugles* (1890)¹². On aura alors assisté à une forte technologisation de la scène ainsi qu'à une multiplication sans précédents des « genres » théâtraux avec, notamment, l'apparition, de la féerie, du burlesque, du vaudeville américain ou du Grand-Guignol qui font exploser les modes et les objets de l'énonciation. S'il y a toujours eu remédiation au théâtre, il faut donc admettre que l'ampleur de celle-ci a varié dans le temps et dans l'espace, tout se passant en effet comme si le besoin de « communiquer » davantage et autrement se faisait plus pressant, plus vital, dès la fin du XIX^e siècle.

L'idée d'informe que développe Georges Bataille dans les années 1920, en marge du mouvement surréaliste et en lien avec lui, relève de cette mouvance générale et l'éclaire. Ce qu'on pourrait assimiler à une quête de l'« insaisi » donne lieu, chez le philosophe, à une poétique inachevée et inachevable de l'inexprimé. Il n'existe malheureusement pas d'illustrations satisfaisantes de l'informe¹³, tout comme il n'y en pas de définition stable ni claire. Toutefois, il s'est dégagé, au fil des réflexions, des qualités récurrentes parmi lesquelles on retient l'hétérogénéité, l'insaisissabilité et le caractère processuel. Ce dernier aspect est particulièrement intéressant pour l'approche intermédiaire que nous adoptons ici.

12 Voir l'article « Dispositifs de l'amplification vocale au théâtre : récit du processus de découverte de la méthode » que Nancy Tobin, responsable de la conception sonore du spectacle *Les aveugles* mis en scène par Denis Marleau en 2002, consacre à ce sujet dans un ouvrage collectif à paraître en 2019 sous la direction de Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano et Jean-Paul Quéinnec : *Dispositifs et scènes sonores : du corps (médiatisé) à l'atmosphère*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal; Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

13 Georges Bataille recourt au ver de terre, à l'araignée et au crachat pour l'évoquer (Bataille, 1970).

Chez Aristote, rappelons-le, la matière est indifférenciée et c'est grâce à la forme (apposée et imposée par l'humain) que s'y instaurent des singularités reconnaissables, évaluables et classables. Bataille a bien cela en tête. À l'entrée du mot « informe » de son dictionnaire critique, il écrit : « Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme » (Bataille, 1970; souligné dans le texte). C'est sur cette action de déclassage, qui nécessite donc à la fois la présence et la négation de la forme, que se concentrent Rosalind E. Krauss et Yve-Alain Bois dans leur ouvrage *L'informe : mode d'emploi* (1996). Si l'informe n'était que l'absence de forme, les choses seraient relativement simples, mais il existe une permanence de l'informe alors que la forme, elle, est nécessairement conjoncturelle et provisoire : elle porte en elle sa propre obsolescence. Il y a donc, selon cette perspective, une dimension destructrice à la « mise en forme » qui serait paradoxalement l'ouverture sur autre chose et sur un inévitable retour de et à l'informe. Pour Bataille, cela tient au carcan des mots et à leur relative fixité. Voilà pourquoi son « dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais la besogne des mots » (Bataille, 1970), et c'est par cette « besogne » que le lecteur, l'auditeur ou le spectateur s'ouvrirait à la présence de l'informe, en vivrait l'expérience : l'informe comporte donc une forte dimension performative en même temps qu'il appelle à une redéfinition des agentivités.

Concrètement, Bataille propose donc, au-delà de la défiance à l'égard des mots, de se libérer de l'emprise exclusive du signe et de la solidarité signifiant / signifié qui, en limitant, emprisonnant et fragmentant l'informe, le réifie pour substituer à l'expérience du monde la fréquentation de formes inventées. Si on ne prétendait pas, par ces formes, exprimer l'informe, cela ne causerait pas de problème, cependant tel n'est en général pas le cas. L'idée que défend Bataille n'est pas nouvelle, elle n'a pas cessé d'occuper les philosophes occidentaux depuis Parménide : comment, en effet, discrétiser (en unités stables comme les mots) une totalité en mouvement sans la transformer, sans en suspendre la vitalité, sans la réduire ? L'informe de Bataille ne fait donc pas que remettre en cause la cohérence du signe, il amène à dénoncer la propension du *logos* à tout coloniser. La représentation traditionnelle, qui en est la manifestation la plus emblématique, ne s'avérerait en fin de compte qu'autoconstruction, qu'artifice narcissique et autarcique (de ses auteurs); elle n'exprimerait qu'elle-même. Disons-le autrement : les signes – particulièrement les signes linguistiques auxquels pense Bataille – sont des outils d'asservissement du non-humain à et par l'humain. Dans *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Georges Didi-Huberman insiste précisément sur cette dimension anthropomorphique de toute forme, de même que sur l'enfermement sur soi qu'elle opère :

On comprend alors que l'informe procède aussi, et peut-être surtout, d'une mise en mouvement de notre propre désir de regarder face à face ce qui décompose la – notre – « Figure humaine ». Une mise en mouvement de notre *désir* de regarder en face, au moins accidentellement, et dans une proximité si forte qu'elle confine au toucher, notre propre *deuil* de la « Figure humaine » (1995 : 164; souligné dans le texte).

S'il y a deuil, c'est parce qu'accéder à l'informe, c'est accéder à une autre dimension où l'humain n'est ni central ni nécessaire, c'est abandonner les repères connus fixés par lui, quitter les territoires habituels où il ne fait que se projeter lui-même. Nécessaire et libérateur, ce deuil douloureux qu'appelle Bataille marquerait le passage d'un univers colonisé, présumé maîtrisé, à un nouvel espace-temps qui transformerait aussi radicalement le statut de l'humain, ainsi que son rôle et sa place dans et par rapport à ce qu'il observe. La pensée de Bataille n'est donc pas sans résonance avec les percées de la physique quantique qui bouleversent son époque, ce que Timothée Schellenberg, auteur d'une ambitieuse thèse sur l'informe et la littérature, atteste en nuancant le propos de Didi-Huberman : l'informe ne signifie pas l'exclusion totale de la « Figure humaine » puisque, pour Bataille, celle-ci ne « saurait s'absenter absolument de notre monde » (Schellenberg, 2010 : 26) : « Aussi commence-t-on à percevoir que la littérature dans son rapport avec un dehors informe, loin de se constituer hors de toute visée représentative, chercherait plutôt à atteindre un hétérogène à l'ordre du discours et de ses formes » (*idem*).

Qu'est-ce que cet hétérogène et comment l'atteint-on ? Si Schellenberg ne répond pas directement à la question, sa thèse a le mérite notable de recadrer la démarche de Bataille dans le champ de la littérature et du discursif précisément parce que ce dernier fonde sa quête sur la langue et s'y confine, encouragé en cela par les avancées de la linguistique et les expérimentations surréalistes qui galvanisent son époque. Après s'être risqué dans tous les genres (d'écriture), c'est-à-dire après avoir tout essayé, Bataille avoue « [s]ombr[er] dans la philosophie, [pour] tente[r] de dire en des termes possibles ce que seule aurait le pouvoir d'exprimer la poésie, qui est le langage de l'impossible » (1971 : 514 ; souligné dans le texte). Si la poésie est peut-être effectivement, grâce à sa polysémie et sa dimension performative, le « langage de l'impossible », elle n'est pas celui de l'informe, bien qu'elle s'en approche.

L'enjeu majeur de l'informe réside donc dans sa communicabilité qu'on peut résumer à cette interrogation : comment permettre la présence et l'expression du non-humain dans une dynamique communicationnelle née de l'humain, pensée et contrôlée par lui ? C'est sous cet angle que je désire aborder ce projet toujours inachevé de poétique de l'inexprimé, en ayant en tête les phénomènes de remédiation observables sur la scène théâtrale contemporaine et les dernières avancées de la pensée intermédiaire, plus précisément les dynamiques hypermédiales ainsi que le concept d'excommunication développé en 2013 par les spécialistes américains des médias Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark.

DE L'INFORME À L'EXCOMMUNICATION : LA QUÊTE CONTINUE

L'argumentaire de Bataille, aussi bien que ses références, témoignent bien d'une vision d'époque et de la conception relativement simple de la communication qu'elle avait développée et que

Claude Shannon a illustrée avec son célèbre schéma linéaire¹⁴. Toutefois, le concept d'informe n'est pas daté pour autant, il flotte, dans la pensée de l'informe, l'idée forte d'une vérité cosmique dont l'humain (occidental) se serait éloigné par excès de narcissisme – l'omniprésente « Figure humaine » –, un narcissisme qui aurait conduit à croire que le langage pouvait tenir lieu de médiateur universel, objectif et suffisant. Cet espoir, qui explique en partie la place considérable qu'a occupée la linguistique au sein des sciences humaines pendant quelques décennies, a cependant été déçu. L'échec du langage, y compris celui du langage poétique, à exprimer l'informe ne prouve cependant qu'une chose : un langage, en l'occurrence la langue, ne peut y parvenir seul. Mais qu'advierait-il si, dans le but d'accéder à « un hétérogène à l'ordre du discours et de ses formes », pour reprendre la formule de Schellenberg (2010 : 26), on mobilisait simultanément divers langages et modes d'expression et de partage ?

Le théâtre offre, à cet égard, un cas d'étude intéressant, surtout à une période marquée par les phénomènes d'hybridation et de remédiation qui en accroissent considérablement les capacités médiatrices. Sa nature hypermédiale¹⁵ – c'est un média fait de médias autonomes – impose justement une multiplication et une combinaison toujours autres des modes expressifs les plus divers. Le texte théâtral, qui est l'un de ces modes, se « choralise » (*Chante avec moi* d'Olivier Choinière, 2010), se « poétise » (*4.48 Psychose* de Sarah Kane, 2000), se « romanise » (par l'omniprésence d'une voix narrative), parfois tout cela en même temps – comme dans *Septembres* (2009) de Philippe Malone ou dans de nombreuses pièces des jeunes dramaturges québécois actuels tels qu'Étienne Lepage ou Sarah Berthiaume. Le spectacle théâtral est de plus en plus vécu comme une expérience plurielle et synesthésique, propre à chaque personne. Il faut écouter les bandes-son que conçoit Scott Gibbons pour Romeo Castellucci, lire les plans d'éclairage de ce dernier, revoir dans le détail ses scénographies et costumes, penser en même temps à l'enfer et à Dante, au jeu des acteurs, pour prendre un peu la mesure de tout ce qui s'est vécu et transmis pendant la représentation d'*Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso*¹⁶. Tout cela n'est évidemment pas de l'ordre du dicible mais, de toute évidence, quelque chose s'est passé, a été partagé en résonance avec autre chose qu'on ressent mais qu'on ignore et qui nous dépasse – et qu'on n'éprouve pas nécessairement le besoin de verbaliser... au grand désarroi de certains critiques. Rappelons d'ailleurs que si le discours théorique, en théâtre, commence à peine à être en phase avec la pratique, le discours critique peine à se faire l'écho de la complexité de l'expérience spectatorielle contemporaine et à élucider ce qui la produit. Or, au-delà de ces considérations, ce qui frappe surtout dans la scène d'aujourd'hui, c'est l'agentivité inédite du non-humain et la possibilité qu'elle offre d'une expérience de partage dont le modèle

14 Voir <https://www.cadredesante.com/spip/IMG/pdf/doc-54.pdf>

15 Pour Chiel Kattenbelt, le théâtre est un hypermédia, c'est-à-dire un média fait de différents médias dont aucun n'est absolument nécessaire et qui tous conservent leur intégrité (Kattenbelt, 2007 : 29).

16 Librement inspirée de *La divine comédie* de Dante, la trilogie conçue et mise en scène par Castellucci est créée au Festival d'Avignon en 2008, où elle remporte un immense succès et frappe l'imagination.

communicationnel traditionnel ne parvient pas à rendre compte, comme si cela le dépassait, se passait littéralement hors de lui.

Dans leur important essai *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation* (2013), qui contient quelques références à Bataille – particulièrement ses réflexions sur le sacré –, Galloway, Thacker et Wark posent cette question en apparence anodine : « Est-ce que tout ce qui existe existe pour être présenté et représenté, pour être médié et remédié, pour être communiqué et traduit?¹⁷ » (2013 : 10.) S'appuyant sur quelques exemples probants, ils répondent, sans surprise, à leur question par la négative avant d'entreprendre de conceptualiser ce qui existerait et serait transmissible (ou exprimable ou partageable), mais en situant d'emblée cela hors de la dynamique communicationnelle connue. C'est ainsi qu'ils développent le concept radical d'*excommunication* qui ouvre sur d'autres modalités de médiation dont Galloway esquisse une première cartographie (2013). À la différence de Bataille, qui restait confiné au cadre communicationnel traditionnel et dans ce qu'on pourrait qualifier de médiation de la communication, Thacker propose une rupture paradigmatique majeure :

La fonction des médias n'est plus de rendre l'inaccessible accessible ou de connecter ce qui est séparé. Les médias révèlent plutôt l'inaccessibilité en elle-même et d'elle-même – ils rendent accessible l'inaccessibilité – dans son inaccessibilité¹⁸ (2013 : 96).

La poétique de l'inexprimé, que j'évoquais au début de cet article, résulterait donc peut-être d'une médiation double et paradoxale : la médiation de ce qui n'a pas encore été médié, mais aussi la médiation de ce qui, par définition, ne peut pas être médié et ne le sera jamais. Autrement dit, il s'agit d'une médiation qui révèle un non-médiabale seulement saisissable hors communication, dans l'excommunication. C'est probablement là que réside le principal écart par rapport à la théorie de l'informe élaborée par Bataille, écart résultant d'un *a priori* fort selon lequel l'inexprimé ne peut parvenir à la conscience qu'en étant médié en ou dans autre chose ; tout n'est pas médiabale mais certains médias, que Thacker appelle les « médias sombres » (« dark media », 2013) peuvent rendre perceptible cette non-médiabilité. C'est en ces termes que les trois théoriciens synthétisent la nouveauté de leur entreprise : « Notre but [...] n'est pas tant de forger une théorie de la médiation en termes de communication, pour laquelle on a déjà beaucoup écrit, mais une théorie de la médiation comme excommunication¹⁹ » (Galloway, Thacker et Wark, 2013 : 11).

17 « Does everything that exists, exist to be presented and represented, to be mediated and remediated, to be communicated and translated? »

18 « The function of media is no longer to render the inaccessible accessible, or to connect what is separated. Instead, media reveal inaccessibility in and of itself – they make accessible the inaccessibility – in its inaccessibility ».

19 « We aim [...] to craft not so much a theory of mediation in terms of communication, for which there already exist a number of exemplars, but a theory of mediation as excommunication ».

Pour toute communication, il y aurait « une excommunication qui lui est antérieure, qui la conditionne et qui la rend naturelle²⁰ » (*idem*), et qui, évidemment, « excède les formes de communications normatives – et humaines²¹ » (Thacker, 2014 : 80). Thacker, comme Galloway et Wark, en arrive ainsi à la conclusion que, si la communication est limitée à l'humain, l'excommunication relève du non-humain : « Soit le non-humain brise la communication normative humaine par une rupture excommunicationnelle, soit la communication elle-même est si radicalement transformée et devient si étrangère que parler de communication n'a plus tellement de sens²² » (*idem*).

La transformation profonde des pratiques médiatrices du théâtre dont nous sommes témoins, depuis l'avènement des technologies électriques et, plus encore, depuis celui plus récent – à un siècle d'écart – des technologies numériques, résulte du bouleversement de la dynamique agentielle qui y prévalait historiquement. La prolifération des remédiations n'a pas seulement conforté la place des technologies – donc du non-humain – dans la production et la présentation du spectacle théâtral, elle a aussi instauré une nouvelle écologie et mobilisé d'autres modes expérimentiels. Bataille n'est plus là pour l'attester, mais on peut se demander si notre théâtre post-postdramatique – ou intermédial –, par sa dynamique hypermédiale qu'alimente une forte poussée remédiant, ne nous fait pas, parfois, toucher, sentir, éprouver un peu de cet informe, nous rendant sensible son inaccessibilité même.

Ces riches univers animés, lumineux et sonores qu'offrent certaines de nos scènes ouvrent sur autre chose – qu'on ne cesse d'ignorer tout en en éprouvant la présence – et correspondent paradoxalement à ce que, rappelle Thacker, la théorie traditionnelle de la communication assimilerait à des « échecs performatifs » (« performative failures », 2014 : 101), mais qui, dans la perspective de l'excommunication comme dans celle de l'informe, s'avèrent d'une remarquable fécondité.

20 « [...] an excommunication that is prior to it, that conditions it and makes it all the more natural ».

21 « [...] exceed normative – and human – forms of communication ».

22 « [...] either the nonhuman punctures normative human communication in an excommunicational rupture, or communication itself is so radically transformed and alien that to speak of communication at all makes little sense ».

Anonyme (1915), «The Movie Here to Make the Spoken Drama Behave», *The New York Times*, 9 mai, p. X6.

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale et Martin LALIBERTÉ (dir.) (2016), *Les archives de la mise en scène : spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle - Images et sons».

AUSLANDER, Philip (2008 [1999]), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge.

BARBIER, Rémi et Jean-Yves TRÉPOS (2007), «Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs», *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 1, n° 1, p. 35-58.

BATAILLE, Georges (1971 [1962]), «Notes: L'impossible», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 3 («Œuvres littéraires»), p. 508-543.

BATAILLE, Georges (1970 [1929]), «Informe», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 1 («Premiers écrits : 1922-1940»), p. 217.

BOENISCH, Peter (2006) «Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance», dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, «Themes in Theatre», p. 103-116.

BOIS, Yve-Alain et Rosalind E. KRAUSS (1996), *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, «Vues».

DODET, Cyrielle (2015), «Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles», thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Montréal, Université de Montréal.

GALLOWAY, Alexander R. (2013), «Love of the Middle», dans Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark, *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, «Trios», p. 25-76.

GALLOWAY, Alexander R., Eugene THACKER et McKenzie WARK (2013), «Introduction: Excreable Media», dans *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, «Trios», p. 1-24.

GOUHIER, Henri (2002), *L'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie».

JENKINS, Henry (2013), *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin; Bry-sur-Marne, INA Éditions, «Médiacultures».

KATTENBELT, Chiel (2006), «Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality», dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, «Themes in Theatre», p. 29-40.

LARRUE, Jean-Marc (2015), «Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale» dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle - Images et son», p. 27-56.

LARRUE, Jean-Marc et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.) (2016), *Le son du théâtre : XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS Éditions.

LARRUE, Jean-Marc et Giusy PISANO (dir.) (2017), *Le triomphe de la scène intermédiaire : théâtres et médias à l'ère électrique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Espace littéraire».

LARRUE, Jean-Marc et Giusy PISANO (dir.) (2014), *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle - Images et son».

PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge.

SALTER, Chris (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, «Poétique».

SCHELLENBERG, Timothée (2010), «L'informe et le retour : le dehors de la littérature de Blanchot à Deleuze», thèse de doctorat, Chicago, University of Chicago.

THACKER, Eugene (2013), «Dark Media», dans Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark, *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, «Trios», p. 77-149.

L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? À travers *La trilogie des flous* de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault

CYRIELLE DODET

Université d'Albi /
Université Toulouse –
Jean Jaurès (LLA-CRÉATIS)

Dans le théâtre contemporain, « le poétique fait son entrée sur les décombres de la poétique » (Pavis, 2014 : 189). Autrement dit, selon cette hypothèse, les formes théâtrales prescrites, voire normées, sont en « ruines » dans la dramaturgie contemporaine. C'est précisément sur ces « restes » que peut advenir une dimension poétique. Cette idée selon laquelle des éléments informes permettent de marquer, et même de caractériser la poésie au théâtre, ne va pas forcément de soi. Si poésie et théâtre sont inextricablement liés de façon transhistorique, les relations qu'ils entretiennent se sont majoritairement exprimées par des marqueurs formels. Par exemple, selon les conceptions esthétiques des doctes en France, la versification régit l'écriture du poème dramatique dans la seconde moitié du XVII^e siècle, en garantissant notamment sa poéticité. Pour emprunter un exemple à la dramaturgie québécoise du XX^e siècle, c'est le « langage exploréen » (Gauvreau, 1977 : 1483) qui est souvent considéré comme l'élément formel signalant la poésie du théâtre¹ gauvréen.

C'est cependant une tout autre actualisation des relations entre théâtre et poésie que je souhaite aborder dans cet article, en m'intéressant à des créations théâtrales où l'informe caractérise une poésie qui est recherchée à la fois dans le geste d'écriture et dans celui de mise en scène. Cette actualisation est défendue par plusieurs créateurs québécois contemporains, dans la

1 Noële Racine rappelle d'ailleurs, à juste titre, que « si cette langue nouvelle constitue la matière fondamentale de[s] recueils de poésie [de Gauvreau] [...], elle apparaît, pour la première fois, dans vingt-six textes [...] antérieurs : ceux composant *Les entrailles* » (2015 : 189), textes dramatiques que le poète québécois qualifie de « pièces poétiques [et de] théâtre poétique » (Gauvreau, 2002 : 269).

mesure où ces derniers placent une singulière activité poétique au cœur de leurs recherches théâtrales. Comment se développe cette dynamique poétique fondée sur l'informe et qu'offre-t-elle théâtralement?

Cette activité est poétique au sens large, c'est-à-dire qu'elle accentue les processus de création qui sont à l'œuvre – le verbe *poiein* signifiant en grec «faire», «façonner», «créer». D'une part, cette activité poétique se déploie dans l'écriture textuelle de ces créateurs. En effet, leurs textes sont publiés dans des maisons d'édition et des collections spécialisées en théâtre; autrement dit, ils sont inscrits institutionnellement dans le champ théâtral. Cette activité poétique se développe d'autre part sur les scènes que ces créateurs investissent en personne, comme je le montrerai en analysant *La trilogie des fous*, écrite, mise en scène et interprétée notamment par Daniel Danis en novembre 2008 à l'Usine C, ainsi que la pièce (e), écrite, mise en scène et interprétée, entre autres, par Dany Boudreault en mai 2013 au Théâtre d'Aujourd'hui, le spectacle ayant été produit par sa compagnie, La Messe Basse. Créées sur deux scènes montréalaises, ces œuvres sont respectivement publiées chez L'Arche et aux éditions Les Herbes rouges dans la collection «scène_s». Dans *La trilogie des fous*, des personnages, qui ne sont pas clairement présentés dans une didascalie initiale, subissent plusieurs métamorphoses en traversant des espaces-temps: on passe d'un aviateur rescapé dans un pays imaginaire où la guerre s'invite à une relation amoureuse dans un Orient moderne, pour finir par la transformation plus ou moins rêvée d'un humain en animal au cœur d'un paysage enneigé. Dans (e), une instance à «trois têtes» (Boudreault, 2014a : 15) raconte comment ses expériences amoureuses et existentielles l'ont amenée à vivre dans d'autres corps, dans d'autres genres. Ce parcours est aussi jalonné de nombreux changements de forme.

Depuis plus de vingt ans, Daniel Danis «revendiqu[e] ouvertement le statut poétique de [sa] langue théâtrale» (Blonde, 2003 : 10). Toutefois, il explore également des formes dont la poéticité ne relève plus seulement de phénomènes de langue. À partir des «dispositifs scéniques poétiques» (Dodet, 2015 : 218) que Danis a développés en 2002 dans les rues de Chicoutimi en créant *Lacrima terra*, son écriture s'est fondée sur des allers-retours entre la chambre d'écriture et le plateau. Il n'hésite pas à approcher ce dernier en tant que metteur en scène, voire à l'intégrer comme poète-performeur dans *La trilogie des fous*, alors qu'il écrivait jusqu'au début des années 2000 des textes dramatiques sans intervenir directement sur le plateau. Ce mouvement est un réel moteur de création qu'il a précisé en ces termes :

Si je devais recommencer aujourd'hui, je poursuivrais ce geste-là au lieu d'aller directement vers le texte. Partir de la scène est un défi passionnant, et depuis une dizaine d'années j'écris des textes en concevant des projets scéniques, fidèles à mes préoccupations en arts visuels. J'écris de plus en plus expressément pour mes désirs de scène, sans avoir envie de monter d'autres textes que j'ai écrits pour le théâtre (Danis, cité dans Dodet, 2015 : 218).

Quant à Dany Boudreault, il est diplômé en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada en 2008, alors qu'il avait déjà publié deux recueils de poésie aux Herbes rouges: *Voilà* en 2006, ainsi que *Et j'ai entendu les vieux dragons battre sous la peau* en 2004 – ce texte ayant été porté à la scène au Théâtre de Quat'Sous en 2005 par Marcel Pomerlo. Boudreault intervient d'ailleurs depuis 2011 à l'École nationale de théâtre pour donner des ateliers de poésie aux étudiants en interprétation². Il a également signé deux textes de théâtre: *Je suis Cobain (peu importe)*, mis en scène en 2010 par Charles Dauphinais, produit par le Théâtre Sans Domicile Fixe et à ce jour inédit, ainsi que *Descendance* en 2013, coécrit avec Maxime Carbonneau, qui en a assuré la mise en scène. Ce spectacle a également été produit par La Messe Basse. Dans cette constellation de créations diverses, (e) constitue, de l'aveu de son auteur, un accident: «Je me suis trompé. Je voulais écrire un recueil de poésie. L'écriture de (e) est un long dérapage salutaire» (Boudreault, 2014b: 115). Ce «dérapage» entre son écriture poétique et son travail d'interprétation est un glissement fortuit qui a amené Boudreault à signer aussi sa première mise en scène.

Selon mon hypothèse, l'activité poétique qui traverse (e) et *La trilogie des flous* interroge de façon féconde l'informe théâtral, dans la mesure où les processus de création valorisés par cette activité poétique sont partagés de façon accrue avec les lecteurs et les spectateurs. Cela a deux conséquences. Tout d'abord, le travail des formes qui opère n'est pas exactement «équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie» (Didi-Huberman, 1995: 21). Il s'apparente plus au travail d'une forme en devenir, au sens où le définit Gilles Deleuze:

Devenir, ce n'est jamais imiter, faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. Les devenirs ne sont pas des phénomènes ni d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre les règnes (1997: 8-9).

Entendue comme une «double capture» du texte et de la scène, du théâtre et de la poésie, la forme en devenir équivaut à un mouvement «continu [et] délié de toute ligne directrice [...] qui se voudrait fondée sur une intention signifiante» (Lesage, 2014: 109). De plus, cette forme en devenir

2 Boudreault précise ainsi les enjeux de cet atelier: «J'enseigne surtout en 2^e et 3^e année, quand les étudiants commencent à explorer certaines dramaturgies plus "abstraites". Je travaille à partir d'un recueil que j'ai construit au fil des dernières années qui regroupe une cinquantaine de poètes. Nous tentons de développer plusieurs outils d'interprète à travers la poésie. Bien sûr, il y a la base: le travail sur l'inconscient, l'imaginaire, les images, les figures de style, "voir" les images, les métaphores, la trajectoire de la pensée poétique, les marqueurs de relation invisibles entre les vers, l'atmosphère et l'esthétique d'un poème, la tension entre naturalisme et lyrisme, comment être naturel et "sincère" en épousant le lyrisme parfois... Il y a aussi la dimension technique: l'adresse, le changement d'adresse, la voix, le souffle, la diction, le rythme, les pauses, le rapport au silence, la ponctuation orale et écrite, le regard, etc. Et en dernier, il y a la dimension politique: l'interprète est, à mon sens, le porte-voix du poète, celui ou celle qui doit le lire, en être curieux, et le propager, alors on pose des actions chaque jour, en laissant des poèmes sur le répondeur des gens qui travaillent à l'École, on fait des statuts sur Facebook, on envoie des lettres anonymes, etc. On fait de petits "attentats poétiques"» (correspondance avec Cyrielle Dodet, mars 2016).

se joue de certaines conventions poétiques et théâtrales, ce qui souligne la part co-créatrice qui est offerte au lecteur et au spectateur.

L'ÉCRITURE THÉÂTRALE VALORISÉE EN TANT QUE PROCESSUS

Dans *La trilogie des flous* comme dans (*e*), l'écriture se joue de règles de composition théâtrale normatives, ce qui apparaît par exemple dans le double sous-titre de (*e*): « un genre d'épopée » et « poème dramatique ». Si les modalités épique et poétique viennent nourrir ensemble cette œuvre théâtrale, tant textuelle que scénique, leur affichage montre aussi une mise à distance. Ce « poème dramatique³ » en vers libres est émancipé de normes plus classiques, et si la formule « genre d'épopée » désigne une certaine manière épique, elle renvoie aussi plus discrètement au genre grammatical et à la question du *gender* qui sont centraux dans cette dramaturgie.

L'activité poétique valorise l'écriture en tant que processus singulier, ce mouvement étant redoublé dans les fictions où les identités, les corps et les formes sont fluctuants et sont sans cesse réinventés. Tout d'abord, chez Danis, les protagonistes de *La trilogie des flous* connaissent une ou plusieurs métamorphoses, ce qui déstabilise leurs rapports à la parole, au temps, à l'espace ainsi qu'à leur sensibilité respective. Cette dynamique est inscrite au sein des trois fictions – *JE NE*, *Sommeil et rouge* et *Reneiges* – qui ont été créées indépendamment avant de former *La trilogie*. Ces métamorphoses proposent diverses relations aux matérialités et elles travaillent à une spectralisation du dramatique dans l'écriture. Autrement dit, la fable ne cesse de se déliter dans *La trilogie des flous*, où, selon Marie-Christine Lesage, « [l']auteur radicalise son approche poétique du drame, épure et déconstruit la fable jusqu'à créer trois poèmes dramatiques dont la forme expérimentale joue aux franges du texte théâtral » (*ibid.*: 106).

Si la déconstruction paraît dans la constitution de ce triptyque, les parties sont paradoxalement reliées sur un plan thématique par la démultiplication d'états transitoires, de métamorphoses plus ou moins réalisées, mais aussi plus ou moins rêvées. *La trilogie des flous* s'apparente à plusieurs égards à la forme du « jeu de rêve⁴ » (Sarrazac, 2012: 170), en ce que cette œuvre présente « des personnages clivés, rêveurs et rêvés tout à la fois, actant[s] et conscience[s] en surplomb » (Garcin-Marrou, 2012): « L'action n'est plus causale, [mais] brouillée par l'aléatoire et le principe d'incertitude propres à la logique associative du rêve ouvrant sur un monde inédit » (*idem*). Ainsi, à la fin de *JE NE*, l'aviateur devenu femme est arraché par des militaires au nouveau monde où il a été recueilli et dans lequel il s'est transformé à plusieurs reprises :

3 Je renvoie à la thèse qu'a consacrée Alexandra Moreira da Silva à cette notion: « La question du poème dramatique dans le théâtre contemporain » (2007).

4 L'expression est la traduction littérale de *Drömspel*, pièce d'August Strindberg qui a traditionnellement *Le songe* pour titre français.

Deux soldats avancent, accroupis dans le temple oublié.
Fusils, nuages, visages de pierre figés.

Je vois la femme-je
monter sur ma poitrine
danser pour effrayer les soldats. [...]

Semblable à une divinité
elle, fffemme, ... des bras apparaissent.
Une main agrippe ses cheveux
une autre brandit la machette et tranche son cou.

Elle tient sa tête au bout d'un bras.
Du cou giclent trois jets de sang
le premier dans la bouche de l'aviateur
un deuxième sur la langue pendue
le dernier sur la tête démise du singe-homme de pierre (Danis, 2010a: 20).

Par cet événement, le *je* de l'aviateur est dissocié. Il voit la « femme-je » qu'il est devenu surgir à l'extérieur de lui : « fffemme », puis être démembrée, à moins qu'elle ne participe aussi à ces actes violents, comme le laisse en partie supposer le tour actif de la formule « Elle tient sa tête au bout d'un bras ». Les corps présents, morcelés qui plus est, sont difficiles à attribuer, compte tenu de leurs mouvements, de ces dissociations et de ces constantes métamorphoses qui sont tous soulignés par un travail rythmique fort. Temps, espace et matières sont brouillés plus ou moins intensément, de même que les logiques qui président à ces actions. Tous ces éléments se trouvent placés en déséquilibre dans la fable de *La trilogie des flous*. Ce brouillage relève d'ailleurs des spécificités de l'œuvre de Danis telles qu'elles sont apparues dans le contexte québécois dès les années 1990 – et telles qu'elles paraissent aujourd'hui encore, compte tenu des formes scéniques déstabilisantes que ses recherches ont prises. Lesage les précise en ces termes : « Tant par la forme que par la langue hautement poétique de ses œuvres, la dramaturgie de Danis est d'abord apparue comme un ovni dans le paysage théâtral québécois, ouvrant sur un réalisme poétique voire magique et incantatoire tout à fait inusité » (citée dans Bouchet, 2014 : 20).

Dans (e), le flou constitue aussi un principe dramaturgique qui offre une expérience sensible accrue. (e) raconte la trajectoire « d'un personnage à trois têtes » (Boudreault, 2014a : 15). Incarné de diverses façons sur scène, il est représenté dans les didascalies par les noms des trois comédiens de la création : Robin-Joël Cool, Marie-Pier Labrecque et Dany Boudreault. Cette répartition éditoriale est proposée « à titre indicatif » (*idem*). Si le texte s'en trouve plus fermement figé sur la page qu'il ne l'était dans la circulation de la performance scénique, l'auteur rappelle

bien en préambule l'importance de « l'idée chorale du texte » et de l'économie d'ensemble⁵. En présentant des moments d'alternance et de synchronicité, ce protagoniste choral parvient à montrer comment il a transformé sa marginalité existentielle en un devenir perpétuel, pleinement assumé. Ainsi, dans l'écriture de Boudreault, le devenir est autant thématique que formel. Au cœur d'un mouvement incessant, ce personnage prend forme sous nos yeux, à travers « trois vies »⁶, riches de plusieurs épisodes et de transactions entre expériences masculine et féminine. Au fil des mots, des situations et des images, les apparences adoptées entre un corps biologique reçu et des corps fantasmés se multiplient, comme dans le « 1^{er} épisode » de « L'homme-en-moi » :

Robin. – les enfants ne comprennent pas mon corps
alarment les vigies à ma vue
dans les sous-bois je veille alors

je me couche sur des brouillons de banlieue
me convaincs que je désirais depuis longtemps ma liberté

on pénètre en moi quand je dors de faim
pour ne pas souffrir je me dis que je suis rassasié

Marie-Pier. – (e)

Robin. – je croyais raconter cette histoire seul

Marie-Pier. – seul (e)
nous sera je (*ibid.* : 49-50)

Ce « nous sera je » est un refrain qui vient réaffirmer la choralité de cette instance mouvante. À l'instar des corps, les mots y sont prompts au changement, ce que symbolise cette voyelle entre parenthèses qui marque le féminin tout en le déroband – le genre féminin est bien indiqué en français, sans qu'il soit forcément audible, affirmé. L'écriture comme le spectacle proposent d'explorer ce que contient cette parenthèse, de partager les processus qui sont à l'œuvre dans cette suspension. D'ailleurs, plusieurs références, médias et cultures sont mêlés à dessein, souvent avec beaucoup d'humour. Hermione de l'*Andromaque* de Racine, le film *Aliens*, la série *Les machos* ou encore plusieurs chansons de Nana Mouskouri illustrent l'importance du contexte

- 5 Deux ans après ce parti-pris éditorial, Boudreault réévalue en ces termes ce choix « qui peut être aussi limitatif, parce qu'il témoigne d'une mise en scène et d'une répartition des répliques qui pourrait être autre » : « Je le constate en ce moment avec la traduction en allemand. Le traducteur rassemblera probablement Marie-Pier, Dany et Robin en un seul et même protagoniste que le metteur en scène pourra à sa guise séparer en trois voix. Ce sera donc plus "ouvert" à d'autres interprétations, et non collé sur la représentation. Il est vrai que le/la protagoniste pourrait être incarné/e par une seule personne qui traverse les trois différentes "vies". C'est une autre option » (correspondance avec Cyrielle Dodet, mars 2016).
- 6 La pièce est structurée à partir de trois vies : « 1^{re} vie, La femme-en-moi » (Boudreault, 2014a : 25), « 2^e vie, L'homme-en-moi » (*ibid.* : 49) et « 3^e vie, Quelque-chose-qui-ressemble-à-moi » (*ibid.* : 89).

des représentations dans la constitution de chacun. Ces références hétérogènes sont agencées de façon dynamique. Elles permettent de rappeler que chaque personne reçoit en quelque sorte la forme que les discours lui donnent. Boudreault s'inscrit ainsi dans le sillon des *Gender Studies*, qui « s'intéress[ent] au corps non comme réalité préalable, mais comme effet bien réel des régulations sociales et des assignations normatives » (Fassin, 2005 : 10). (e) entend faire partager l'aventure d'une co-constitution permanente avec les autres au sein de la fiction et dans l'imaginaire des lecteurs et spectateurs.

AUGMENTER LES MÉDIATIONS ENTRE L'ŒUVRE ET LE LECTEUR, LE SPECTATEUR

En partant du compte-rendu qu'a réalisé Hugues Marchal de l'ouvrage *Le corps de l'informe* (2002) dirigé par Évelyne Grossman, Muriel Plana rappelle comment la question de l'informe force le chercheur à « passer d'une perspective interne à la création à une interrogation touchant à la réception » (2010 : 17) :

L'informe [...] ne serait[t] qu'[un] éta[t] transitoir[e] de l'œuvre novatrice dans l'attente de la reconnaissance de sa forme singulière par un public nouveau – d'abord, minoritaire, ensuite, dominant. Dans une logique plus moderniste que post-moderniste, l'œuvre informe [...] aurait donc seulement une forme cachée, cachée parce qu'elle n'aurait pas encore créé son propre spectateur – un spectateur capable de « la décrire correctement » et prêt à reconnaître « sa structure » encore « informulée » (*idem*).

Dans *La trilogie des flous* et dans (e), ce sont des médiations démultipliées entre l'œuvre et les lecteurs, entre l'œuvre et les spectateurs, qui permettent à ces derniers d'inventer progressivement une « reconnaissance de sa forme singulière ». Quelles sont ces médiations et comment sont-elles accrues ?

Selon Tatiana Balkowski, « l'œuvre de Danis est [poétique] parce qu'elle parvient à faire entendre ce qui est en retrait, sans même mettre en avant ce retrait » (2014 : 326-327). L'écriture de *La trilogie des flous* présente des failles qui font percevoir de nombreuses matières. N'étant pas sémiotisables, ces différentes matérialités qui traversent l'écriture théâtrale ne constituent pas des discours, ce qui les distingue des dynamiques interdiscursives soulignées dans (e). Ces matérialités délimitent un « espace performatif » (Schiau Botea, 2010 : 15) qui valorise tout à la fois les dimensions sonores, visuelles et physiques du texte poétique. La lecture proposée relève dès lors de rythmes et d'expériences différentes, car elles supposent d'être au moins en partie inventées par chaque lecteur. Chez nos artistes québécois, le texte théâtral constitue un « espace performatif » par sa façon d'ouvrir des brèches dans l'écriture théâtrale et d'engager des médiations singulières.

À l'instar de (e), *La trilogie des flous* présente un texte-matériau qui est foncièrement dépendant de la «polyphonie scénique» et de l'espace-temps de la performance. Ce texte-matériau participe chez Danis à la recherche d'une «écriture en 3D»⁷. L'écriture est donc une «exploration» en soi, elle n'est pas seulement un prétexte pour une proposition scénique. Les trois dimensions permettent de rompre avec une écriture dont la bidimensionnalité – au sens concret – entraîne une linéarité narrative qui appauvrit le drame, le récit, les personnages ou encore les possibilités signifiantes. L'aplat auquel l'écriture théâtrale est réduite sclérose, pour Danis, ses potentialités narratives, performatives et donc scéniques.

Tout d'abord, la tridimensionnalité de l'écriture théâtrale perturbe sa linéarité conventionnelle et les évidences narratives qu'elle suscite, comme le précise Pauline Bouchet :

Multiplier les dimensions dans l'écriture dramatique, c'est ouvrir le sens à la diffraction et des espaces dans la linéarité pour un indécidable qui provoque du mouvement dans la matière langagière. Pour cela, [Danis] préconise dans [...] *La trilogie des flous* une pratique récurrente des points de suspension comme trouées dans l'espace concret de la page et comme suspension au sens concret d'une hésitation dans l'espace. Il s'agit de créer une béance dans le texte qui aère l'énonciation pour permettre la rupture d'une évidence linéaire. Les mots eux-mêmes sont présentés en déséquilibre pour déstabiliser l'espace de la page en même temps que celui d'une scène possible (2014 : 321).

L'usage récurrent des points de suspension souligne ces trois dimensions : leur omniprésence parasite l'espace textuel, à savoir l'aspect graphique, «concret» de la page, et l'espace de la fiction puisque l'énonciation présente de nombreuses aspérités. La démultiplication des points de suspension constitue une faille intermédiaire remarquable, d'autant qu'elle est soulignée par une note liminaire – qui vaut pour le triptyque – ajoutée par Danis lors de la publication du texte :

Les trois points de suspension : ponctuation qui suppose l'absence d'un seul mot.
Plus de trois points de suspension : ponctuation qui signifie l'absence de plus d'un mot.
Les mots et les syllabes entre crochets peuvent être prononcés ou non (2010b).

Les points de suspension et les crochets constituent des conventions remotivées par l'écriture danisienne, qui en fait varier l'usage courant en langue française. Habituellement, les points de suspension indiquent dans le texte théâtral une interruption et ne précisent pas ce qui est coupé dans la parole de locuteur – du moins pas autrement que par le contexte qui laisse comprendre si c'est une hésitation qui est marquée ou bien une énumération qui se trouve tue, voire sous-entendue. Dans *La trilogie des flous*, ils forment une trame paradoxale de l'écriture théâtrale. Leur omniprésence montre en effet que l'écriture n'est pas seulement constituée de mots figés par l'auteur sur la page. L'écriture est aussi inchoative, dans la mesure où elle se réalise dans la

7 La conférence que Danis a prononcée à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris le 13 octobre 2008 s'intitulait d'ailleurs «Écrire en 3D : la spatialité narrative».

lecture, qui est conçue comme un mouvement et qui tend à devenir nettement une co-énonciation. Cette dernière est tout à fait classique quand ce sont acteurs et metteurs en scène qui effectuent la lecture du texte théâtral, mais elle est bien plus rare si l'on considère tout autre lecteur.

La « béance » créée dans le texte est dynamique : par son mouvement, elle place « en déséquilibre » les éléments constituant l'écriture théâtrale, ce qui « déstabilise » l'expérience de lecture, et partant l'événement théâtral. Le renouvellement proposé par *La trilogie des flous* est donc de trois ordres : les repères généraux des lecteurs et des spectateurs vacillent, et les spectateurs connaissant l'écriture danisienne ne rencontrent pas un univers qui leur est familier. Selon Lesage, « il faut accepter de s'aventurer sur un territoire [...] pour lequel il n'y a plus de cartes. Mais une géographie imaginaire inusitée s'offre à qui accepte de se laisser porter par le "liquide du récit" » (2014 : 107).

DÉVELOPPER LE DEVENIR SCÉNIQUE DE L'ACTIVITÉ POÉTIQUE

Dans les deux créations étudiées, l'activité poétique démultiplie les potentialités scéniques. Si une fable déconstruite est proposée au lecteur, la présence de Danis sur scène est déterminante dans la circulation du récit qu'elle instaure. Dans *La trilogie des flous*, il incarne un véritable rhapsode, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac, donnant à entendre en partie son texte et performant le geste de l'écriture ainsi que celui de la lecture.

Premièrement, Danis matérialise l'écriture au plateau, en utilisant un « stylo 3D » dans *Reneiges*. Conçu spécialement pour cette performance, cet instrument permet d'écrire à même l'espace. Le geste d'inscription du poète-performeur est foncièrement lié à son énonciation sur scène, le « stylo 3D » travaillant de concert avec la voix de Danis en contrôlant l'échantillonnage et la granularisation de la voix du narrateur, comme l'explique l'équipe des concepteurs du Labo 3DVision. Les dynamiques déclenchées par l'écriture de Danis sont donc liées entre elles, les signes inscrits dans l'espace scénique étant également transférés sur un écran circulaire. Ce transfert montre comment l'écrit est conçu dans son mouvement et de façon transmédiatique. De plus, Danis partage l'espace scénique avec deux « actants » : Louliko Shibao et Huy-Phong Doan. Ces actants, qui demeurent muets, montrent que ce n'est pas une représentation mimétique qui a été choisie, mais bien la multisensorialité, la qualité des mouvements et les différences de matières ; Danis préférant souvent « actant » à « acteur » parce que « l'actant agit moins sur la matière que la matière ne le fait agir » (Dodet, 2015 : 221). Aussi l'activité poétique peut-elle être indépendante d'un sujet agissant.

Deuxièmement, si Danis manipule des feuilles sur scène, un livret est également distribué à chaque spectateur, avec une lampe individuelle, à son entrée en salle à l'Usine C. Cet objet permet de souligner la co-énonciation originale proposée par *La trilogie des flous*. De forme verticale, ses feuillets proposent une lecture de bas en haut, alors que la couverture en carton du livret et le grain

de son papier permettent de distinguer ce dernier d'un livre de théâtre traditionnel. Comparant la version du texte qui est offerte aux spectateurs de *La trilogie des flous* et celle qui est parue chez L'Arche, Bouchet souligne comment le texte publié a été remanié pour substituer aux modalités scéniques un espace-temps fictif :

[L]e phénomène le plus récurrent et cela, dans tout le texte, c'est la disparition de points de suspension remplacés par les mots en entier. Il s'agit donc pour cette édition imprimée de remplir quelques trouées du texte et donc, d'une certaine façon, de clarifier davantage les énoncés et la situation d'énonciation. Les premiers ajouts significatifs concernent le tout début du texte et sont conséquents car ils ouvrent sur un espace extérieur à la scène de la performance de novembre 2008. En effet, il s'agit ici de remplacer l'évidence d'une scène concrète par l'ouverture vers une scène possible au moyen d'une description plus claire d'un cadre spatio-temporel. Ainsi, l'actant Danis sorti de nulle part dans sa performance propose ici, en tant qu'auteur dramatique, l'ouverture vers un passé, avant le présent de l'énonciation et réintroduit donc une forme de causalité et de linéarité dans le texte (2014 : 326).

La comparaison entre ces deux états textuels permet donc d'évaluer comment la voix rhapsodique façonne *La trilogie des flous*. Si la performance rend évidente l'activité poétique de Danis, la version du texte publiée déplace plus nettement cette activité du côté du lecteur, instance qui redramatise la fable rhapsodique développée. Le livre publié comporte certes plus de mots que le livret distribué pendant la performance scénique, mais il reste en réalité très elliptique, d'autant qu'il ne contient quasiment aucune référence à la mise en scène⁸. À mon sens, ce choix éditorial ne permet pas au livre d'attester de cette activité poétique qui nourrit le texte et la scène dans *La trilogie* – l'ouvrage contenant d'ailleurs *Mille anonymes* et *Ayiti tè fragil ou L'île saline*. Quant à Boudreault et aux éditions Les Herbes rouges, tous deux ont souhaité que le texte (e) prenne place dans un « livre-témoin du spectacle, au plus près de la représentation, et non [qu'il soit] une partition du spectacle, le texte pour le texte, un autre objet » (Boudreault, correspondance avec Cyrielle Dodet, mars 2016). C'est pourquoi trois photographies du spectacle sont insérées à la fin de l'ouvrage, c'est sans doute aussi ce qui explique les différents paratextes renvoyant en partie à la mise en scène. Si ces deux éditions sont révélatrices d'une prise en compte différente du devenir scénique de l'écriture théâtrale, (e) demeure une proposition somme toute timide. Et ce constat peut être plus largement étendu dans le champ de l'édition de théâtre contemporain, comme s'en étonne, par exemple, Pierre Banos, en « constat[ant] que, pour [l]e théâtre post-dramatique qui met largement en cause les conventions théâtrales, les éditeurs ne recherchent pas davantage d'audaces typographiques, ces dramaturgies s'y prêtant pourtant » (2010 : 237).

Enfin, les potentialités scéniques sont également augmentées dans (e). D'une part, à l'instar du protagoniste, tous les personnages oscillent entre le type et la singularisation. Comme le montre

8 Une à deux années séparent les spectacles que j'analyse de la publication de leur texte, alors que la simultanéité des événements est souvent préférée, pour des raisons mercantiles notamment.

la figure 1, le personnage de Marie-Chose a pour attribut de hauts talons pointus, à l'image de sa féminité acérée, de ses actes blessants, de la fourchette qu'elle plante dans la poitrine du protagoniste qui se vante de son aventure amoureuse avec son père, Le Roux. Mais Marie-Chose est incarnée à la fois par une actrice et un acteur, notamment grâce à des costumes réversibles. Ces transformations sont légères et efficaces : dans ce cas, elles empêchent une critique unilatérale de la femme castratrice. D'autre part, la scène bifrontale qui représente une allée de jeu de quilles est signifiante dans cette réflexion sur les genres, sur leur dualité et leur continuité. Des rideaux blancs agités sur le plateau, comme les voiles d'un navire affolées par les événements, constituent une toile centrale toujours provisoire (la mobilité des rideaux est visible sur la figure 2). Ces rideaux divisent souvent la scène, offrant aux spectateurs une visibilité partielle. Selon le côté où ils sont assis, les spectateurs ne voient pas la même chose, ils ne constituent pas leur regard de la même façon, ce qui problématise l'acte de voir, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

L'acte de donner à voir n'est pas l'acte de donner des évidences visibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du « don visuel » pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte (1992 : 51).

Le spectateur est troublé dans ses perceptions, qui sont souvent à redéfinir pour un temps limité puisque tout est inquiété et se rejoue sans cesse dans cet espace.

e, EN GUISE DE CONCLUSION

L'activité poétique dans les recherches théâtrales de Danis et de Boudreault façonne donc une forme en devenir, au niveau textuel, sur le plan scénique ainsi que dans l'entrelacs dynamique entre l'écriture et le plateau. La performativité de cette activité souligne non seulement les processus de création à l'œuvre dans l'écriture et sur scène, mais aussi la dimension co-créatrice que ces processus développent. Par ces fables fluctuantes, grâce aux recours singuliers à la choralité, aux jeux interdiscursifs et aux failles intermédiaires, le lecteur et le spectateur sont sollicités de façon accrue. Dans *La trilogie des fous*, le spectateur est même invité à devenir lecteur pendant la performance. Cette co-création se manifeste par la présence au plateau de l'auteur-metteur-en-scène-poète-performeur. L'auteur en train de créer appartient ainsi plus ou moins pleinement à la fiction, plus ou moins entièrement à la scène. Cette position créatrice intermédiaire travaille de façon féconde l'informe théâtral. En effet, sur « les décombres de la poétique » (Pavis, 2014 : 189), l'auteur de théâtre apparaît comme une figure aux potentialités nombreuses et aux contours informes, dont la présence et le geste poussent les récepteurs à la création. Cette prise en charge complexe de l'activité poétique au théâtre constitue, à mon sens, une des voies permettant au

théâtre d'être vivifié par « de nouveaux poètes » (Py, 2000 : 32). Cette voie est dynamique et pavée d'incertitudes, à l'instar de « e », lettre que Danis et Boudreault ont respectivement choisie pour titre⁹. Cette voyelle constitue en effet une image précise rendant compte de leur activité poétique. Dans *e : roman-dit* comme dans *(e) : un genre d'épopée*, cette voyelle est un matériau langagier essentiel, tout autant que sa célèbre suppression dans *La disparition* de Georges Perec. Chez nos créateurs québécois, le mystère de cette voyelle – qui est la plus usitée en langue française – est remotivé d'un point de vue dramaturgique, et ce dans un mouvement continu. Si l'activité poétique au théâtre constitue une forme en devenir, c'est toujours une forme mouvementée.

Figure 1 : *(e)*, avec Marie-Pier Labrecque et Robin-Joël Cool. Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 2013. Photographie de Jérémie Battaglia.



9 Les recherches poétiques de Danis et de Boudreault se rencontrent aussi autour de l'écriture du jeune auteur allemand Wolfram Höll. Son texte *Und dann*, paru en 2013, est dédié à Danis, alors que Boudreault a assuré en 2015 la traduction française de *Drei sind wir*, intitulée *Transparents* et à ce jour inédite, mais disponible au Centre des auteurs dramatiques (CEAD).

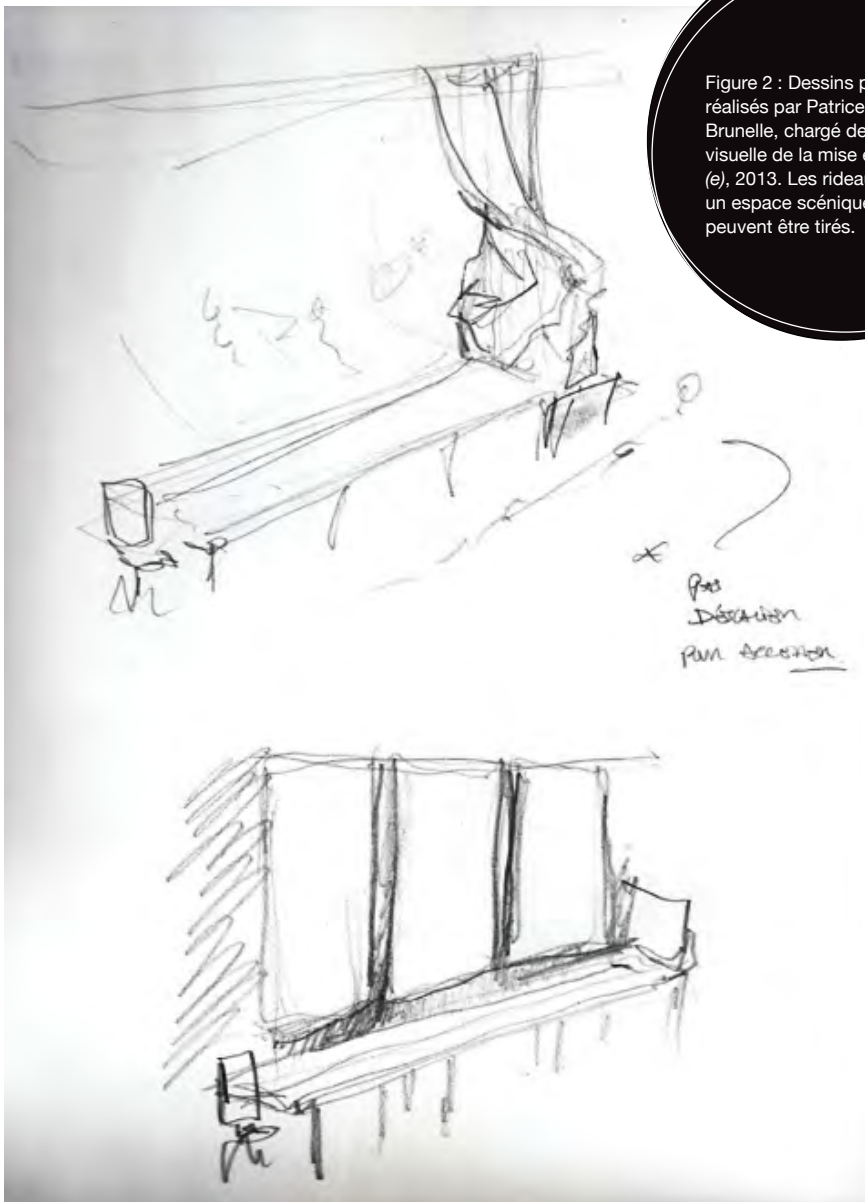


Figure 2 : Dessins préparatoires réalisés par Patrice Charbonneau-Brunelle, chargé de la conception visuelle de la mise en scène de (e), 2013. Les rideaux délimitent un espace scénique bifrontal et peuvent être tirés.

BALKOWSKI, Tatiana (2014), «Daniel Danis: une dramaturgie du retrait», thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.

BANOS, Pierre (2010), «La mise en livre du texte de théâtre contemporain: une mise en scène des mots», dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, «Autour du livre et de ses métiers», p. 227-239.

BLONDE, David (2003), «De Gauvreau à Danis: repères pour une poétique de la langue théâtrale», mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.

BOUCHET, Pauline (2014), «La fabrique des voix: l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000», thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Montréal, Université du Québec à Montréal.

BOUDREAU, Dany (2014a), (e): *un genre d'épopée*, Montréal, Les Herbes rouges, «scène_s».

BOUDREAU, Dany (2014b), «Pourquoi écrire (e)», apostille de (e): *un genre d'épopée*, Montréal, Les Herbes rouges, «scène_s», p. 115-117.

DANIS, Daniel (2010a), *JE NE*, dans *La trilogie des flous*, Paris, L'Arche, «Scène ouverte», p. 11-21.

DANIS, Daniel (2010b), «Note», dans *La trilogie des flous*, Paris, L'Arche, «Scène ouverte», p. 10.

DANIS, Daniel (2005), *e: roman-dit*, Montréal, Leméac, «Théâtre».

DELEUZE, Gilles (1997), «Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert?», dans Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, p. 7-26.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, «Vues».

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, «Critique».

DODET, Cyrielle (2015), «Des “transactions transitoires” entre théâtre et poésie, écriture et scène: entretien avec Daniel Danis», dans Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, «Comparaisons», p. 215-225.

FASSIN, Éric (2005), «Préface» à Judith Butler, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, p. 5-19.

GARCIN-MARROU, Flore (2012), «Le drame émancipé», *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>

GAUVREAU, Claude (2002 [1969]), «Lettre à Michel Lortie», dans *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», p. 267-273.

GAUVREAU, Claude (1977 [1971]), *Les oranges sont vertes*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, «Chien d'or», p. 1383-1498.

LESAGE, Marie-Christine (2014), «Dans le “liquide du récit”: Daniel Danis, écrivain scénique», *Voix et images*, n° 118, p. 103-112.

MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2007), «La question du poème dramatique dans le théâtre contemporain», thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

PAVIS, Patrice (2014), «Poésie et théâtre», dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, p. 186-190.

PLANA, Muriel (2010), « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme dans *P.O.M.P.E.I.*, 2^{ème} fouille de Caterina Sagna », dans Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Peter Lang, « Liminaires - Passages interculturels italo-ibériques », p. 15-33.

PY, Olivier (2000), *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud Papiers, « Apprendre ».

RACINE, Noële (2015), « L'avenir dramatique du poème : examen des *Entrailles* de Claude Gauvreau », dans Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, « Comparaisons », p. 187-198.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique ».

SCHIAU BOTEÀ, Diana (2010), « Le texte et le lieu du spectacle de *La plume au Mur* : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Pour une poïétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre

JOHANNA BIENNAISE
Université du Québec à Montréal

ANNE SOPHIE ROULEAU
Compagnie Matériaux Composites

Dans son livre *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze* (2005), Mireille Buydens s'intéresse à la notion de forme dans la pensée deleuzienne. Le pli y est abordé comme « concept fondamental du statut théorique de la forme » (Buydens, 2005 : 138). Associé au baroque, il invite en effet un art dont l'« ambition n'est plus de représenter des formes mais bien de présenter des plis affectant des textures, par-delà les formes elles-mêmes » (*ibid.* : 139). Le pli, comme concept opératoire du baroque et préfigurateur de l'art moderne, se présente alors comme une modalité de création qui détourne l'idée de forme pour mettre l'accent sur un travail de la sensation, un travail sur les textures de la matière et sur les flux qui la traversent au-delà du sens qu'elle génère. Les liens sont évidents avec l'art haptique des peintres tels que Paul Cézanne ou Francis Bacon, qui ne cherchent pas à « imposer de direction péremptoire, de contours nécessaires, de narration implicite, mais bien [à] focaliser sur le travail souterrain des forces, [à] rendre visible le grouillement des flux sous le visage ordinaire des choses » (*ibid.* : 127). Le théâtre du XX^e siècle, à l'instar de ce changement paradigmatique de l'art pictural qui a su passer de la figuration au travail brut des sensations, s'est également engagé dans un questionnement sur ses formes dites « classiques » ou « traditionnelles » pour expérimenter de nouvelles relations au cadre scénique et à la matière textuelle. La danse contemporaine, de son côté, inscrit ses fondements dans une « logique de la sensation » (Deleuze, 2002), une logique esthétique (Després, 2000) qui « est de l'ordre de la non-reproductibilité, de la fugacité d'une situation vécue » (*ibid.* : 316) et dans laquelle, « lorsque le pli se substitue à l'écart, il n'y a plus de pré-vision d'un résultat mais sensation du processus dans lequel s'inscrit à chaque moment un projet » (*idem*). Le pli, comme concept opératoire dans la création, semble donc particulièrement pertinent pour le théâtre comme pour la danse, tous deux se caractérisant par une production éphémère et des espaces de partage de sensibilité.

Ainsi nous intéresserons-nous dans cet article à l'analyse d'un processus de création dans lequel nous avons mêlé nos expertises de metteuse en scène de théâtre (Anne Sophie) et de danseuse contemporaine (Johanna) pour traverser ce que nous avons appelé une poïétique du pli. Nous examinerons comment, en pliant, dépliant et repliant de façon quasi obsessionnelle une même matière, nous avons pu valoriser une logique esthétique de la sensation basée sur le processus et non sur le résultat, le pli nous permettant de rester dans une forme jamais achevée et toujours en devenir, dans un informe venant brouiller les frontières de nos disciplines respectives. Des plis de la matière au déplié du sens, en passant par la fluence du pli, nous verrons comment nous avons pu laisser émerger une polyphonie résolument dynamique et en permanente reconfiguration tout en entrant dans un jeu énergétique du geste et de la voix à travers un travail rythmique perçu comme fluence¹.

LES PLIS DE LA RENCONTRE : DANS LE SILLON PROCESSUEL DE LA DÉCOUVERTE

Johanna et Anne Sophie : En décembre 2015, nous décidions d'aller ensemble en studio afin d'explorer un espace de création qui appellerait au métissage de nos disciplines². Nous souhaitions, après trois autres collaborations³, mieux comprendre la nature de nos échanges interartistiques et permettre de laisser émerger un terreau d'exploration fertile, au-delà de toute attente de production. Nous désirions valoriser l'inconnu, le doute et les chemins de traverse. Il nous importait d'observer quels questionnements notre rencontre danse/théâtre pouvait susciter, avec le désir toujours présent de trouver « le dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer », pour reprendre les mots du philosophe Michel Bernard (2001 : 135). En travaillant à nouveau ensemble, nous étions conscientes de nos ancrages de formation, de nos portes d'entrée privilégiées pour le travail en studio et de nos manières bien spécifiques d'appréhender le matériel artistique généré. Par ailleurs, nous nous reconnaissions également de

-
- 1 Il y aura, tout au long de l'article, alternance de passages écrits au « nous » et de passages écrits à la première personne du singulier afin d'illustrer les changements de point de vue.
 - 2 Notre processus de création s'est déroulé en trois étapes. De décembre 2015 à janvier 2016, nous avons travaillé sur la prolifération des motifs gestuels autour de l'univers de la chambre. Le matériel produit lors de ce premier temps d'exploration a été présenté au colloque *The Other D: Locating Dance in Drama, Theater and Performance Studies*, à l'Université de Toronto en janvier 2016. La deuxième période, qui s'est déroulée de mai à juin 2016, nous a permis d'intégrer progressivement du texte à la proposition et nous a conduites à présenter une conférence-démonstration au colloque *L'informe théâtral* organisé par la Société québécoise d'études théâtrales à Montréal, en juin 2016. Enfin, la dernière phase de travail s'est effectuée lors d'une résidence de création à l'Agora de la danse à Montréal à la fin du mois de juin 2016. À ce moment, nous avons pu consolider le matériel généré et avons archivé plusieurs improvisations.
 - 3 Nous nous sommes rencontrées lors de la reprise de la recherche-crédation *Passages* au Théâtre La Chapelle en 2008, recherche-crédation effectuée dans le cadre de la maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) (Rouleau, 2007). Nous avons ensuite réalisé ensemble la forme courte *Chut(e)* présentée au Studio 303 en 2009. Enfin, nous avons travaillé sur le laboratoire de recherche de la pièce *Mirabilis*, créée en 2010 à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce.

nombreuses affinités artistiques. La danse et le théâtre ne puisent-ils pas en effet aujourd'hui à des sources similaires pour la création : mise en jeu de la corporéité et de ses instances fictionnaires, poésie de l'image, activation plurielle du sens et des sens, modulations de l'espace et du temps du réel et de l'imaginaire ?

Au regard des œuvres chorégraphiques et théâtrales contemporaines, la démarche que nous avons alors, soit aborder la création au-delà de toute catégorisation et de toute tentative de définition du matériel généré, fait écho à cette question posée par Laure Fernandez : « [Y] a-t-il, aujourd'hui, pour chaque art, en l'occurrence ici la danse et le théâtre, une définition qui tienne encore le coup ? » (2008 : 76.) Ainsi, notre visée n'était pas tant de savoir si nous faisons de la danse dans le théâtre, du théâtre dans la danse ou de la danse-théâtre, mais bien d'accepter un informe disciplinaire ou une possibilité d'émergence hétéromorphe, dans une démarche poïétique axée sur le processus et non sur la finalité. Cette absence de pression de production nous stimulait et nous a permis de prendre le temps d'emprunter un chemin non tracé, suivant pas à pas le rythme même de la matière travaillée. Notre processus s'est ainsi élaboré en strates, allers-retours, points et contrepoints, dans une sorte de labyrinthe rhizomatique, en pliant, repliant et dépliant une matière en devenir traversée par des instances fictionnaires, réelles et de sensations. Gilles Deleuze le décrit bien : « Un labyrinthe est dit multiple, étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons » (1988 : 5). Or, ce multiple, nous avons pu l'expérimenter non seulement dans des jeux de variations et de permutations constantes de la matière, qui nous guidaient dans les plis de motifs prolifères (que nous aborderons plus tard dans l'article), mais également dans les plis de nos ancrages disciplinaires, en reconnaissant des espaces de rencontre, de convergence et de friction de nos modes perceptifs. Nous avons donc peu à peu commencé à définir notre processus de création comme une poïétique du pli, le pli devenant notre modalité de travail, à la fois comme traitement opératoire de la matière et comme dynamique relationnelle, dans les espaces labiles de notre collaboration interartistique. Cette dualité d'une poïétique du pli semble résonner avec un courant de l'architecture moderne que Patrick Barrès appelle une architecture « fluide » : « Le pli devient ici un schème opératoire. Il permet de construire un *espace fluide de lieux en lien*, un espace de *plis-sur-plis* » (2007 : 55 ; souligné dans le texte). Ces nouvelles pratiques d'architecture fluide invitent également à penser « la rupture avec les normes instaurées, avec les modèles classiques de composition spatiale, avec les schèmes conceptuels traditionnellement dévolus à la forme en lien avec une hiérarchisation dans le champ de perception » (*ibid.* : 53) et remettent ainsi en question la manière même de travailler sur un projet :

La démarche de projet est reconsidérée. Elle valorise dans un volet expérimental une part d'indéterminé, d'improbable, de mobile ou de varié. Le chantier de recherches s'ouvre aux potentialités des matériaux, à une redéfinition des paramètres d'expériences, à des rencontres ou à des hybridations entre divers outils de conception, au jeu entre le modelé et le modèle (*idem*).

De la même façon, notre démarche a été celle d'une formule laboratoire, expérimentale dans laquelle nous sommes entrées avec une approche origamique de la création. Cette poïétique du pli nous a éloignées de la linéarité, du consensuel, pour nous emmener dans le complexe, le multiple, le polyphonique et l'inachevé permanent de la forme. Nous abordions alors le pli dans son organicité, le pli organique étant « toujours composé, croisé, indirect » (Deleuze, 1988 : 14). Les « germes » de notre proposition ont ainsi constitué un « pli formatif intérieur » (*ibid.* : 11) qui a pu se développer parallèlement au processus, dans une approche sensible du geste et de la voix.

LES PLIS DE LA MATIÈRE : LOGIQUE AISTHÉTIQUE DE LA SENSATION

J. et A. S. : Le point de départ de notre aventure était très ténu : l'idée d'un espace, une chambre, puis un carré de tissu, un drap. Tout fut ensuite possible. La prémisse de recherche a donc été très simple : nous avons élaboré six postures sur le drap, bribes de réel possible lors d'une nuit d'insomnie. Nous avons appelé cela les « germes » de notre travail, c'est-à-dire ce par quoi la proposition allait pouvoir ensuite émerger et se développer. À ce moment nous n'avions pas de texte. Le geste a été notre première porte d'entrée et c'est d'abord par le corps que s'est révélé un imaginaire propre à l'espace de la chambre.

J. : C'est ainsi que la proposition, une improvisation structurée, commence en silence. Je suis étendue sur un drap, au sol. Sur le dos, les mains posées sur mon ventre et les yeux fermés, je fais la morte. Puis se succèdent cinq autres positions, avec de longues pauses entre chacune d'elles : en petite boule sur le côté gauche ; une planche en équilibre sur toute la tranche du côté droit du corps ; sur le ventre, bas des jambes replié et flottant dans les airs ; sur le dos, jambe gauche repliée, bras ouverts et, enfin, assise en tailleur. Les transitions entre chaque position sont simples, directes. Ces six positions sont par la suite répétées deux autres fois en boucle et se complexifient peu à peu grâce à des nuances et variations rythmiques ainsi qu'à des ajouts de petits signes de mains, de mots également, jetés sur le moment, donnant une lecture plurielle de chaque image proposée. Ensuite, le tout continue de se répéter, mais jamais de façon identique. Alors que la proposition avance, elle trouve le fil de son développement dans sa prolifération même. Elle s'accélère jusqu'à perdre toute logique d'enchaînement. Les repères spatiaux se brouillent. Je joue sur les multiples directions de chaque position. Elles deviennent seulement des passages dans lesquels ce sont les élans qui comptent, les jeux de résistance et d'abandon à la gravité, jusqu'à la possibilité de me mettre enfin debout et d'explorer les possibles de la verticalité et de la chute.

A. S. : Voilà un prolongement direct de ma démarche artistique telle que je la définissais dans le cadre de ma maîtrise :

Ébauchée sur du temps, l'image scénique ne se réalise jamais pleinement, ne se fige pas dans une forme fixe : elle se fait et se défait sans cesse, elle glisse, se transforme et passe inéluctablement – comme le temps qu'elle étire, effeuille et retarde dans le jeu des instants, mais qu'elle n'arrête pas (Rouleau, 2007 : 38).

J. et A. S. : Par ailleurs, si « le mouvement “formel” est, dans le monde de la danse contemporaine, un mouvement qui n'est pas “vécu de l'intérieur” mais qui semble produit de l'extérieur » (Després, 2000 : 111), nous nous situons certainement en dehors d'une approche formelle pour saisir les impulsions intérieures à la source du geste, délaissant une logique du résultat pour investir pleinement une logique du processus. Nous entrons dans ce qu'Aurore Després nomme « un geste esthétique » (*ibid.* : 543), un geste qui « apparaît dans une logique de l'“avec”, du “suivre”, de l'“accompagner”, du devenir-avec » (*idem*). Cette logique du geste esthétique demande une écoute permanente des sensations, mais aussi d'être dans un lâcher-prise de la volonté pour laisser advenir la possibilité d'une découverte. Comme Després le mentionne encore : « Par cette logique esthétique, l'être humain ne se place plus “en face” du monde mais dans le monde : *in situ*. Il ne lutte plus ou ne s'approprie plus le monde, il se plie avec lui, il s'y plie » (*ibid.* : 312) pour « réaliser un pli singulier avec le monde » (*idem*).

J. : De l'intérieur, comme interprète, j'avais l'impression d'être dans ce que Cécile Fleuriet nomme la « prolifération des motifs du vivant » (2013) : « Au fil des répétitions aléatoires, les motifs installés s'enchevêtrent les uns aux autres autour d'une trame qui suggère l'idée d'un ensemble organique et prolifique qui semble s'étendre à l'infini » (*ibid.* : 4) (figure 1⁴). Tout comme le baroque « courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli selon pli » (Deleuze, 1988 : 5), notre proposition pouvait à chaque fois ne jamais se terminer :

Se divisant sans cesse, les parties de la matière forment de petits tourbillons dans un tourbillon, et dans ceux-ci d'autres encore plus petits, et d'autres encore dans les intervalles concaves des tourbillons qui se touchent. La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps si petit soit-il, contient un monde, en tant qu'il est troué de passages irréguliers, environné et pénétré par un fluide de plus en plus subtil, l'ensemble de l'univers étant semblable à un étang de matière dans lequel il y a différents flots et ondes » (*ibid.* : 8).

Tout comme le fait Fleuriet dans son processus de création en art visuel, je me mets chaque fois « en quelque sorte dans la peau d'un organisme en construction, c'est-à-dire [de] quelque chose qui prend petit à petit vie sous mes yeux (à l'intérieur de moi) à force de répétitions, de divisions cellulaires, de prise d'espace, de retour sur [m]oi » (Fleuriet, 2013 : 7).

4 Marie-Eve Fortier est une artiste visuelle et scénographe montréalaise qui collabore avec Anne Sophie depuis plusieurs années. Marie-Eve est venue assister à deux répétitions lors de notre résidence de création à l'Agora de la danse, en juin 2016. Les esquisses présentées ici ont été réalisées pendant des enchaînements de la proposition.

A. S. : De mon côté, je vois également toutes sortes d'images : un papillon, une vieille sur son lit, un mort, l'absence de quelqu'un, une amoureuse éperdue, un enfant égaré, une lutte, un abandon, un envol, un effondrement... Ainsi l'écrivais-je déjà pour mon spectacle *Passages* :

À défaut d'indiquer un sens, le spectacle entend générer une incessante production de micro-récits, comme autant d'échos ou de *reflets* [...] : reflets d'images, d'histoires ou de «sens», miroitant dans l'imaginaire du spectateur [...]. En tant qu'écho, le sens n'est jamais que fragmentaire, l'histoire parcellaire, l'image éphémère. Changeants et infinis, les échos surgissent précisément de ce que le spectacle ne prend pas la peine de se construire en récit (Rouleau, 2007 : 15; souligné dans le texte).

J. et A. S. : Avec cette production infinie d'instances fictionnaires et de sensations, nous nous sommes engagées dans un jeu polyphonique afin de déplier les possibles lectures de la proposition. Nous avons démultiplié les points de vue dans un principe d'hétérogénéité et de connexion propre au rhizome deleuzien; pour reprendre les mots de l'architecte Greg Lynn : «s'il y a un seul effet produit dans l'architecture du pliage, [c'est] l'habileté d'intégrer des éléments disparates dans une nouvelle mixture continue» (traduit dans Roy, 2015 : 31).

DÉPLIER LE SENS : LA POLYPHONIE

J. et A. S. : Aussi, à cette danse improvisée autour de motifs repères se sont mêlés peu à peu des bribes de paroles, des extraits des premières pages de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme (1966) et des mots émergeant du processus d'interprétation de la proposition. Nous tentions alors de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre l'art et la vie, dans la lignée des artistes de la performance et des avant-gardes. Si le geste a permis d'ouvrir notre espace créatif, l'arrivée du texte de Ducharme s'est faite dans un deuxième élan, comme une possibilité de trouver des échos dans l'univers que nous avons progressivement dessiné, non comme une quête d'encadrement narratif ou signifiant, mais comme un élément pris pour son «pouvoir d'induction imaginaire» (Bernard, 2001 : 128). Bernard nous le rappelle :

Un texte n'est pas une réalité monolithique, mais une construction complexe, sédimentée ou, comme l'a écrit Barthes, feuilletée : en tant que processus et produit linguistique, il constitue une sorte de «tissu» dont la trame à la fois entrelace plusieurs fils, se déploie et s'enrichit par l'enchevêtrement de strates hétérogènes (*ibid.* : 126).

Ainsi, nous avons laissé infuser le texte de Ducharme à travers plusieurs improvisations dans lesquelles Johanna reprenait des passages entiers à haute voix, pour les délaissier peu à peu et n'en garder qu'une essence – des mots, des images, des formulations; à partir de *L'avalée des avalés* et de ce que ce texte suscitait dans notre imaginaire – associée aux figures qui avaient déjà émergé dans le corps. Il nous a semblé intéressant de construire des couches de lectures ouvrant des espaces de dialogue entre le réel et la fiction, entre une forme de récit et la sensation. Aussi,

malgré la nature solitaire de l'improvisation, nous sommes entrées dans un jeu de polyphonie que Mikhaïl Bakhtine décrit comme un principe de composition permettant à la matière textuelle de représenter « non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue entiers et autonomes » (1998 : 48).

J. : Au cours de la proposition, j'accepte ma posture aléatoire. Je suis moi-même, interprète en train de décrire ce que je fais au moment présent. Je suis une personne âgée, habitée par les fantômes de son passé. Je suis une adolescente, en proie à ses effusions amoureuses. Je me parle à moi-même dans des murmures à peine audibles. Je hausse le ton pour m'adresser à un être absent, imaginaire. J'interpelle directement le public, l'invitant à faire partie de mon monde. La polyphonie se met par ailleurs en place dans une mise en contraste des espaces du geste et des espaces de la parole. Je me permets en effet, tout au long de la proposition, de mettre en friction ces instances de jeu, en créant des oppositions de sens, comme dire « Je ferme les yeux » en regardant devant moi avec précision, ou encore évoquer la présence d'un papillon en m'écrasant sur le plancher, ventre face au sol. Je suis ainsi dans un monologue intérieur qui laisse place à un « désordre émotionnel ou cognitif » (Patrice Pavis, cité dans Guay, 2010 : 20), comme l'indique justement Hervé Guay en prolongeant la réflexion de Patrice Pavis :

[L]'être humain n'est généralement plus présenté comme doté d'une conscience unifiée au départ, mais paraît plutôt pourvu d'un moi clivé entre des instances irréconciliables. [...] La multiplicité des voix qui se font entendre à l'intérieur d'une même conscience, voire la concentration de tous les fils de la narration entre les mains d'un seul personnage, échappe au logocentrisme, rendant le destinataire du texte dramatique dépositaire du sens à donner à ce « dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur" » (*ibid.* : 20-21).

Les propos de Guay concordent ici avec la démarche très subjective que nous mettons en place dans mon processus d'improvisation :

Adieu! la conception du spectacle comme objet fini, le dogme de l'homogénéité esthétique, la séparation entre l'art et la vie, le personnage comme entité stable, etc. En s'attaquant aux règles de la tradition dramatique, certains créateurs produisent, dans l'énonciation de la fiction, des échantures par lesquelles la subjectivité des interprètes peut s'immiscer et, ce faisant, les sources d'émission du propos sont multipliées (Guay, 2010 : 18).

À travers le filtre de ma subjectivité d'interprète, la proposition ne cesse ainsi de se construire par un jeu de multiplication des points de vue – mais dans une même énergie – travaillant le dessaisissement permanent d'un territoire en construction dans un flux continu de sensations. La polyphonie s'inscrit alors dans une seule logique : celle de l'organicité du flot de ma pensée et de mes sensations, qui m'invite à passer d'un élan à un autre dans des mises en relation parfois insondables. L'improvisation répond à la continuité de la matière que le pli suggère en donnant du relief à la proposition tout en restant fluide, car, comme le mentionne Després, « le pli n'est ni

un trou (catégorie de la séparation), ni même surface lisse (catégorie de l'union), et échappe à l'alternative. Comme texture, il donne la pluri-dimensionnalité de la matière et sa mouvance. La caractéristique d'un pli est de changer, d'être lui-même fluide» (2000 : 310). Chaque fois que je commence la performance, j'entre dans un courant qui n'est jamais tout à fait le même ni tout à fait autre, mais qui m'emporte sur un trajet fait de vagues, de détours sinueux et de chutes, dans un flot incessant. Cette fluidité, qui nous permet d'entrer dans une logique du continu, est aussi l'élan, ou le «ressort de la matière» dont parle Deleuze (1988 : 10), qui a su conduire le travail du geste et de la parole dans une logique aïsthétique de la sensation :

Dans la logique aïsthétique de la sensation où il n'y a plus d'écart, le mouvement comme la perception retrouve une extrême fluidité et se déploie selon une logique processuelle c'est-à-dire en prise avec «ce qui advient». Entre la sensation et le mouvement, il y a un pli, il n'y a plus un trou. Le pli ne suppose aucun écart et, en même temps, exprime cette possibilité de différenciation [...] entre deux parties qui restent en même temps connectées (Després, 2000 : 310).

J. et A. S. : La connexion d'éléments apparemment disparates a été une préoccupation constante du processus. En effet, devant l'hétérogénéité et l'évanescence de la matière mouvante que nous étions en train de voir émerger, nous portions un intérêt particulier à l'organisation de l'ensemble, dans l'acceptation, voire la valorisation d'une dialogique ordre/désordre. Nous ne cherchions pas une linéarité narrative, mais une cohésion des images traversées. Le «labyrinthe du continu», tel que décrit par Deleuze, a trouvé ici une résonance particulièrement vivante avec notre démarche et notre recherche :

Un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu'elles ne se séparent pas en parties de parties, mais plutôt se divisent à l'infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion. Aussi le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes (Deleuze, 1988 : 9).

Or, c'est le travail du rythme – comme principe de composition, mais surtout comme fluence – qui nous a permis de véritablement saisir notre engagement dans ce labyrinthe du continu.

LA FLUENCE DU PLI: LE RYTHME

J. et A. S. : Dès le début de notre processus de recherche-crédation, nous nous sommes livrées à une exploration très libre des possibilités du mouvement à partir de nos six postures de base, en jouant avec les paramètres de poids, d'espace et de temps. La temporalité s'est avérée un champ d'expérimentation fertile par des jeux d'accélération et de décélération, de suspension, d'arrêt, de juxtaposition, de fragmentation, de simultanéité, etc. Cela a créé une dynamique

de développement et d'altération permanente du geste, dans une perspective résolument chorégraphique nous permettant d'aborder le temps à la fois comme «un enjeu, un défi, une matière, un outil, une piste, un partenaire, un inconnu» (Fontaine, 2000 : 5). Nous étions alors très loin d'une conception traditionnelle du rythme qui met l'accent sur une structure métrique, ordonnée; nous étions davantage dans une pluralité et une instabilité des temporalités, qui nous ont menées vers une composition polyphonique dans laquelle le rythme n'est ni un schéma préexistant ni une forme surimposée à une œuvre : «[il] n'est plus, même si certains délettrés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome» (Meschonnic, 2001 : 248). Ce travail nous a permis de revisiter la pensée d'Henri Meschonnic, qui aborde le rythme comme fluence, c'est-à-dire comme élément fluide, en perpétuelle transformation :

Plutôt que de rabattre la notion de rythme sur un schéma fixe, préétabli et quantifiable, il [Meschonnic] en propose une définition comme *continu*, comme fluence, selon une conception héritée d'Héraclite, et redécouverte par Émile Benveniste. En examinant les textes présocratiques, Benveniste a effectivement constaté que *rhuthmos* n'y est pas associé au va-et-vient de la mer, mais signifie plutôt la «forme distinctive, [l']arrangement caractéristique des parties dans un tout» ou encore, la «manière particulière de fluer», les «dispositions» et les «configurations [...] résultant d'un arrangement toujours sujet à changer» (Émile Benveniste, cité dans Rouleau, 2007 : 41; souligné dans le texte).

Puisque nous jouions, dans notre proposition, avec des éléments récurrents, revisités en boucle ou dans un processus d'émergence aléatoire, nous sentions effectivement l'importance des transitions, des liens entre chaque élément, de leur disposition, de leur communication, de la fluidité du passage de l'un à l'autre, car, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari : «Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes» (1980 : 384). Si chaque moment ressemblait à une esquisse pouvant s'affranchir d'une quête de sens au préalable, c'est finalement par le rythme que pouvait advenir une construction et une déconstruction d'un espace signifiant en perpétuel devenir. Or, dans ce jeu de passage que le rythme suscite, c'est notamment la répétition qui nous a permis de créer des espaces de reconnaissance afin de donner de la texture et du relief à un écoulement perpétuel du temps. En répétant des gestes ou en faisant ressurgir des images, nous créons des correspondances, des échos, des réponses à des questions laissées en suspens; par la répétition, nous jouons à la mise en dialogue du passé, du présent et du futur, dans une actualisation constante de la mémoire. Nous donnons à voir la construction de la proposition au moment même où elle se fait. Le processus d'improvisation se dévoile au fur et à mesure, guidant les besoins internes de la matière. Il s'agit ici de suivre les impulsions d'«un processus complexe de variations fluantes et de rapports fluctuants, une dialectique irrésolue où *des ressemblances produisent des différences*» (Rouleau, 2007 : 47; souligné dans le texte). Le théâtre de la répétition de Deleuze nous semblait, en ce sens, faire écho à nos préoccupations :

Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme «puissance terrible» (Deleuze, 2003: 19).

On verra dans ces mots l'ancrage énergétique de la répétition – et donc du rythme –, ce qui fait écho à ce que Laurence Louppe écrit au sujet du travail chorégraphique: «Le rythme implique une transformation profonde de la matière, une perturbation dynamique des substances et des énergies» (2004: 158). Évoquant le travail de Rudolf Laban et d'Émile Jaques-Dalcroze, elle montre bien comment le rythme s'inscrit dans la tonicité même du corps qui module en permanence sa texture et son rapport à l'espace dans des jeux de contraction et de relâchement musculaire. Dans ce modelage du rythme, c'est bien la nuance des états, «l'augmentation ou la diminution de la texture musculaire et nerveuse, que la moindre crispation, le moindre passage émotif travaille, fait vibrer ou effondre» (*ibid.*: 159), qui ouvre tout un champ de possibles expressifs. Dans notre processus de recherche-crédation, les jeux de tonicité ont été au cœur de nos expérimentations et ont nourri fortement l'imaginaire rattaché à la chambre.

J.: Tout au long de la proposition, je varie mes intensités toniques. Je me dépose sur le plancher. Je le repousse. Je m'y effondre. J'abandonne toute force et cherche la légèreté, l'évanescence de ma présence. J'effleure mon bras avec ma main, ou je l'attrape fermement et le repousse. Je suis dans la résistance de ce contact, ou je l'accepte et l'accompagne. Ces nuances d'engagement musculaire me font varier ma relation avec moi-même et à ce qui m'entoure, et rythment le flot de mes élans.

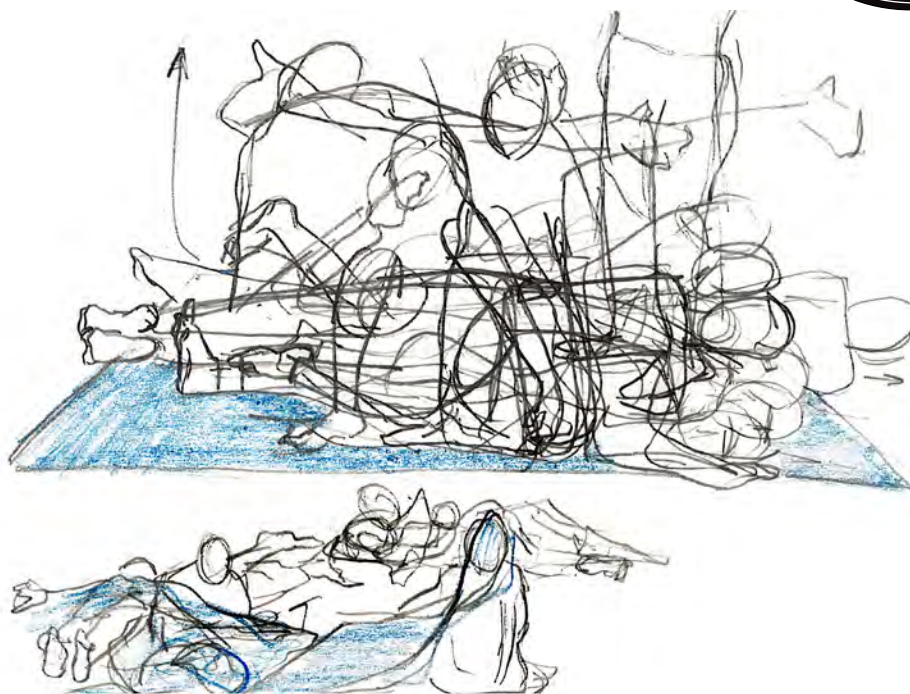
J. et A. S.: Le rythme, comme modulateur de la matière sensible, renvoie à la notion de *flow* développée par Laban, ce qui nous ramène à la pensée de Meschonnic:

La traduction de «flow» par flux, que [nous] préférons] à celles, données généralement, d'«énergie», ou même, plus intéressante, d'«intensité tonique», renvoie à la notion de «fluer» qui est si importante dans la pensée de Laban, puisque pour lui tout est de l'ordre du flux dans l'univers: le flux est la qualité avec laquelle le poids se décline (Louppe, 2004: 160).

De même, si, pour Laban, le flux traverse toute chose, c'est décidément la fluence propre à une poétique du pli qui nous a guidées dans les dédales de notre désir de rencontre interartistique, vers ce que nous appellerons une logique du continu dans le théâtre, à l'instar du labyrinthe du continu de Deleuze. C'est ainsi que la notion de pli a nourri notre désir premier de recherche, soit de trouver des pistes pratiques et théoriques liées au « dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer » (Bernard, 2001: 135) (figure 2), comme nous le mentionnions en début d'article.



Figures 1 et 2: Esquisses de Marie-Eve Fortier réalisées pendant la résidence de création de Johanna Bienaise et Anne Sophie Rouleau à l'Agora de la danse, Montréal, juin 2016.



LE PLI INTERARTISTIQUE OU LA LOGIQUE DU CONTINU DANS LE THÉÂTRE

J. et A. S. : Tout au long de notre processus, nous avons cherché l'espace le plus juste possible entre le geste et le texte. Il s'agissait de trouver un point de rencontre des deux paradigmes où ceux-ci répondraient à une même logique sans que le geste soit proprement « chorégraphique » ou le texte soit proprement « théâtral ». De nombreuses questions nous traversaient, faisant écho à celles posées par Lucille Toth :

Danser « juste ce qu'il faut ». Est-ce à dire que lorsqu'il y a implication textuelle sur scène, le texte se suffit et ne nécessite que peu de redoublement par le geste ? La danse et la littérature doivent-elles s'harmoniser absolument, s'équilibrer ? Qu'est-ce que « trop » danser engagerait ou soustrairait au texte dit ? (2015 : 18.)

Face à ces interrogations, le traitement de la matière par le pli nous a permis de laisser le texte prendre peu à peu sa place dans le geste, et le geste, dans le texte. Nous abordions, entre autres, la production de texte comme un « acte corporel d'énonciation » (Bernard, 2001 : 133), c'est-à-dire comme « la production matérielle de simulacres scripturaux appelés à devenir phoniques et résonner par le jeu de profération vocale de la parole » (*idem*). Le geste et le texte pouvaient alors s'unir dans un même élan porté par une attention permanente aux sensations, à la relation à l'espace et à un imaginaire en action. Il s'agissait de faire se rencontrer le geste et le texte dans une « double implosion simultanée » (*ibid.* : 134) produisant « un ensemble saturé par un tissu de réseaux, de combinatoire et de flux » (*idem*). Ce même élan geste/texte renvoie aux propos de la chorégraphe Catherine Gaudet, qui mentionnait, lors d'une rencontre avec le metteur en scène Jérémie Niel en mai 2016⁵, que la justesse de ses interprètes se révélait dans ce qu'elle voyait comme un état de « possession » dans lequel les performeurs semblent être animés par une force qui les dépasse. Nous ressentions de notre côté cette « possession » comme un lâcher-prise, un état de non-jugement dans la performance qui permet à l'interprète d'être à la fois agi et agissant, de se laisser traverser par des états qui guident ses choix en étant à l'écoute de ses sensations, dans une logique esthétique. Il devient alors davantage « passeur » plutôt que danseur ou comédien, pour reprendre une expression de Claude Régy. Ses paroles résonnent bien avec ce que nous explorons dans notre recherche : « Il faut toujours être à la fois dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu. On ne doit pas être arrimé dans une chambre, dans une cuisine. On doit pouvoir se transporter dans les airs » (1998 : 121). Nous cherchons ainsi à ce que le temps de la parole et de la sensation se rencontrent, et à ce que la parole devienne sensation.

Dans la conjugaison du souffle et du mouvement, la capacité du corps doit s'intégrer à l'exigence du rythme du texte et inversement. La respiration nécessaire à la projection

5 Rencontre organisée à l'UQAM dans le cadre du colloque *Alternatives interdisciplinaires : de l'identité des arts vivants* du GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants) les 12 et 13 mai 2016.

orale du texte force le danseur à diminuer son jeu pour donner de l'espace à la voix; cette voix qui limite le corps et qui pourtant se fait enfin entendre [...]. La respiration y devient son, le silence peut rythmer les danses. Les mots aussi (Toth, 2015 : 18-19).

En approchant la rencontre du geste et du texte par le biais de l'élan, du son, du souffle et de la sensation, c'est-à-dire par une corporéité traversée par le présent de la profération – une profération traversée par l'impulsion du geste –, le jeu de la création s'ouvre, se plie et se démultiplie. Tout l'espace des possibles s'agrandit. Les relations entre sens et sensations, de même qu'entre matériaux textuels et gestuels, foisonnent. Il n'y a plus d'opposition, de fragmentation, de séparation entre les différents éléments de l'œuvre ou, comme l'a écrit Meschonnic : « quand on oppose intérieur et extérieur, l'imaginaire et le réel, cette évidence apparemment indiscutable [...] empêche de penser que nous ne sommes que leur rapport » (2001 : 253). Nous avons tenté au contraire d'accueillir et d'embrasser le continu, la fluidité des passages, donnant naissance à une heccéité comprise comme « un mode d'individuation spécifique qui constitue une individualité nouvelle par la connexion d'éléments hétérogènes » (Buydens, 2005 : 81). Or, comme le précise encore Buydens : « L'heccéité, qui, soulignons-le, n'est pas une forme, est définie par Deleuze comme un rhizome, une ligne qui enserme, réunit et distingue par son tracé un ensemble d'éléments hétérogènes, créant ainsi une entité inédite et toujours mouvante » (*ibid.* : 82). Aussi, sans vouloir proprement échapper à la forme, nous l'avons sans cesse remise en question, dès son émergence, par le pli, le repli et le déplié de la matière. C'est par le pli qui déforme, reforme et infléchit la forme, que nous avons trouvé l'interstice interdisciplinaire dans lequel nous immiscer, préférant les contours ambigus, brouillés, et les élans hétérogènes à la clarté d'une ligne ou d'une narrativité continue. C'est ainsi qu'à travers la fluidité propre à notre poïétique du pli, nous avons pu entrer dans un labyrinthe du continu dansethéâtre, ouvert au « passage à l'illimité, au déplacement et non à l'effacement des frontières, à la tension immanente à la sensation et non à une simple transversalité interartistique » (Bernard, 2001 : 133). Cet effacement des frontières et ce déplacement n'ont pu se faire que dans la liberté d'un processus sans contrainte de résultats, un positionnement quant à la possibilité de se perdre dans une recherche sans trop de balises, un lâcher-prise concernant une nécessaire productivité, laissant la nature même du processus [in]former la matière qui surgit.

- BAKHTINE, Mikhaïl (1998), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, «Points - Essais».
- BARRÈS, Patrick (2007), «L'espace architectural en pli: pratiques du lieu et des flux», *Communication et organisation*, n° 32, <http://communicationorganisation.revues.org/290>
- BERNARD, Michel (2001), *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, «Recherches».
- BUYDENS, Mireille (2005 [1990]), *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, «Pour demain».
- DELEUZE, Gilles (2003 [1968]), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, «Épiméthée».
- DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique».
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, «Critique».
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, «Critique», vol. 2 («Mille plateaux»).
- DESPRÉS, Aurore (2000), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- FERNANDEZ, Laure (2008), «Éloge de l'indisciplinaire: du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain, suivi d'un entretien avec Gisèle Vienne», *Registres*, n° 13, p. 76-90.
- FLEURIET, Cécile (2013), «Prolifération des motifs du vivant», mémoire de maîtrise, Paris, Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1.
- FONTAINE, Geisha (2000), «Le concept de temps en danse contemporaine: Trisha Brown, Hideyuki Yano, Pina Bausch», dans Stéphane Bécuwe et Nathalie Garreau (dir.), *Arts, sciences et technologies*, actes des rencontres internationales de l'Université de La Rochelle du 22 au 24 novembre, <https://danseincorti.univ-corse.fr/attachment/248878/>
- GUAY, Hervé (2010), «De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence», *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36.
- LOUPPE, Laurence (2004), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, «Librairie de la danse - Pensée du mouvement».
- MESCHONNIC, Henri (2001), *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier.
- RÉGY, Claude (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- ROULEAU, Anne Sophie (2007), «Passages: l'orchestration des solitudes ou la scène composée par le rythme», mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- ROY, Jean-François (2015), «Origami architectural: potentialité et limite du pli comme générateur de systèmes constructifs», mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- TOTH, Lucille (2015), «Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine», dans Magali Nachtergaele et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, Paris, Centre national de la danse, «Recherches», p. 17-22.

In-former l'énonciation de l'acteur: les défis des théâtres de Daniel Danis et de Christian Lapointe¹

ÉMILIE COULOMBE
Université de Montréal

Plusieurs productions des années 2000 – comme *Deutschland 2* de Rimini Protokoll ou *Kitchen (You've Never Had It So Good)*, *Prater Saga 3: In This Neighbourhood* et *The Devil Is A Goldmine* de Gob Squad – partiellement ou totalement désertées par la mémoire verbale ont incité Viktoria Tkaczyk, dans le numéro 201 de la revue *Théâtre/Public*, à appeler «une étude plus précise de la valeur accordée à la mémorisation mot à mot dans le théâtre contemporain et dans la performance» (Tkaczyk, 2011 : 119). Alors que de nombreuses recherches portent sur l'abandon de la suprématie du verbe sur la scène contemporaine, il est en effet étonnant que le rapport de l'acteur à la mémorisation verbale n'ait été qu'effleuré dans la foulée.

«Il y a une chose qui est incroyable en général chez l'acteur: sa mémoire est indestructible», lance Daniel Danis (cité dans Faucher, 2011) au cours d'une table ronde tenue à Montréal sur la question mémorielle. L'auteur et metteur en scène prend alors acte du défi que la mobilité énonciative représente pour les comédiens sans hésiter, par la suite, à préciser qu'il préfère collaborer avec des performeurs, ces derniers réussissant mieux à penser à partir d'un tissage d'images et d'actions à effectuer qu'à partir de mots: «Au moment où [l'acteur] a appris un texte avec une rythmie précise, lui faire changer cette rythmie-là est impossible» (*idem*). Dans le même

1 Cet article reprend plusieurs passages de notre mémoire de maîtrise intitulé «Une mémoire oublieuse: théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe» (2016). La section «Informer le pourquoi» de la présente publication recoupe aussi une partie de l'article «Une mémoire perfor[m]ée: pratique de l'énonciation de l'acteur dans les pièces de Daniel Danis et Christian Lapointe», paru dans le numéro 5 de la *Revue Sciences/Lettres* intitulé «L'écho du théâtre: dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles».

ordre d'idées, l'auteur et metteur en scène Christian Lapointe encourage les interprètes avec qui il collabore à se laisser guider par leur texte au moment de l'énoncer :

Tout ce que je dis, je l'ai appris. Dire que tout ce que je dis je l'ai appris, je l'ai appris aussi. Et cette dernière phrase aussi. Apprise. Tout comme celle-ci ou la prochaine. Mais je me dois d'être, du mieux que j'en suis capable, dans l'ici et maintenant. C'est pour cela que le trou de mémoire est mon meilleur ami. Je ne dis pas ce que j'ai appris. C'est ce que j'ai appris qui me dit (Lapointe, 2011 : 110).

C'est ainsi qu'à l'heure où même les théâtres dits « de texte » se réfléchissent et s'inventent en tant que formes expérientielles, on en vient à se demander s'ils rendent plus difficile la reconnaissance de la mémorisation mot à mot comme assise principale de l'énonciation. Et si une tendance de l'énonciation contemporaine reposait plutôt sur un rapport oblique, voire informe de l'acteur à son texte ?

Pour mieux interroger cette mouvance du théâtre actuel, nous chercherons à cerner comment les théories et pratiques de l'énonciation² chez Daniel Danis et Christian Lapointe – deux créateurs québécois emblématiques du questionnement mémoriel qui, en plus de réfléchir au jeu de l'acteur, écrivent, mettent en scène et performent – appellent une relation informe du comédien à la partition³ à apprendre. À l'instar de Muriel Plana, nous entendrons l'informe comme un état transitoire dont la structure demeure informulée et non pas comme une absence de forme « puisque tout a nécessairement une *morphè*, même minimale » (Plana, 2010 : 15). Une relation informe serait donc provisoirement indéterminée et privilégierait un dire ouvert à ce qui pourrait advenir plutôt qu'une énonciation invariable de représentation en représentation.

Notre réflexion sera fondée sur les principales théories du jeu de l'acteur du XX^e siècle et sur des ouvrages de théorie théâtrale, notamment *L'oralité dans le théâtre contemporain* (Chénétier-Alev, 2010). Nous explorerons, sur ces bases, la tendance du théâtre contemporain à privilégier, comme l'ont proposé Eugenio Barba, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Peter Brook, un jeu reposant sur la filtration des connaissances plutôt que sur leur accumulation. Les discours, textes dramatiques

2 Ne voulant pas restreindre notre conception du dire actorial à la simple mobilisation des mots du texte par le comédien, nous entendons par « énonciation » tout ce qui relève de l'adresse de l'acteur, c'est-à-dire du « contrôle de l'émission du message et [de] sa projection vers une ou plusieurs cibles particulières » (Biet et Triau, 2006 : 449). Ainsi entendue, l'énonciation du comédien devient à la fois inhérente à l'interprétation scénique et immanente aux textes de fiction. L'analyse débordera donc les frontières de certaines théories de l'énonciation qui s'appuient sur le repérage des déictiques et des modalisateurs textuels, le dire de l'acteur conduisant à dépasser les éléments lexicaux pour inclure tant les contraintes textuelles qu'extratextuelles qui déterminent le procès de l'énonciation.

3 *Mille anonymes* et *Sepsis* constituent des pièces dont l'agencement des mots sur la page influence le dire de l'acteur, mais aussi le *comment dire*. Elles se verront donc parfois qualifiées de partitions au fil de l'article pour mieux souligner l'ancrage de marques graphiques – nous y reviendrons – qui orientent l'interprétation du comédien. Pour plus de détails sur la notion de partition textuelle, voir Ryngaert et Sermon, 2006 : 155-159 ainsi que Sermon, 2016.

et mises en scène de Danis et de Lapointe seront considérés comme autant de matériaux pouvant révéler leur conception de l'énonciation actoriale. Plus précisément, l'étude de l'essai *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas* de Lapointe (2011) ainsi que de l'intervention de Danis lors de la table ronde «La mémoire intime au théâtre» nous permettra de dégager les fondements de l'énonciation privilégiés par ces créateurs. Les techniques d'apprentissage du texte échappant le plus souvent à notre appréhension immédiate du jeu, il conviendra en effet de mobiliser les théories des auteurs-metteurs en scène –, et ce malgré l'aridité d'une telle mise en place théorique – afin que soient révélées partiellement les coulisses du rapport à la partition qu'ils favorisent. Compte tenu de l'écart qui peut s'immiscer entre un discours et une pratique, nous éviterons néanmoins de conclure sur la seule base des réflexions de Danis et de Lapointe sur le rapport informe de l'acteur à son texte. La deuxième partie de l'article sera l'occasion de montrer, par l'analyse de *Mille anonymes* (Danis, 2010) et de l'une des pièces du *Cycle de la disparition* de Lapointe, soit *Sepsis* (Lapointe, 2014), que la pratique dramaturgique de ces créateurs permet aussi d'amener leurs comédiens à conserver une mobilité énonciative. La parole de certains interprètes sera également convoquée en ce sens. À terme, nous espérons éclairer ce que la valorisation de l'informe transforme dans la conception du travail énonciatif des comédiens.

L'ÉPREUVE DE LA THÉORIE

Difficile, pour qui étudie les visions de l'énonciation actoriale de Danis et de Lapointe, de passer sous silence l'importance théorique et méthodologique qu'ils accordent à la pré-condition créative, aussi qualifiée de « pré-expressivité » par le chercheur et metteur en scène Eugenio Barba (1988 : 66) et de proto-performance par les *Performance Studies* (Schechner, 2007 : 225). À en croire leur pédagogie respective, l'énonciation de l'acteur requiert un espace de création indépendant du contact avec la partition. Définie comme l'étape qui « précède ou donne naissance à la performance⁴ » (*idem*), la proto-performance constitue un ensemble de points de départ de la création actoriale.

Chez Danis, le travail « poético-performantiel » (Compagnie Daniel Danis, 2008), qualifié de la sorte pour marquer une distance avec les écrits de l'auteur qui engagent l'autorité d'un texte⁵, se caractérise par un cheminement pré-expressif fondé sur le développement d'une « imagerie intérieure » (Danis, cité dans Faucher, 2011). Danis postule que tout être humain est habité par des images prénatales et de nombreux corps qu'il a oubliés à la naissance. Il reconnaît de la

4 « [...] precedes and/or gives rise to a performance ». Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

5 D'abord reconnu à l'aube des années 1990 pour son écriture dramatique, Danis s'est tourné quelque dix ans plus tard, parallèlement à la création de la compagnie Daniel Danis, arts/sciences, vers la mise en scène (*La trilogie des flous* entre 2004 et 2008; *Mille anonymes* en 2011), entamant la phase de travail que Marie-Christine Lesage a qualifiée de « nouvelle recherche théâtrale » (Lesage, 2014 : 103).

sorte, à mots couverts, l'existence d'un savoir enseveli et retenu dans le corps. Cette conviction le pousse à élaborer, pour chacun de ses projets, des protocoles de recherche fondés sur des séries exploratoires qui permettraient de déplacer les limites de la perception usuelle. Au cours du processus de création de *Mille anonymes*, les acteurs ont participé à des ateliers de déplacements filmés en s'éclairant à la chandelle. Confrontés à une image d'eux-mêmes projetée sur un carton noir texturé, ils ont pu faire l'expérience d'une manière différente de se mouvoir et de se percevoir. Le travail des artistes qui collaborent avec Danis s'apparente ainsi à une activité de recherche :

La position de départ, et c'est là-dessus que je dois poursuivre le travail avec les acteurs, est de leur faire bien comprendre, [...] au [tout] début d'un processus, qu'ils sont des artistes et que je ne les convoque pas comme des acteurs. Je ne veux pas qu'ils reproduisent quelque chose. Je veux qu'ils cherchent un espace-temps (*idem*).

La phase de développement pré-expressif du *Cycle de la disparition* de Lapointe s'articule, quant à elle, autour de la notion de dépouillement. Le metteur en scène invite ses acteurs à «faire rituel» en «lav[ant] leur corps de leurs anecdotes» (Lapointe, 2009 : 57). Concrètement, par l'intermédiaire d'exercices de conscientisation qui confrontent les acteurs à l'idée de leur propre mort⁶, le metteur en scène les pousse à dépasser leurs préoccupations habituelles, à sonder «cette voix naturellement basse qui révèle l'être tout entier» (Lapointe, 2011 : 97) pour mieux se re-former.

L'étape de pré-condition créative implique donc, corrélativement au développement de nouvelles formes de conscience corporelle, une déformation, une forme de négation du *je* quotidien qui entraîne les artistes vers l'informe. Chez Danis, la découverte d'images immémoriales et de corps inconnus par le recours à l'inconscient préside au jeu de l'acteur alors que chez Lapointe, le corps des acteurs doit être «nettoyé du quotidien, chauffé à blanc et prêt à réagir à tout ce qui vit» (*ibid.* : 82) autour d'eux.

Au terme de cette première phase de recherche qui se déroule loin des textes, les auteurs-metteurs en scène encadrent le rapport des acteurs à leur partition. À cet égard, Lapointe fait valoir la création d'un sur-texte par l'acteur : «Il sera important de ne pas négliger l'impact qu'aura l'ajout d'un texte interne à celui qui est proféré. Certains l'appelleront sous-texte, mais il m'apparaît plus juste de parler d'un sur-texte. Une partition qu'on surimpose à celle qui est existante» (*ibid.* : 83). Chez Lapointe, ce sur-texte n'est pas tributaire de la fiction, mais bien de la révélation de la situation de communication théâtrale. Le comédien doit s'efforcer de «profaner la partition

6 Plusieurs autres exercices jalonnent le parcours des acteurs dirigés par Lapointe. Un exercice d'enracinement corporel, qui consiste à regarder ses mains pour mieux focaliser son attention sur la réalité physique et matérielle extérieure à soi, est souvent proposé aux comédiens. L'exercice de l'oreillette, quant à lui, impose à l'acteur de dire son texte comme s'il lui était soufflé à l'oreille par un commentateur. Réalisé, entre autres, à partir de *Purifiés* de Sarah Kane, cet exercice amène les acteurs à proférer leur texte comme si une autre personne le disait à leur place. Nous remercions le comédien Sylvio Arriola de nous avoir partagé ces informations.

initiale» (Lapointe, 2009 : 58) pour parler «de ce qu'il est en train de faire plutôt que de [la] situation fictionnelle qui lui est étrangère» (Lapointe, 2011 : 85). Au moment d'apprendre son texte, l'acteur ferait donc toujours «quelque chose en moins» – ce qu'on pourrait aussi concevoir comme un «quelque chose en plus» – par rapport à la partition, comme le souligne le comédien Sylvio Arriola (2014 : 111), collaborateur de longue date de Lapointe ayant joué dans *Sepsis* comme dans *Mille anonymes* de Danis. L'interprète du *Cycle de la disparition* est notamment invité à ne pas cultiver à l'avance d'orientation précise de la parole; il n'assimile pas exclusivement les modalités d'adresse suggérées par la fiction, mais bien une somme de directions possibles qu'il pourra éventuellement décider ou non d'emprunter :

Évidemment il vaut mieux ne pas choisir les changements des directions d'adresse de la parole. Les figer ne permettrait pas d'être au temps présent de façon optimale. Malgré qu'au cours des répétitions on laissera le texte, la partition, révéler les différentes avenues vers où elle nous envoie, on remarquera que se creusent un sillon, une tangente où tel moment semble en général plus dirigé vers l'intérieur, tel autre plus dirigé vers l'extérieur, etc. On se gardera bien de ne pas en tenir compte, mais aussi de percevoir le parcours, qui s'est révélé à nous en répétition, comme immuable (Lapointe, 2011 : 102).

Le texte est présenté comme une matière organique cocréatrice qui révèle à l'acteur divers chemins possibles. C'est pourquoi le comédien du *Cycle de la disparition* s'attache moins à retenir le mot à mot de la partition que les potentialités directionnelles de la parole, données entre lesquelles il naviguera sur scène pour mieux faire entendre un commentaire sur le texte et construire sa présence actoriale. Confronté, par exemple, à des répliques comme «Le plus difficile c'est d'accepter qu'on n'a pas le contrôle» (Lapointe, 2014 : 71), le comédien pourrait enregistrer les références implicites aux difficultés de son travail d'interprète sans pour autant décider à l'avance de les laisser transparaître ou non sur la scène au moment de raconter l'histoire.

Cette utopie de l'abandon du cérébral se laisse lire en des termes différents chez Danis. Aux yeux de ce dernier, «les idées et les mots ne précèdent jamais l'image» (Danis, 2004 : 45). Les impressions figuratives permettraient mieux que le verbe de rejoindre l'inconscient, de faire naître le rêve. La question de l'appréhension du texte est alors posée : comment faire de l'image le principal embrayeur de l'énonciation? Danis répond que, pour «parle[r] en images» (*ibid.* : 24), l'acteur doit s'assurer d'être constamment en travail entre les mots du texte et les images qui se forment à leur rencontre, le corps de l'acteur s'avérant, pour ce faire, essentiel. Il n'est donc pas étonnant que la partition – dont le metteur en scène parle en termes de «dramatextile» (*ibid.* : 44) – soit conçue comme un objet capable d'insuffler la vie à l'acteur :

Je cherche une écriture ronde pour habiller le corps de l'acteur plutôt que de lui concocter une mémoire buccale. [...] Ce texte-textile alchimique pourrait s'activer sur les trente-trois pièces osseuses de la colonne vertébrale des acteurs. Semblables à des calendriers de pierre des sociétés archaïques disparues, fibres et os se fondraient totalement pour que se fassent entendre mille personnages anonymes (*idem*).

Le rapport à la partition est ici entrevu comme l'entrecroisement d'un acteur et d'un textile, Danis renouant par le fait même avec l'étymologie du mot « texte », soit « tissage ». À l'instar de la relation organique privilégiée par Lapointe, Danis désire que l'écriture ronde « habill[e] le corps de l'acteur » de façon à diminuer l'importance de la « mémoire buccale » dans son jeu. Ainsi s'insinue, chez les deux auteurs-metteurs en scène, l'idée d'une biosensorialité du texte qui écarte partiellement le sens des composantes verbales au profit de leur potentiel de prise en charge du corps; l'acteur apprendrait moins le mot à mot de son texte qu'il ne serait mû, imprimé par lui. Danis chérit même le désir – utopique? – d'éliminer la parole de l'acteur de la scène théâtrale pour mieux donner à entendre sa pensée :

Je vais d'ailleurs bientôt entamer une recherche [avec des neurologues] sur l'acteur et le cerveau. Je voudrais au terme de l'expérience qu'on arrive à la possibilité qu'un acteur ne profère aucune parole et qu'on puisse entendre sa pensée! Nous commencerons le protocole de recherche avec des technologues québécois (*ibid.* : 23).

L'auteur-metteur en scène incite en ce sens les comédiens avec lesquels il travaille à enregistrer un sur-texte qui leur permettra de parler, tout en souplesse, non pas à partir du mot à mot d'un texte appris dans un rythme énonciatif précis, mais plutôt à partir d'un « saut d'images » (*idem*) révélant aux spectateurs un parcours singulier dans la partition plutôt qu'une suite de mots imposée.

Cette place de choix faite à la création d'un sur-texte mérite d'être réfléchie plus avant. Si elle témoigne de la primauté accordée à un rapport informel au texte écrit par l'auteur, elle met parallèlement en valeur une structure qui impose une forme de précision, et non une totale liberté de la psyché et du corps. En privilégiant l'activation d'une prise de position singulière sur la partition plutôt que sa fixation mémorielle immédiate, Danis et Lapointe poussent leurs acteurs à maîtriser autrement leur texte. Tous deux cessent de désigner l'apprentissage des mots comme point de départ, destituant par le fait même la mémorisation verbale de sa position de clé de voûte de l'énonciation. Ils modifient l'exercice mémoriel en réévaluant sa fonction et ses points d'ancrage, en substituant à

la répétition horizontale, celle des mots ordinaires qu'on redit, une répétition de points remarquables, une répétition verticale où l'on remonte à l'intérieur des mots[; en substituant à] la répétition par défaut, par insuffisance du concept nominal ou de la représentation verbale, une répétition positive, par excès d'une Idée linguistique et stylistique (Deleuze, 2011 : 34-35).

En faisant du rapport de l'acteur à son texte une épreuve corporelle sélective, les metteurs en scène façonnent l'épreuve mémorielle comme « une tâche de la liberté » (*ibid.* : 13) non exclusivement tournée vers le passé. Le véritable espace-temps du surgissement de l'énonciation actoriale serait donc celui de la représentation, là où tout est encore à venir.

Sur scène comme en répétition, l'une des quêtes de l'acteur contemporain serait d'être étonné par son énonciation, le texte ne devant pas y être posé comme déjà-là. Danis, par exemple, souhaite que ses collaborateurs se concentrent sur une série d'actions imaginées à accomplir, comme « faire circuler les sons du mot "vache" » (Danis, 2007), plutôt que sur l'incarnation d'un personnage. L'acteur du *Cycle de la disparition* doit, quant à lui, laisser venir l'étonnement en centralisant son attention sur le dispositif extérieur (les autres acteurs, les spectateurs, la scénographie, etc.) plutôt que sur sa partition afin de se révéler « geste plutôt que figure fictionnelle » (Lapointe, 2009 : 57). Lapointe insiste, en ce sens, sur l'importance des réflexes physiologiques de l'acteur et sur l'attention qu'il doit porter aux sons et à la musique de son énonciation. Pour arriver à faire entendre une parole (résultat d'un rapport à l'expérience) et non une récitation (résultat d'un rapport au texte), les comédiens sont invités à dérober le texte à la scène parce qu'il s'y transforme en « retardateur d'expérience » (Danis, 2007). Il y a là, semble-t-il, une manière de placer l'émotion – du latin *emovere* (e : « hors de », suivi de *movere* : « mouvement ») qui renvoie à un mouvement de sortie de soi – au centre de l'énonciation de l'acteur afin de faire découvrir aux spectateurs un dire qui n'est pas saisi comme reproduction. L'énonciation actoriale que les auteurs-metteurs en scène conceptualisent s'appuie moins, en effet, sur l'idée d'une communication précise que sur une dynamique corporelle soumise à d'éventuelles pertes de contrôle : l'acteur se « doi[t] d'être dans l'instant de chaque mot qu'expulse [son] corps sans avoir le parfait contrôle de l'expulsion » (Lapointe, 2011 : 111).

Peu nous importe l'opérabilité d'une telle offrande du corps de l'acteur ; c'est plutôt l'appréhension du dire scénique comme glissement de présence qui retient notre attention en ce qu'elle offre des indices de la valeur que les deux praticiens accordent à l'informe dans l'énonciation : retarder la fixation de la forme serait primordial, car elle entretient l'illusion de l'ordre, de la norme mortifère et de l'aliénation (Plana, 2010 : 29-30). Il s'agirait donc moins de partager une vision du réel qu'une expérience de la pensée en mouvement, moins de respecter fidèlement les mots du texte que de les déployer instinctivement en regard du contexte. Alors que Danis soutient ne pas accorder d'attention aux détails du texte, mais au mouvement qui émerge de l'énonciation des acteurs⁷, Lapointe insiste sur le double rôle d'émetteur et de récepteur du comédien qui met constamment son dire en mouvement : « Comme récepteurs, nous nous efforcerons d'entendre comment l'assistance écoute et, ainsi, de modifier notre présence pour garder cette écoute, afin de continuer à parfaire notre travail principal qui en est assurément un d'émetteur de signaux » (Lapointe, 2011 : 90). Autant dire que l'énonciation actoriale est dépendante des dynamiques relationnelles qui opèrent autour d'elle et à travers elle.

7 « Je ne regarde jamais mon texte. Je ne sais pas ce que les acteurs disent ou ne disent pas. Je ne relance jamais sur un détail. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir ce qui émerge de tout ça » (Danis, cité dans Faucher, 2011).

DES PIÈCES PERFOR[M]ÉES

Écrites parallèlement à l'élaboration des projets théoriques⁸, les pièces *Mille anonymes* de Danis et *Sepsis* de Lapointe contiennent, aux dires de leur auteur, des indications de jeu. Danis souligne qu'une lecture plus technique de ses textes ouvre des chemins interprétatifs qu'il importe de considérer :

Il ne faut pas se fier uniquement à ce que je dis, à ce que je raconte. L'histoire, c'est un leurre. [...] Si on se fait happer par l'histoire, on peut perdre le sens du travail de l'aspect formel alors que c'est là-dessus que je travaille le plus fortement. [...] Les titres sont des indicateurs, les enchaînements de certains mots qui reviennent sont des indicateurs. Je donne aux metteurs en scène, aux spectateurs et aux acteurs des clés à l'intérieur du texte (Danis, 2007).

Quant à Lapointe, il rappelle à ses collaborateurs que plusieurs répliques de ses textes parlent de l'action de jouer, les invitant à « utiliser la fiction pour évoquer la théorie qui sous-tend la pratique » (Lapointe, 2011 : 85) afin d'accroître leur présence scénique. Les deux praticiens travaillent au point d'articulation des mouvements textuel et scénique, révélant même, à l'orée de leurs pièces, la signification précise de certaines marques graphiques utilisées. Si Danis écrit que les points de suspension indiquent l'absence de certains mots – insistant d'entrée de jeu sur le caractère troué, informe de sa partition – et que « les mots et syllabes inscrits entre les crochets peuvent être prononcés ou non » (Danis, 2010 : 55), Lapointe souligne que le signe | indique la scansion rythmique. Ces exemples ne constituent que quelques preuves de l'attention qu'ils portent aux conditions d'énonciation au moment d'écrire. Bien plus nombreuses sont les stratégies discursives utilisées pour orienter l'énonciation des acteurs, de telle sorte qu'il semble possible d'évaluer l'épreuve mémorielle qui sous-tend le dire des comédiens à partir des partitions.

Un des premiers phénomènes à analyser en ce sens est l'organisation générale des pièces qui paraît, d'entrée de jeu, formaliser les tensions dialectiques entre forme et informe, mémoire et oubli, souvenir et perte, parole et silence. *Mille anonymes* porte sur l'apparition – et la (re)disparition – d'une société oubliée. Alors qu'une poutrelle de bois tombe et fait résonner une cloche millénaire, « le souffle endormi de [mille] empierrés » (*ibid.* : 57) s'éveille pour donner accès à la mémoire intermittente d'hommes, de femmes et d'enfants qui, « tromp[ant] la mort » (*ibid.* : 99) l'espace d'un moment, revivent leur passage vers « l'éternité » (*idem*). Atomisée, cette pièce de Danis se

8 Si on reconnaît 2004 comme une année charnière de la carrière de Danis, en ce qu'elle marque le début de son intérêt pour la mise en scène et le jeu de l'acteur, il n'est pas superflu de souligner que la version étudiée de *Mille anonymes* – publiée en 2010, soit un an avant sa présentation au Festival TransAmériques – a été créée en 2005 à la suite d'un atelier organisé par les Chantiers nomades en France et offert par Danis à des acteurs. Quant à Lapointe, il souligne lui-même que *Sepsis*, dernière pièce de la tétralogie que constitue son *Cycle de la disparition* (aussi appelé *Théâtre de la disparition*), a été écrite dans le but de réfléchir à sa nouvelle pédagogie de l'acteur, dont les grandes lignes sont précisées dans son *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*.

compose de trente-trois planches numérotées, autant d'images scéniques que d'«éternuements» (*ibid.* : 57) provoqués par les vibrations originelles de la cloche millénaire : à la planche 1 (« Son d'une cloche millénaire ») succède la planche 2 (« Retour des temps ») puis la planche 3 (qui, à l'instar de certaines autres, n'est pas nommée), et ainsi de suite. À la manière d'instantanés, chacun de ces tableaux disparates dépeint les anonymes dans une situation particulière, comme si était programmée, par association libre, la traversée d'un musée d'art. Or, les trente-trois planches sont trouées, grevées d'oublis qui en effacent quelques titres, transpercent les phrases et détruisent plusieurs noms de personnages, comme «...E» (*ibid.* : 58). L'organisation structurelle de *Mille anonymes* révèle de la sorte la part active de l'effacement dans la traversée mémorielle qui la constitue.

Sepsis de Lapointe se fonde aussi sur la résurgence de voix d'entre les morts. Se remémorant des événements de leur vie passée, les revenants A, E, I, O, U et Y s'engagent dans une errance mémorielle. Organisée en trois temps principaux, la pièce juxtapose un premier mouvement de prise de parole individuelle des revenants – lui-même découpé en six sous-sections, soit les voyelles –, un deuxième mouvement où des bribes des six histoires d'abord autonomes s'entrecroisent et se superposent, puis un troisième qui donne à entendre une seule et même partition fabriquée à partir de certains éclats des histoires originelles. Le ressassement des mots au fil de la pièce s'accompagne donc d'une dépersonnalisation progressive des voix, les témoignages individuels des revenants se condensant progressivement en une parole chorale. Dans *Sepsis*, plus les voix parlent, plus elles perdent les marques de leur existence autonome, l'expérience mémorielle les conduisant à nouveau vers le vide et l'indistinction de la mort. « Mais je ne parle de rien / Et je ne sais plus de quoi je parlais / Je ne me rappelle de rien | que de ça / Il n'y a pas de destin individuel » (Lapointe, 2014 : 66), lance d'ailleurs A avant que E ne prenne la parole.

La forme éclatée de ces pièces rend sensible une force d'interruption à l'œuvre qui interroge les modes d'interprétation de l'acteur. Comment s'approprier des textes dans lesquels l'informe joue un rôle aussi important, dans lesquels quelque chose échappe à la lecture, résiste, ne semblant pas arriver à se dire ? Il y a lieu de croire que si des sujets toujours en partie étrangers à eux-mêmes peinent à raconter des événements qui leur échappent aussi, les repères énonciatifs s'en trouveront déjoués. L'étude des composantes de l'oralité présentes dans les deux pièces du corpus permet de corroborer cette hypothèse.

LES COMPOSANTES DE L'ORALITÉ

Dans son ouvrage *L'oralité dans le théâtre contemporain* (2010), Marion Chénétier-Alev propose une méthodologie d'investigation de l'oralité – qui n'implique pas de faire abstraction du jeu dramatique ni de la mise en scène – qu'elle redéfinit comme l'« ensemble des procédés qui

façonnent l'énonciation spécifique d'un texte, et orientent le mode d'appréhension qu'en a le lecteur au point de l'engager dans une expérience auditive, articulatoire, respiratoire et temporelle particulière » (Chénétier-Alev, 2010 : 70). L'oralité proviendrait de la capacité des dramaturgies à inscrire une part de leurs contraintes énonciatives en leur sein. Elle correspondrait à une ossature rythmique et prosodique qui circonscrirait une mise en mouvement spécifique de l'énonciataire. C'est cette probable mise en mouvement du phrasé intérieur des lecteurs (-acteurs) que nous nous attacherons à étudier en évaluant, notamment, l'influence de l'informe dans les pièces ici à l'étude.

Chez Danis, ce sont des revenants anonymes, « [d]es fantômes de la mine » (Danis, 2010 : 71) qui prennent la parole. Changeant fréquemment de planche en planche, et définies le plus souvent par leur fonction ou leur statut – « Femme aux animaux de la basse-cour » (*ibid.* : 58), « Enfant » (*ibid.* : 86), « Le couleur de métal » (*ibid.* : 89) –, ces entités demeurent mystérieuses tout au long de la pièce. Les mots de la partition, souvent difficilement attribuables à une entité plutôt qu'à une autre, ne constituent pas des signes distinctifs ou déterminatifs fiables des personnages. Si les noms génériques des entités pointent vers des lieux d'énonciation, ils n'identifient pas nécessairement l'énonciateur qui prend en charge les répliques⁹. Les contours des anonymes se montrent poreux, mouvants, comme il en va, par ailleurs, du contexte spatiotemporel de l'énonciation. Chaque planche de *Mille anonymes* débute par une indication (« Là où », « Au temps de », « À l'aube », « Hiver »...) qui situe, au gré des saisons, une pantomime (au sens large d'expression par les gestes, mimiques et attitudes) – donnée en italique – dans l'univers mythique de Danis : « *Là où des animaux de basse-cour en fonte pendent et tournent sur eux-mêmes. Une femme lance à la volée des graines de céréales* » (*ibid.* : 63). Il demeure néanmoins ardu de décrire précisément, malgré tous les indices offerts, l'espace-temps général de *Mille anonymes*, le temps dépeint étant à la fois celui du passé, qui précède l'éveil des empierrés, celui du présent, qui dessine certains événements de leur vie, et le temps futur de leur fatale disparition. Les personnages ne sont plus seulement les narrateurs rétrospectifs d'une histoire révolue; ils la traversent à nouveau.

Une telle condensation des entités, des lieux et des temps est aussi manifeste dans *Sepsis*, qui se situe « en un temps où les corps sont donnés à voir autrement » (Lapointe, 2014 : 61), dans une morgue où les morts ne sont que de passage. Se rapportant aussi bien au pré qu'au post mortem, ces voix revivent leur mort à partir d'une limite spatiotemporelle instable qui ne peut être clairement délimitée. Ici encore, il s'agit d'une temporalité marquée par un principe de coïncidence et non de succession.

9 Par exemple, dans la planche 12, l'intitulé « Des jumelles » (Danis, 2010 : 74) est positionné au-dessus de deux colonnes verticales de texte. Il est impossible de savoir si chaque jumelle prend en charge une colonne qu'elle récite en synchronie avec sa sœur, si toutes deux énoncent en chœur la colonne de gauche – dans laquelle on retrouve le déterminant « notre » (celle de droite donnant à entendre une voix extérieure qui questionne l'action des jumelles) –, voire si elles alternent, changeant de colonne à chaque vers.

Conséquemment, les lecteurs – et éventuellement les spectateurs – font face à plusieurs itinéraires possibles, car la parole est soumise aux doutes; chaque choix ne peut être pleinement justifié, devenant la plupart du temps arbitraire. Les énonciateurs – source d’une multitude d’identités –, au même titre que les lieux et les temps d’énonciation – *toujours déjà* autres –, s’avèrent essentiellement différentiels, tout aussi imprévisibles dans ce qu’ils pourraient avoir été que dans ce qu’ils pourraient devenir, ce qui complexifie la détermination d’une progression dramatique. Ou, pour le dire avec les mots d’Isabelle Barbéris: il s’agit de «[d]ramaturgies de la “dé-connaissance”» (Barbéris, 2010: 143), car si le texte met en mouvement les lecteurs, c’est pour mieux les placer dans un état de continuuel recommencement.

La langue elliptique

Qui plus est, ces pièces reposent sur des constructions linguistiques trouées qui, on peut le croire, augmentent aussi le défi mémoriel des comédiens. Dans *Mille anonymes*, des points de suspension indiquant – comme nous l’avons mentionné précédemment – l’absence d’un ou de plusieurs mots et des crochets qui encadrent une zone de flottement poussent l’acteur à décider lui-même s’il en prononcera le contenu. Danis crée de la sorte une partition ouvertement minée en criblant son texte de marqueurs qui engagent un flou non seulement rythmique, mais également verbal. Il invite le lecteur à choisir ce qu’il veut bien lire/dire en plus de l’inciter à remplacer, grâce à son imaginaire, les mots manquants¹⁰. Dans certaines répliques de *Mille anonymes*, seuls quelques mots sont fixés, les didascalies étant souvent plus complètes et développées que le texte à prononcer. Un discours spasmodique se trouve dessiné sur la page, condensé en quelques sons isolés, ce qui permet aux acteurs de jouer davantage sur l’inattendu sonore:

En mangeant nos
 on
 des secousses
 pas eu

Grande secousse

Après la [secousse]
 [nous sommes] demeurés
 [dans le noir] (Danis, 2010: 78; avec crochets dans le texte).

Lapointe maintient aussi l’énonciation dans un état d’indécision en retirant la ponctuation de ses textes¹¹. Tantôt groupés, d’autres fois entrecoupés par des temps de silence, les mots enchaînés irrégulièrement forcent les lecteurs (-acteurs) à trouver eux-mêmes l’unité syntaxique des énoncés.

10 Danis précise, dans les notes de *Mille anonymes*, que trois points supposent le retrait d’un seul mot alors que leur multiplication signifie l’absence de plusieurs mots (Danis, 2010: 55).

11 Notons cependant que Lapointe conserve les signes de ponctuation qui dénotent des modifications de l’intonation, comme le point d’interrogation ou encore le point d’exclamation.

À d'autres moments, alors qu'une phrase se dessine plus clairement sur la page, Lapointe semble délibérément y laisser une béance à compléter :

Ce même garçon qui avait tout abandonné | sa
maison | sa famille | ses amis | son chien | ses
études | sa petite amie | ses économies | son
goût pour les sports extrêmes et ses rêves de
devenir astronaute ou écrivain ou (Lapointe, 2014 : 64).

Ces enchaînements entamés, mais non terminés, causent une mise en suspens des idées. Ils accentuent l'idée de « démaîtrise » et semblent inviter les lecteurs à imaginer la suite des phrases. Les deux pièces se caractérisent ainsi par des parcours énonciatifs non fixés.

En ce sens, on répète volontiers que les lecteurs et les spectateurs de la dramaturgie contemporaine doivent inventer leur propre forme, fabriquer leur propre vision du texte puisque les potentialités de montage et d'interprétation s'y avèrent multiples. Or, il semble que cette question de la fonction cocréatrice du lecteur et du spectateur se pose différemment lorsqu'il est question de l'acteur. Si le lecteur peut s'amuser à fixer la forme, à compléter les trous du texte grâce à son imagination afin de mieux en déterminer une signification, l'acteur, tout en cheminant à travers les régimes brouillés d'énonciation, ne doit-il pas tenter de maintenir et de transmettre cette instabilité de la modélisation de la parole ? Ces remarques faites, il convient d'insister sur le travail que l'acteur effectue sur sa partition pour conserver le spectre des possibles et éviter la fermeture du sens. Quels sont ses appuis textuels alors que les contours des personnages, des lieux et du temps sont flottants et – surtout – que le trajet de l'énonciation est instable ?

L'organicité de la parole

L'appréhension des partitions à l'étude semble indissociable de la question du mouvement, du geste de dire, la parole se trouvant diversement organisée par le langage des corps. Il y aurait, en ce sens, beaucoup à dire sur l'organicité des textes de notre corpus. Plusieurs travaux sur la question, ceux de Chénétier-Alev en tête, ont d'ailleurs contribué à souligner le rôle fondamental des dimensions iconique et sonore de la langue comme autant de facettes susceptibles de « susciter une sorte d'écoute seconde qui se détache du contenu des répliques » (Chénétier-Alev, 2010 : 256). S'appuyant notamment sur les thèses de Marcel Jousse et d'Henri Meschonnic, ces travaux rappellent que le rythme joue un rôle clé dans l'établissement du sens d'un discours en ce qu'il organise le mouvement de la parole. À en croire Chénétier-Alev, il constituerait même « le moyen le plus efficace, non seulement d'inscrire dans les textes un mode d'énonciation particulier, mais également de le transmettre » (*ibid.* : 228). Il englobe le travail lexical, syntaxique et prosodique de l'auteur, mais aussi la surface visible de l'œuvre, ce qui le rend « susceptible de *modeller* la lecture des textes, de façonner la diction intérieure du lecteur » (*ibid.* : 256 ; souligné dans le texte) pour lui faire épouser la spécificité de chaque écriture.

La partition de *Mille anonymes* appelle cette « sorte d'écoute seconde » se détachant du contenu immédiat des répliques. Sur le plan iconique, en plus des indices rythmiques de dictions différentes inscrits dans chacun des tableaux, il arrive fréquemment que la disposition des mots sur la page performe le contenu de la parole. La planche 13, par exemple, met en scène un enfant-statue qui raconte :

Sous
la pluie
mes
cheveux
en
mèches
dégouttent
sur
mon
nez
dans
mon
cou
sur
mes
épaules
sur
mes
seins (Danis, 2010 : 75).

L'organisation des mots redouble l'effet de la tombée de la pluie en donnant à voir une parole qui coule verticalement sur la page. De la sorte, un rythme est visuellement installé alors que les mots de Danis génèrent des images qui se laissent interpréter par le regard ; les mots n'ont plus seulement une valeur verbale, ils sont aussi porteurs d'idées à saisir visuellement. À cette dimension iconique se greffe la puissance sonore des mots. Puisque l'architecture de la pièce repose sur un nombre réduit de lexèmes et de syllabes – souvent isolés les uns des autres –, leur dimension sonore occupe une place des plus importantes : « de l'argent et è..... o.....chu..... » (*ibid.* : 83). Comme l'illustre ce passage, le rythme énonciatif spasmodique exhause les sonorités au détriment des mots immédiatement signifiants. À cette mise en relief des sons s'ajoutent notamment des jeux de rimes analogiques, des répétitions de mêmes termes (« Terr[ible]! Terr[ible]! Terrible! » [*ibid.* : 100; avec crochets dans le texte]) et des néologismes (« bougement » [*ibid.* : 58]; « Fantô..... mine » [*ibid.* : 71]) qui donnent à entendre une autre scène sous le texte.

Lapointe travaille également *Sepsis* aux confins de l'image et du son. Visuellement, outre les barres verticales, l'organisation plus ou moins condensée des mots sur la page inscrit trois grands rythmes distincts qui tracent des expériences temporelles et énonciatives différentes,

empêchant les lecteurs(-acteurs) – tout comme les spectateurs éventuellement – de s’installer dans une position immuable (figure 1). L’augmentation progressive du nombre de mots entassés sur les pages et la diminution graduelle de la quantité de didascalies de « *Temps* » induisent une impression d’accélération. Il n’y a qu’à regarder la partition pour ressentir cette course effrénée de la parole vers son exténuation, vers l’unique point (final) de la partition, hypothèse visuelle que viendra d’ailleurs confirmer la disparition des six voix. Enfin, une attention à la dimension sonore, fondée essentiellement sur les nombreuses répétitions de mots, vient redoubler la tension visuelle d’un effet musical envoûtant. *Sepsis* progresse moins de manière linéaire que par le truchement de légers mouvements de va-et-vient qui, globalement, accélèrent. Tout au long de la pièce, l’attention du lecteur peut se laisser bercer, à l’instar de l’écoute d’un morceau de musique, par la résonance des mots repris d’une section à une autre, donnant l’impression que le temps tourne sur lui-même. Cela semble transformer le rapport à la partition de Lapointe en quête musicale plutôt qu’en quête sémantique (voir la figure 1 et les répétitions qui y sont soulignées par les différentes couleurs).

A. – Il a souvent brûlé la
maison de ses parents
En poussière
En cendre

Temps

On le voyait peu dans
une année

Temps

La dernière fois
Il avait beaucoup maigri

Temps

À chaque fois
Il perdait beaucoup de
poids
Puis un jour
Disparu
(Lapointe, 2014 : 63).

E. – Au début
A. – Il a souvent brûlé la
maison de ses parents
I. – Au premier moment de
ma vie
U. – J’ai cru longtemps
que le temps pouvait tout
changer
E. – Dans mon rêve
Y. – J’ai toujours cherché
à trouver ce que je ne suis
pas
O. – Je dois m’abstenir de
ça
Y. – Pour être ce que je ne
suis pas
I. – J’ai cru pouvoir être
autrement
O. Il faudra me sevrer
Y. C’est le propre des gens
comme moi
I. – Mais le temps me broie
A. – En poussière
U. Et c’est nous qui
changeons le temps
A. En cendre
(Lapointe, 2014 : 84).

Tous. – Au début j’ai cru
longtemps que le temps
pouvait tout changer mais
le temps me broie en
poussière et c’est nous qui
changeons le temps en
cendre
(Lapointe, 2014 : 101).

Figure 1 : Extraits de *Sepsis* de Christian Lapointe. La couleur du texte a été modifiée afin de mettre en évidence les répétitions entre les trois mouvements de la pièce.

A priori, cette récurrence des mêmes termes tout au long de *Sepsis* peut sembler faciliter la tâche des acteurs, ces derniers n'ayant à apprendre qu'un nombre restreint de mots. Or, bien au contraire, la réutilisation des mêmes mots retarde constamment la fixation du sens, puisque chaque répétition engage leur décontextualisation. Les multiples répétitions entraînent donc un brouillage et une multiplication des interprétations possibles. Elles forcent la mémoire de l'acteur à suivre une dynamique au sein des phrases plutôt que d'en fixer d'emblée la signification, à troquer l'objet « mot » pour un flux de mots, le comédien ne pouvant mémoriser ceux-ci dans un seul rythme précis, puisqu'il doit minimalement les énoncer dans trois contextes différents. Flexible, mobile, informe, la mémoire du comédien doit approcher les mots de la partition comme des équations ouvertes signifiant moins dans l'ordre du texte que dans l'épaisseur des répétitions.

VERS UN NOUVEAU MODE COGNITIF

Sur ces bases, nous tenterons de décrire le mode cognitif d'appréhension de ces textes qui ne constituent pas des « *totalité[s]* narrative[s] et cérébrale[s] facile[s] à saisir » (Lehmann, 2002 : 27 ; souligné dans le texte). Si, comme l'écrit Marie-Madeleine Mervant-Roux, « le rôle, immense, du comédien [jouant un certain type de dramaturgie contemporaine] consiste à incarner le "vide" » (Mervant-Roux, 2004 : 23), il faut se demander : comment ?¹²

On pourrait voir dans la souplesse et la mobilité énonciatives un premier aspect du jeu de l'acteur contemporain engagé par ces textes qui, en effet, défient la mémoire. Face à ces dramaturgies de l'informe, les acteurs ne peuvent s'en remettre à une mémorisation verbale immédiate : un processus associatif qui réunit l'écriture et son geste tout comme les mots et leur matérialité doit être traversé, notamment grâce au travail collaboratif des mémoires auditive et visuelle. Les dispositifs textuels contemporains exhaussent la place accordée à l'expérience sensible, les acteurs trouvant dans le corps du texte, dans les articulations qui le constituent et les effets qu'il engendre (accélération, décélération, mouvement de résistance, etc.), leurs principaux points d'attache : « c'est [le] propre effort [de l'acteur] qui devient le moteur du saisissement qui l'attache au texte et l'arrache à lui-même, à son intériorité » (Chénétier-Alev, 2010 : 460). L'investissement physique de l'acteur, qui mobilise tant la pensée-écran¹³ que la pensée-son, devient donc le moteur central du jeu contemporain. Sans engagement

12 Ce projet n'est pas sans risques... Nos données seront inévitablement incomplètes puisque nous n'étions pas présente lors des répétitions de ces spectacles. Nous ne faisons pas moins le pari de croire qu'en éclairant la potentielle relation que les comédiens entretiendraient avec ce type de partition, nous participons à la reconsidération de leur travail mémoriel, tout en rappelant l'intérêt de mener d'éventuelles enquêtes de terrain sur le travail de mémorisation de l'acteur.

13 Dans son ouvrage *L'image écrite ou La déraison graphique*, Anne-Marie Christin explique comment la pensée-écran, qui « procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système » (Christin, 1995 : 6), s'est avérée essentielle au développement du cerveau humain. La pensée-écran aurait notamment permis « de

sensible, difficile d'accéder à la langue de l'auteur, d'en transmettre la puissance émotive, mais aussi de la mémoriser. L'informe appellerait une expérimentation active des acteurs qui passe notamment par un autre type de regard et d'écoute de la partition, ce que nous a confirmé Sylvio Arriola lors d'un entretien :

L'acteur doit développer de nouvelles stratégies d'apprentissage quand le texte n'appartient plus à la tradition psychologique. [...] J'apprends mon texte en courant. [...] [Ça m'amène] à dire le texte sans réfléchir, sans intention, [...] à l'ancrer dans mon corps, à n'en réfléchir que le souffle [...]. Ça m'aide. J'aime apprendre mon texte dans des conditions extrêmes (Arriola, entrevue du 18 septembre 2015).

Informar le pourquoi

On en vient alors à se demander pourquoi. Pourquoi Danis et Lapointe privilégient-ils un rapport flexible et souple de l'acteur aux mots de sa partition? Que rend possible l'informe? L'étude des représentations de *Mille anonymes* et de *Sepsis*, toutes deux mises en scène par leur auteur, permet d'envisager quelques pistes de réponse. Dans la captation de la mise en scène de Danis¹⁴, le dire actorial se trouve en constante modification, accusant les différences de dynamique déjà identifiables dans le texte écrit. Fluctuant sans cesse, les accents (québécois, français), les tonalités (lyrique, ironique, dramatique), le débit (rapide, lent) et le volume (chuchotement, cri) donnent à entendre une énonciation clignotante qui fait ressortir la dimension sonore. Dans le même ordre d'idées, l'interprétation en apparence froide et détachée des acteurs de *Sepsis* frappe d'abord par son étrangeté, les acteurs semblant jouer la matérialité phonique et rythmique des mots et non leur inscription dans un discours¹⁵. Les nombreux silences qui entrecoupent les énoncés accentuent aussi l'impression d'anormalité qui se dégage du dire actorial. À l'instar de *Mille anonymes*, les mots paraissent surgir du vide avant d'y sombrer à nouveau. Certes, on pourrait entendre dans ces ruptures énonciatives répétées, qui mettent en évidence la place accordée aux silences, aux hésitations, aux bégaiements et surtout aux recommencements, la mise en scène du difficile exercice mémoriel de l'acteur. Une langue perforée pour une mémoire performée? Peut-être. Mais ce qui apparaît plus probant encore est le lien qui se dessine entre la récurrence de ces «trous» énonciatifs scéniques et la volonté des auteurs-metteurs en scène de solliciter les spectateurs.

Notons en ce sens que les matériaux d'écriture scénique utilisés par les auteurs-metteurs en scène font simultanément appel à différentes sphères cognitives des spectateurs. Des éléments

concevoir [d]es figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnants pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de significations, mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue» (*idem*).

14 Il est ici question du spectacle présenté au Théâtre Espace Go (Montréal) dans le cadre du Festival TransAmériques en juin 2011.

15 Nous renvoyons ici à la mise en scène de *Sepsis* présentée au Théâtre La Chapelle (Montréal) en janvier 2012.

verbaux sollicitent leur mémoire linguistique, des éléments sonores mobilisent leur mémoire auditive¹⁶ alors que des éléments visuels stimulent leur pensée-écran¹⁷. Les spectateurs doivent plus que jamais mobiliser des perceptions plurisensorielles pour appréhender *Mille anonymes* et *Sepsis*, ce qui témoigne bien du désir qu'ont Danis et Lapointe d'amener les spectateurs à enregistrer de plus nombreuses traces mnésiques. Plusieurs études ont en effet prouvé que plus les sphères cognitives impliquées dans une activité sont nombreuses et variées, plus la mémoire est stimulée (voir, entre autres, Noice, 2013 : 320).

Or, nous l'avons vu, la langue demeure une instance importante dans ces deux spectacles. Il ne faudrait donc pas croire que le verbe est relégué au second plan dans la pratique de Danis et de Lapointe. Bien au contraire, une des particularités de leurs mises en scène réside dans la relation établie entre les spectateurs et les mots prononcés sur scène. En effet, si la langue donnée à entendre dans les productions paraît étrange, on a aussi, paradoxalement, l'impression de la connaître, si bien qu'on se surprend à pouvoir combler les « trous » de la partition. Les spectateurs de *Mille anonymes* peuvent certes faire le choix de se laisser bercer par les bégaiements, les hésitations et l'énonciation syncopée des acteurs sans essayer de compléter les béances syntaxiques de la langue qui leur parvient par éclats. Toutefois, force est d'admettre que les mots prononcés sur scène par un acteur activent, la plupart du temps, une mémoire de la langue chez le public. Parions en ce sens que la majorité des spectateurs de *Milles anonymes* ont été en mesure de combler les ellipses syntaxiques données à entendre, en recourant plus ou moins consciemment à leur mémoire verbale. C'est du moins l'expérience spectatorielle qui a été la nôtre : notre connaissance de la langue française et notre mémoire verbale nous ont permis de compléter plusieurs phrases entamées par les anonymes de la pièce de Danis. La logique s'avère similaire dans *Sepsis*. Au moment où les phrases des revenants se trouvent entrecroisées, voire superposées dans le deuxième mouvement de la pièce, on se surprend à se souvenir des mots entendus dans la première partie et à utiliser cette mémoire pour mieux associer les bribes aux récits individuels des entités.

Les spectateurs se retrouvent conséquemment dans une position ambiguë caractérisée à la fois par le sentiment d'être étrangers, extérieurs à la langue, et l'impression de la connaître, de la saisir, voire de pouvoir la souffler à l'acteur. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur affirme que les traces mnésiques d'un individu peuvent s'actualiser si a lieu « une médiation incessante entre

16 Chez Danis, une dilatation générale de l'énonciation verbale est notamment prise en charge par la trame sonore – constituée de bourdonnements ambiants, de réverbérations de cloches, de voix préenregistrées, de respirations, de mugissements, etc. – qui recouvre souvent les mots prononcés.

17 Chez Lapointe, par exemple, une installation vidéo présentée dans la deuxième partie du spectacle déforme, voire spectralise l'énonciation des interprètes. Là où tout était statique, la lumière et le son contribuent à faire voyager les mots énoncés dans l'espace et, conséquemment, à en brouiller la provenance spécifique. L'installation vidéo assure une vivification posthume et crée un univers hypnotique qui enveloppe, tant sur le plan visuel qu'auditif, les spectateurs.

un moment de distanciation et un moment d'appropriation» (Ricœur, 2000 : 645). Suivant cette pensée, les spectateurs-auditeurs de *Sepsis* et de *Mille anonymes* se retrouveraient dans une posture idéale pour que leurs propres réflexes mémoriels soient sollicités. C'est ainsi que, chez Lapointe et Danis, l'énonciation scénique trouée, elliptique, à la fois étrange et accueillante, inouïe et commune, semble permettre le glissement d'une mémoire vers une autre, celle de l'acteur vers celle des spectateurs. En écoutant attentivement ceux qui jouent, en essayant de combler eux-mêmes les «trous» du texte, les spectateurs de la performance réactivent mentalement, pourrait-on dire, l'ancienne fonction du souffleur qui aidait l'acteur à retrouver la forme, la mémoire.

De l'informe à l'à-venir

Cet article s'est engagé à éclairer les implications de l'informe dans les conceptions contemporaines de l'énonciation actoriale québécoise, afin d'interroger, entre autres, le rapport trop peu commenté des comédiens à leur exercice mémoriel. À terme, il semble que reconnaître la place de l'informe dans les théories, mais aussi dans les pratiques dramaturgiques, permet d'insister sur la reconstruction créative qui fonde l'acte mémoriel de l'acteur et d'échapper à l'idée d'une mémoire verbale impérialiste et ordonnée, en misant moins sur l'emménagement précis d'informations dans un dépôt d'archives que sur leur filtration et leur transformation par l'activité mnésique. Qui plus est, les praticiens façonnent le dire comme un point de jonction non plus seulement avec l'intrigue fictionnelle, mais aussi avec les spectateurs. Les théories et dramaturgies de l'informe de Danis et de Lapointe déplacent l'étape de la mise en forme vers les spectateurs. Le rôle de l'acteur serait ainsi plus que jamais de se situer au confluent de la scène et de la salle.

Danis et Lapointe font de l'informe le point de départ d'une série de nouveaux commencements, créant de l'espace pour ce qui pourrait arriver plutôt que pour ce qui est déjà advenu. Leurs stratégies de déterritorialisation, d'éclatement de la chronologie et de remise en mouvement de la signification des mots ajoutées au rapport particulier qu'ils instaillent entre la scène et la salle convergent vers ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont avancé au sujet de l'utopie qui «ne se sépare pas du mouvement infini : elle désigne étymologiquement la déterritorialisation absolue, mais toujours au point critique où celle-ci se connecte avec le milieu relatif présent» (Deleuze et Guattari, 2005 : 95-96). L'utopie serait donc un nulle-part, car n'importe où, un temps autre qui, grâce à sa connexion au présent, fait un pas dans l'à-venir. Danis et Lapointe attirent notre attention sur des formes imprévisibles qui sont toujours à même de se renouveler. Ils figurent de la sorte une idée de «Nouvel[x] Monde[s] qui, contemporain[s] de l'Ancien Monde, invite[nt] à la possibilité intemporelle de la novation» (Lacroix, 2004 : 249), de Nouveaux Mondes où réfléchir et ressentir sont inextricables.

ARRIOLA, Sylvio (2014), «L'acteur immobile: de C.H.S. à Sepsis», dans Christian Lapointe, *C.H.S. suivi de Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, «scène_s», p. 107-114.

BARBA, Eugenio (1988), «Théâtre eurasien», *Jeu*, n° 49, p. 62-68.

BARBÉRIS, Isabelle (2010), *Théâtres contemporains: mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, «intervention philosophique».

BIET, Christian et Christophe TRIAU (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, «Folio essais».

CHÉNETIER-ALEV, Marion (2010), *L'oralité dans le théâtre contemporain: Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes.

CHRISTIN, Anne-Marie (1995), *L'image écrite ou La déraison graphique*, Paris, Flammarion, «Idées et recherches».

COMPAGNIE DANIEL DANIS (2008), «*La trilogie des fous: Je ne, Sommeil et rouge, Reneiges*», <http://compagniedanieldanis.blogspot.com/2008/10/normal-0-21-false-false-false-fr-x-none.html>

DANIS, Daniel (2010), *Mille anonymes*, dans *La trilogie des fous*, Paris, L'Arche, p. 53-106.

DANIS, Daniel (2007), «Images de la vie et de la mort», conférence à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, DVD.

DANIS, Daniel (2004), «e: dossier pédagogique», <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

DELEUZE, Gilles (2011 [1968]), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, «Épiméthée».

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (2005 [1991]), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, «Reprise».

DOLAN, Jill (2005), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Michigan, Michigan University Press.

FAUCHER, Martin (2011), «La mémoire intime au théâtre», table ronde avec Daniel Danis et Marie Brassard», Festival TransAmériques, Agora Hydro-Québec, Montréal, 31 mai, <http://www.theatre-video.net/video/La-memoire-intime-au-theatre-table-ronde-avec-Daniel-Danis-et-Marie-Brassard>

LACROIX, Jean-Yves (2004), *Utopie et philosophie: un autre monde possible?*, Paris, Bordas, «Philosophie présente».

LAPOINTE, Christian (2014), *Sepsis*, dans *C.H.S. suivi de Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, «scène_s», p. 55-101.

LAPOINTE, Christian (2011), *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, dans *Anky ou La fuite: opéra du désordre, suivi de Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, «scène_s», p. 79-118.

LAPOINTE, Christian (2009), cahier dramaturgique du *Souffleur*, Québec, Théâtre Péril.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

LESAGE, Marie-Christine (2014), « Dans le “liquide du récit” : Daniel Danis, écrivain scénique », *Voix et images*, n° 118, p. 103-112.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2004), « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, p. 13-26.

NOICE, Helga et Tony (2013), « Practice and Talent in Acting », dans Scott Barry Kaufman (dir.), *The Complexity of Greatness: Beyond Talent or Practice*, Oxford, Oxford University Press, p. 309-327.

PLANA, Muriel (2010), « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme dans *P.O.M.P.E.I.*, 2^{ème} fouille de Caterina Sagna », dans Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Peter Lang, « Liminaires - Passages interculturels italo-ibériques », p. 15-33.

RICCEUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Ordre philosophique ».

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions théâtrales, « Sur le théâtre ».

SCHECHNER, Richard (2007 [2006]), *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge.

SERMON, Julie (2016), « De quoi la partition est-elle devenue le nom ? », dans Yvane Chapuis et Julie Sermon (dir.), *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, « Nouvelles scènes », p. 29-45.

TKACZYK, Viktoria (2011), « La parole et l'apprentissage par cœur », *Théâtre/Public*, n° 201, p. 118-123.

Tuer l'œuvre dans l'œuf: dés-écritures du plateau

ANNE-MARIE OUELLET

Université d'Ottawa

Le jour l'avait tué. Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace. Les gens disaient : «Ce n'était pas si terrible à la naissance, il vaut mieux ça». Était-ce terrible? Je le crois. Précisément, ça : cette coïncidence entre sa venue au monde et sa mort. Rien. Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure.

Marguerite Duras,
«L'horreur d'un pareil amour»

NAÎTRE EN MOURANT

Dans «L'horreur d'un pareil amour», un court texte publié à la suite des *Cahiers de la guerre* (2008), Marguerite Duras raconte la mort de son premier enfant au moment de son accouchement. L'ayant porté en rêvant sa présence dans le monde extérieur pendant neuf mois, elle le perd avant de le voir. Dans le vide qu'il laisse, emportant avec lui ses vies possibles, Duras, écrit-elle, se retrouve «[o]bligée de tout imaginer» (2008 : 353). Bien que l'analogie courante entre création et enfantement se présente ici sous un angle morbide, je ne peux m'empêcher de lire dans ce passage durassien une familiarité essentielle avec le paradoxe inhérent à la création artistique qui veut se maintenir dans l'informe. D'un point de vue de créatrice en arts vivants, l'idée de mettre à mort en mettant en scène – et au monde – trouve une résonnance particulière, puisque la création comme la vie ne peuvent advenir sans leur envers : la destruction et la mort. Les pratiques contemporaines de la scène, en faisant la part belle au mystère, au trouble ou à ce qui disparaît, veulent-elles «oblige[r]» le spectateur à «tout imaginer», pour reprendre l'expression de Duras? Comment la mort dans la mise au monde opère-t-elle dans la fabrique du théâtre? Est-ce que mise en scène et mise à mort vont de pair?

Le mort-né se manifeste dans l'intervalle entre l'avant-vie et la vie, dans l'antichambre du monde. Le mot « limbes » vient du latin *limbus* qui signifie marge, frange, lisière. Dans la religion catholique, le terme apparaît au XIII^e siècle pour désigner le lieu en marge de l'enfer et du paradis où se retrouvaient les âmes des enfants morts qui n'avaient pas reçu le sacrement du baptême¹. Par extension, les limbes désignent un état intermédiaire et flou, un non-lieu, un néant, donc un lieu de tous les possibles. Semi-absent, l'enfant mort pourrait s'affilier au Neutre de Roland Barthes², nageant entre l'indistinct et le distinct, suspendu dans un « flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir » (Barthes, 2002 : 17). D'un point de vue philosophique, l'enfant mort peut être vu comme la page à jamais blanche, qui n'aurait pas encore de contours. Il naît avec toutes les potentialités et devient un ange avant que les possibles ne commencent à diminuer. « J'écris pour les morts, pour ceux qui ne sont pas encore nés », affirme Sarah Kane dans *4.48 Psychose* (2001 : 9), le mort ou le non-né pouvant signifier ici le double de soi à jamais perdu, l'altérité exemplaire.

L'œuvre théâtrale qui résiste à prendre corps dans une forme fixe peut-elle se maintenir dans cet état de lubie afin de faire rêver l'œuvre au lieu de la donner dans son achèvement? Ces réflexions autour d'une œuvre toujours « à venir » que développe Maurice Blanchot (1959) peuvent-elles être opérantes pour étudier certaines pratiques scéniques contemporaines? Les créations qui misent sur la déception narrative pour activer chez le spectateur un mouvement et un désir vers un spectacle toujours en cours de formation nous font-elles entendre le chant des Sirènes?

Les Sirènes : il semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvriraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant. Toutefois, par leurs chants imparfaits qui n'étaient qu'un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment (Blanchot, 1959 : 9).

Le mouvement dans lequel entraînent les Sirènes, c'est celui de l'informe : un chemin qui nous fait rêver une destinée qui ne s'atteindra jamais. Comment cet « à venir » peut-il continuer de scintiller au théâtre? Théoricien du théâtre convoquant les grands philosophes postmodernes, Jean-Frédéric Chevallier avance, dans un ouvrage sur Gilles Deleuze et le théâtre, que « [s]i le théâtre n'est pas une plateforme adéquate pour le devenir, c'est qu'il y manque l'ouverture suffisante » (2015 : 22). Ainsi, la question qui se pose est : comment ouvrir?

1 En 2007, suivant les souhaits du pape Benoît XVI, l'Église catholique réétudie la notion de limbes et conclut qu'il existe « des bases théologiques et liturgiques sérieuses pour espérer que, lorsqu'ils meurent, les bébés non baptisés soient sauvés » (Anonyme, 2007).

2 En 1977 et 1978, Barthes donne un séminaire au Collège de France intitulé « Le Neutre ». « L'argument du cours a été le suivant : on a défini comme relevant du Neutre toute inflexion qui esquivait ou déjouait la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours » (Barthes, 2002 : 78). Barthes oppose son éthique du Neutre à la logique binaire des discours politiques et médiatiques, ce qui relève du Neutre ne tend pas à se résoudre.

En remettant en question et en perturbant les modes de représentation, certains artistes contemporains vont chercher par différents procédés esthétiques à laisser plus de place au devenir. Dans cet article, je me baserai sur trois œuvres qui, par des stratégies différentes, vont insuffler de l'air dans la représentation afin de maintenir l'œuvre dans les limbes de sa création, en encourageant le spectateur à naviguer entre les signes pour rêver ce qui aurait pu advenir. Cette navigation entre les signes rappelle la notion de pièce-paysage telle que décrite par Gertrude Stein et reprise par Joseph Danan : « Le propre du paysage [...] est d'«être-là». Immobile sous nos yeux. Et j'entends que c'est moi, lecteur ou spectateur, qui crée le mouvement à l'intérieur du paysage et qui relie les éléments en présence puisque tout est disposé là pour moi – à ma disposition » (Danan, 2005 : 156). Or, dans les exemples qui m'intéressent, le paysage apparaît troué, les éléments le constituant sont écartelés, sa vision semble flouée. Tout n'est plus « disposé là pour [nous] – à [notre] disposition », et l'imaginaire du spectateur doit s'engager plus activement dans son exploration mentale du paysage. La perte, l'effacement, l'oubli et la destruction participent de la proposition qui veut attiser le désir et se maintenir dans l'énonciation plutôt que la représentation.

Mesurer la perte, sonder les trous et apprécier le manque peuvent sembler des entreprises ardues, voire mystiques. C'est à partir de procédés esthétiques concrets que chemine mon analyse. Comment, de façon pratique, un créateur peut-il opérer une mise à mort dans la mise au monde scénique ? Les cas étudiés ont en commun de « minorer » (Deleuze, 1979 : 88) le geste théâtral, d'en retirer des éléments stables afin de laisser poindre des fictions multiples au lieu de représenter un récit unique. L'acte de minorer, terme mathématique théorisé par Deleuze et repris par Chevallier, veut affaiblir l'œuvre en attaquant ses vecteurs de représentation : « Le surgissement d'autres matériaux et formes théâtrales ne saurait avoir lieu sans la soustraction » (Chevallier, 2015 : 67). Dans les trois cas exposés ici, le rapport à la parole en scène est troublé, et cette attaque au texte pré-écrit *illimite* le récit. La première œuvre de mon corpus, *Blind Cinema* (2015) de Britt Hatzius, s'appuie sur un principe de masquage : c'est en cachant une œuvre au spectateur et en la lui dévoilant maladroitement que la rencontre esthétique se produit, puis qu'une œuvre autre émerge. Un film est retiré de la vue des spectateurs et la parole avance, hésitante, le texte émis différant d'un spectateur à l'autre et mettant de l'avant sa défaillance. Le deuxième cas étudié, *The Pyre* (2013) de Gisèle Vienne, part d'un enfouissement de la fiction dans la chorégraphie et d'un écartèlement spatiotemporel entre le texte et la scène. Le texte est soustrait de la représentation, mais proposé au spectateur comme lecture d'après-spectacle. Enfin, le troisième exemple se distingue des autres dans la mesure où il est en cours de processus, et que je l'étudie de l'intérieur. Il s'agit d'un projet que je développe au sein de la compagnie L'eau du bain et qui s'intitule provisoirement *La chambre sonore de la maladie de la mort*. Il interroge le maintien de l'aspect informe de l'écriture au conditionnel de Duras dans une représentation théâtrale. Ce sont les visées du projet et les stratégies de création qui viendront nourrir cette réflexion sur l'informe dans la pratique théâtrale contemporaine.

Ces trois œuvres s'inscrivent dans la tradition théâtrale ainsi que dans celle d'une autre discipline. *Blind Cinema* est affilié au septième art – même si aucun spectateur n'y regarde de film –, *The Pyre* à la danse et *La chambre sonore* à l'installation. Cette transgression du genre semble nécessaire pour créer « l'ouverture » qui ferait défaut à la pratique théâtrale traditionnelle, pour reprendre la thèse de Chevallier (2015 : 22).

Dans les pages qui suivent, j'avancerai qu'en affaiblissant volontairement un ou des éléments constitutifs de l'œuvre, certains artistes convoquent une participation plus active du spectateur et que le surgissement de la fiction dépend alors d'une relation entre le spectateur et les éléments de cette œuvre. Dans un article, Chevallier fait état d'un déplacement du geste théâtral dans l'esthétique contemporaine : « Le théâtre tend à devenir un acte de présentation qui met en jeu des mouvements, des énergies, des impulsions, et non plus tant une fable, un déroulement conflictuel de l'action, un message. L'attention se porte sur la mise en relation de la scène avec la salle » (2004 : 41). Ces trois projets viennent, de fait, solliciter une participation accrue du spectateur et proposent un nouveau mode de relation entre la scène et la salle.

MASQUER L'ŒUVRE, PERTURBER LA COMMUNICATION

C'est lors de l'édition 2016 du Mois Multi³ que *Blind Cinema* a été présenté au Québec. Installée à Londres, Hatzius utilise comme matière le film, la vidéo et le son dans des dispositifs performatifs et théâtraux. Son travail « explore des idées autour du langage, de l'interprétation et de la possibilité de divergences, de ruptures, de déviations et de (mauvaises) communications » (Productions Recto-Verso, 2016b). Dans la brochure du festival, *Blind Cinema* est ainsi présenté :

Imaginez : vous êtes assis dans l'obscurité d'une salle de cinéma, les yeux bandés. Derrière vous, un enfant vous décrit en chuchotant le film qui s'anime sous ses yeux. Accompagné par la trame sonore qui ne comporte pas de dialogues, il cherche les mots justes pour faire naître dans votre esprit les images d'un film que vous ne verrez jamais (Productions Recto-Verso, 2016a).

Le terme « blind » fait ici référence au bandeau qui vient bloquer la vue des membres de l'audience, mais renvoie également à une autre signification du terme, celle du subterfuge, du leurre. En effet, même si le titre de l'œuvre contient le mot cinéma, le public ne verra aucun film. L'enfant, lui, en découvre un, produit pour l'occasion, et tente de décrire ce qu'il voit en chuchotant dans un tuyau qui part de sa bouche et se divise pour atteindre l'oreille de deux spectateurs. Même si les enfants participants ont reçu au préalable une formation de quelques heures avec l'artiste afin de s'initier au dispositif, hésitations et silences demeurent ; on peut entendre l'esprit qui cherche les mots justes pour traduire ce qui est vu.

3 Le Mois Multi est un festival qui a lieu chaque année en février dans la ville de Québec. Des œuvres multidisciplinaires et électroniques y sont présentées.

Dans «Un manifeste de moins», préface à la pièce *Superpositions* de Carmelo Bene, Gilles Deleuze s'interroge ainsi : «Comment faire valoir sans que ce valoir soit un valoir pour? Comment produire et donner de la valeur sans chercher à l'échanger? Comment sortir de la représentation théâtrale comme celle de la représentation capitaliste puisque c'est la même?» (1979: 89.) *Blind Cinema* ne cherche pas à représenter quelque chose, et chaque spectateur vivra une expérience singulière. L'informe se concrétise par l'entremise d'une œuvre qui se situe dans sa circulation entre l'image animée sur l'écran, la vision de l'enfant, sa voix et l'imaginaire de l'adulte. Le fait que le récit soit narré par un enfant – un enfant qui n'a jamais vu le film et qui le découvre en le racontant – exacerbe la fragilité de l'énonciation. L'immédiateté de l'action est perceptible. Il ne peut être ici question de représentation. On peut imaginer entendre, dans la voix de l'enfant, les résonances de l'esprit qui regarde et cherche à transmettre ce qu'il voit sans y arriver, l'entendre parcourir le chemin entre les choses et le nom des choses. La parole instable échoue à représenter. Ce qui touche alors n'est pas tant le récit du film que l'effort mis dans l'énonciation. «La parole qui laisse de la sorte s'en aller les stabilités devient partie prenante dans la production d'affects» (Chevallier, 2015: 67). L'enfant du dispositif devient un «agent de minoration» (*ibid.*: 68), son récit du film faisant résonner tout ce qui pourrait être tu en même temps que ce qui est dit :

Être agents de la minoration implique d'effectuer non plus un mais deux mouvements : tout à la fois la négation et la positivité. Ce n'est donc plus seulement le mouvement physique d'un côté et le mouvement spirituel de l'autre. Pour que ces deux-là aient lieu, il faut aussi que le mouvement, cette fois entendu comme en train de se faire, sans totalité de référence et garant de la relation, comporte cette double tendance à la soustraction et à la prolifération (*idem*).

La disparition du film fait proliférer les films, et le mouvement de l'énonciation accentue le rapport trouble entre signifiant et signifié. Dans *Le pays lointain*, Jean-Luc Lagarce fait dire à un personnage : «Comment est-ce que je pourrais te dire cela? Je te le dirais bien, je te le dirais si bien que tu deviendrais aussitôt d'une certaine manière, cela te toucherait, ne ris pas, cela te toucherait, je te le dirais si bien que tu deviendrais, aussitôt, à nouveau mon ami» (2002: 333). Ce passage fait entendre le côté utopique de la communion par la communication, l'impossibilité de dire assez bien pour que l'autre reçoive ce que nous ressentons.

Non seulement le spectateur ne voit pas le film, mais il ne voit pas non plus l'enfant qui lui en fait la narration. Par l'aveuglement, le corps de l'enfant est également soustrait de la rencontre; il n'est qu'une voix, une présence fantomatique qui donne des indices pour rêver un film. Difficile parfois d'identifier si c'est un garçon ou une fille. On fait d'abord entrer les spectateurs dans la salle, puis on leur bande les yeux. Ensuite, les enfants viennent se positionner derrière le tuyau relié aux deux spectateurs. À mi-parcours, il y a une rotation et un changement de trios afin que chaque auditeur entende une nouvelle voix. À la fin du film, les enfants montent sur la scène, puis les bandeaux sont retirés. Ils font un salut devant les adultes, qui se demandent avec lesquels d'entre eux ils ont vécu un moment d'intimité.

Le dispositif imaginé par Hatzius met en place une relation par l'écoute, ou encore un espoir de relation. « Ce que l'écoute nous propose, c'est un jeu avec l'absence », écrit Daniel Deshayes (2001). Grand concepteur sonore, ce dernier parle également d'une écoute désirante, cette « faculté [qui] illustre notre liberté de choix » (*idem*). Œuvre aveugle mettant en jeu des voix *découvrantes*, *Blind Cinema* ouvre un espace d'écoute qui ne propose pas une forme, mais bien un chemin à parcourir par l'imaginaire, une œuvre à rêver, une relation à désirer.

EXPROPRIER LE TEXTE, ENFOUIR LE DRAME DANS LES CORPS

Marionnettiste, plasticienne, metteuse en scène et chorégraphe, l'artiste franco-autrichienne Gisèle Vienne collabore avec l'auteur américain Dennis Cooper depuis plusieurs années. Leur rencontre a donné lieu, entre autres, à *Jerk*, *Kindertotenlieder* et *The Ventriloquist Convention*. Dans ces œuvres, la coprésence de marionnettes, de mannequins hyperréalistes de taille humaine, d'acteurs et de danseurs immobiles contribue à créer un effet d'inquiétante étrangeté floutant la limite entre l'animé et l'inanimé, le vivant et l'objet. Les spectacles de Vienne ont recours à des effets visuels et sonores sophistiqués qui, à l'instar de *Blind Cinema*, déjouent les perceptions. Les volumes sonores sont parfois très élevés, la lumière stroboscopique trouble la vision et l'audition, rendant le présent de la scène insaisissable dans son entièreté. En tant que spectateur, on a l'impression que des sollicitations visuelles et sonores provenant de la scène viennent exciter l'imaginaire à l'intérieur duquel la mise en scène défile, dans une *camera obscura* toute personnelle.

Dans *The Pyre*⁴, œuvre qui met en scène « une femme, la musique et la lumière » (Boisseau, 2013), ce chemin parcouru entre la scène et sa réception se voit exacerbé par une distance introduite entre ce qui se passe sur le plateau et le texte écrit par Denis Cooper. Lors de la représentation, Anja Röttgerkamp – fidèle collaboratrice de Vienne – danse dans un tunnel composé de milliers d'ampoules DEL sur la musique en direct du duo KTL⁵. Un jeune homme⁶ apparaît par moments, mais les deux personnages sont mutiques; il revient aux spectateurs d'imaginer le lien qui les unit. Ce pourrait être une mère et son fils adolescent pris dans une relation tendue et muette, mais, outre le corps des performeurs, aucun indice n'est donné. C'est suite à la représentation que le court roman de Cooper est remis au spectateur qui pourra le lire – ou non – à l'endroit de son choix, son esprit habité par l'univers sonore et visuel qu'on lui aura proposé plus tôt. Ce décalage spatiotemporel entre les matériaux scéniques maintient l'œuvre et le spectateur en quête d'une forme. *The Pyre* exacerbe l'appel à collaboration du spectateur tout en déployant une relation non hiérarchique entre les intervenants et les médias dans l'expérience artistique.

4 Le spectacle *The Pyre* a été présenté pour la première fois le 29 mai 2013 au Centre Pompidou, en collaboration avec l'Ircam, dans le cadre du festival ManiFeste.

5 Duo de musique expérimental composé de Peter Rehberg et Stephen O'Malley.

6 Joué en alternance par Lounès Pezet, Léon Rubbens et Kamiel Van Looy.

Avec l'écriture de cette nouvelle pièce, nous tentons de mener à leur limite les rapports intenses et complexes au texte qui sous-tendent toutes mes collaborations avec l'écrivain américain Dennis Cooper depuis 2004. Il s'agit de mener à son paroxysme un rapport impossible et complexe aux mots. Le texte à mettre en scène semble devoir être caché. Il nous importe dès lors de développer la manière dont il peut transparaître dans ce mouvement d'étouffement. Les personnages que nous représentons peinaient souvent à s'exprimer, notamment à s'exprimer à haute voix. Les deux personnages de cette pièce, une danseuse et un garçon, sont sous l'emprise de mutisme complet et leur rapport impossible à la parole semble refléter le rapport impossible au texte. Le texte qui est alors le sous-texte sera donné pour la première fois au spectateur sous la forme d'un court roman à lire à l'issue de la représentation (Vienne, citée dans Anonyme, 2013).

Pour vivifier ce rapport trouble entre texte et scène, entre mots et corps, Vienne fait le pari d'enfouir le texte sous les corps muets, dans le son et la lumière. Or, en remettant le texte imprimé aux spectateurs, elle leur donne la possibilité de reconstruire la fiction à partir de ce qu'ils ont vu et entendu ainsi que de ce qu'ils lisent. Tout comme pour *Blind Cinema*, un dispositif est ici imaginé afin de faire entrer le spectateur dans un mouvement, une circulation de l'imaginaire entre des éléments mis à disposition. Le terme dispositif prend alors tout son sens, car le préfixe «dis» signifie «écart». L'espace, les trous et les fissures sont nécessaires pour engager du mouvement. «On installe une chambre, un gouvernement... mais on *dispose* un jeu d'échecs», écrit Arnaud Rykner (2008 : 92; je souligne) qui, par le fait même, met en lumière l'aspect ludique du dispositif. Encore faut-il que le sujet veuille se prêter au jeu, qu'il mette son esprit en mouvement pour combiner des éléments du dispositif. Devant trop d'espace ou de liberté, certains spectateurs qui voudront «comprendre» le spectacle auront l'impression d'être abandonnés par le créateur, ou encore d'être snobés. L'expérience proposée par Vienne et Cooper se veut troublante : l'esprit est convié à entrer dans un autre mode de relation à l'œuvre en mettant à mal certains repères familiaux. Anyssa Kapeluszyńska insiste, au sujet de cette démarche, sur «la potentialité du dispositif à travailler, de l'intérieur, l'expérience spectatrice» (2015 : 64). C'est surtout de cela qu'il est question : renvoyer une responsabilité vers l'imaginaire du spectateur :

Notre travail, quelle qu'en soit la nature, a toujours mêlé écriture abstraite, figurative et narrative et c'est également cette relation fondamentale à la danse qu'il s'agit d'interroger, à travers une pièce où l'abstraction reflète littéralement le mouvement nécessaire des personnages pour échapper à leur réalité, la fiction. La pièce va nous apparaître à travers leur interprétation qui oscille d'abord entre un état de corps incarné et celui de corps désincarné, sur le mouvement de transfiguration du corps en explorant la tension entre ces deux états, perturbant ainsi le statut de tout ce qui est représenté, sa réalité, pour lui donner une dimension mythique (Vienne, citée dans Anonyme, 2013).

L'abstraction en danse et en peinture, notamment, n'a plus besoin d'être défendue, elle est acceptée depuis longtemps. L'abstraction va de soi en musique si on considère que son langage est hors les mots. Mais dès lors que quelqu'un prend la parole, comme c'est le cas au théâtre, on

s'attend à ce que l'œuvre parle de quelque chose, qu'un récit soit raconté, qu'un message soit porté. Vienne répondra que sa mission ne consiste pas à mettre en scène un texte, à faire incarner une histoire par des personnages, mais à montrer des personnages qui cherchent à s'échapper de cette fiction écrite. Le texte qui a façonné la scène de façon souterraine réapparaîtra chez le spectateur alors que le mouvement des corps, de la lumière et de la musique ne sera plus qu'un souvenir. On comprend que la collaboration entre la metteuse en scène et l'auteur diffère d'une certaine tradition, Vienne ne cherchant pas à mettre en scène le texte, à représenter sa fiction. Comme l'écrit Bernard Vouilloux : « La "mise en action" de ces histoires latentes, loin d'en livrer une version univoque, en libère [...] toutes les potentialités » (2013 : 167).

OUBLIER LE RÉCIT, METTRE EN SCÈNE AU CONDITIONNEL

Le court roman *La maladie de la mort* de Duras, paru en 1982, se déroule dans une chambre d'hôtel, en bord de mer. Il s'agit à peu près de la seule information stable que le lecteur connaît de l'action. Un homme aurait payé une femme pour qu'elle y passe plusieurs jours et plusieurs nuits, à sa disposition. L'homme serait atteint de la maladie de la mort, c'est-à-dire qu'il n'a jamais aimé. Écrit principalement à la deuxième personne du pluriel, le texte s'adresse directement au lecteur, faisant de lui le personnage principal d'un *récit* qui ne se fixe pas et qui demeure dans le flou des fictions possibles : « Vous pourriez l'avoir payée. Vous auriez dit : Il faudrait venir chaque jour pendant plusieurs jours. Elle vous aurait regardé longtemps, et puis elle vous aurait dit que dans ce cas c'était cher. Et puis elle demande : Vous voulez quoi ? » (Duras, 1982 : 11.) Le récit alterne les temps conditionnel et présent, et cela de façon récurrente. On commence par le conditionnel pour glisser vers le présent, sans avertissement : « Chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient » (*idem*), « Elle arriverait avec la nuit. Elle arrive avec la nuit » (*ibid.* : 12). L'usage du conditionnel peut faire penser aux jeux des enfants qui inventent des situations. Ainsi, on entend Duras tâtonner dans l'écriture d'un récit qui semble lui échapper, qu'elle ne cherche pas à maîtriser, à circonscrire. Elle ouvre les possibles au lieu de les enfermer dans une écriture affirmative, comme si l'histoire avait été oubliée et qu'on en éveillait des bribes. Le récit demeure dans l'informe, dans son en-cours ; l'auteure, en ne s'obligeant pas à faire des choix, ose conserver son doute face à l'agissement des personnages.

Peut-être prenez-vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas. Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce rôle très doux qui va et vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. Je ne le crois pas (*ibid.* : 15).

Possédant d'emblée une forte charge théâtrale, cette écriture pose un défi stimulant au plateau : comment porter vers la scène un tel récit de Duras sans en tuer ce qui en fait la force, sans en fermer les potentialités ? Depuis sa fondation à Montréal en 2008, la compagnie L'eau du bain,

que je dirige avec Thomas Sinou, a produit sept spectacles dont aucun ne se basait sur la mise en scène d'un texte du répertoire. Pratiquant une écriture de plateau dans laquelle le travail du son et de la lumière participe de l'élaboration de l'œuvre à partir de ses prémisses, L'eau du bain privilégie des formes instables puisant leur force dans la mise en avant de la fragilité des êtres en scène. Ainsi, les deux derniers projets, *Impatience* (2014) et *Nous voilà rendus* (2016), donnaient respectivement la parole à des adolescents et à des personnes âgées qui se dévoilaient en se prêtant à des jeux d'autofiction s'appuyant sur un dispositif technologique sonore. L'écriture fragile et hésitante de *La maladie de la mort* nous a semblé suffisamment ouverte pour servir de matériau de départ d'un nouveau projet de création qui cherche à mettre en scène au conditionnel. À la suite du récit, on peut lire cet avertissement de la part de Duras :

La maladie de la mort pourrait être représentée au théâtre. La jeune femme des nuits payées devrait être couchée sur des draps blancs au milieu de la scène. Elle pourrait être nue. Autour d'elle, un homme marcherait en racontant l'histoire. Seule la femme dirait son rôle de mémoire. L'homme, jamais. [...] Les deux acteurs devraient donc parler comme s'ils étaient en train d'écrire le texte dans des chambres séparées, isolés l'un de l'autre. Le texte serait annulé s'il était dit théâtralement (*ibid.* : 59).

Ici encore, Duras utilise le conditionnel pour mettre en garde un éventuel metteur en scène. En affirmant cette peur d'une annulation du texte par le jeu théâtral, elle exprime son souhait que les acteurs en jeu, telle l'auteure écrivant, demeurent dans une quête énonciative, qu'ils n'enferment pas le récit dans un jeu psychologique. Le terme « interprétation », qui renvoie à l'action de l'acteur en scène, signifie « donner un sens », « expliquer », voire « traduire ». Reprenant le principe de minoration (Deleuze, 1979 : 88), c'est peut-être cette action qui devrait être soustraite de la mise en scène de ce texte, afin d'en préserver l'ouverture des possibles. C'est ce que suggère Duras en proposant la lecture du texte, plutôt qu'une mémorisation et une interprétation.

Dans un spectacle combinant *La maladie de la mort* et *L'homme atlantique* présenté lors des éditions 2013 du Festival TransAmériques et du Carrefour international de théâtre de Québec, Christian Lapointe a choisi de faire incarner Duras aux côtés des personnages de la fiction, cela à l'intérieur d'un dispositif rappelant un plateau de cinéma. Cette présence de l'auteure permettait de mettre en scène l'énonciation de celle-ci, telle qu'elle se lit dans le texte. En abordant *La maladie de la mort*, le concepteur sonore Thomas Sinou et moi avons cherché d'une certaine façon à matérialiser et à spatialiser le conditionnel de l'écriture durassienne, à créer un espace qui serait hanté par une multitude de drames, à faire en sorte que les traces de récit énoncé par Duras viennent activer l'imaginaire et la mémoire du spectateur afin de faire proliférer les fictions.

Nous travaillons depuis plus d'un an à développer un dispositif qui ferait entrer corporellement le spectateur dans cette zone de voyage entre le virtuel et l'actualisable. Lors d'une première

résidence de création à Daïmon⁷ au printemps 2016, nous avons œuvré à la construction d'une chambre sonore qui pourrait couvrir une infinité de récits. À partir d'une scénographie représentant sommairement une chambre d'hôtel, nous avons intégré différents types de sources sonores dans les objets et dans l'espace. Les sons propres au paysage de la chambre en bord de mer – et dont il est question dans le texte (vagues, vent, mouettes) – ont été répertoriés et spatialisés, alors que les mots du texte par bribes et des sons plus impressionnistes s'ajoutent à la banque sonore. Les traces fictionnelles ainsi numérisées se retrouvent donc enfouies dans l'espace de la chambre et le spectateur-visiteur les éveille par son occupation du lieu.

Ce projet encore en chantier devrait maintenir une ouverture dans la quête de forme; nous tentons de trouver des façons de faire naître tout en mettant à mort des récits. Une seconde phase d'exploration consistera à ouvrir encore la chambre, à inviter des gens – des artistes, des classes d'enfants, des étudiants – à y jouer et à enregistrer ce qu'ils y font afin de réinjecter la matière dans l'installation. Nous voulons emmagasiner une multitude de gestes et de sons autour de la prémisse de *La maladie de la mort* pour charger l'air de traces de récits, du début des drames, pour que la chambre devienne immense et béante.

Lors de la dernière étape, il s'agira de se mettre, avec les spectateurs-visiteurs, en quête de ce qui se serait passé dans cette chambre, de ce que la mémoire du dispositif aura conservé. Il est important que le dispositif laisse de la place à la perte, que le récit s'échappe en émergeant, que le tout contienne suffisamment de trous pour que le spectateur désire et projette ses propres récits. C'est en cela que nous concevons une scénographie-dispositif qui se fera la mémoire de ceux qui l'auront momentanément habitée. Et comme toute mémoire, elle sera construite pour oublier. L'oubli est un procédé créateur important chez Duras. Un ouvrage collectif a d'ailleurs été consacré à ce thème dans l'œuvre durassienne. En portant son attention sur *Hiroshima mon amour*, Florence Bernard de Courville écrit : « La mémoire risque sa perte, consiste dans le risque que le passé ait subi une modification, ou plus encore, qu'il ne soit pas vrai » (2009 : 114). La pratique de l'oubli comme procédé créatif moteur dans la mise en scène s'est imposée alors que je travaillais avec des personnes âgées à la conception du spectacle *Nous voilà rendus*⁸. J'ai réalisé qu'on se rend compte qu'un de nos proches oublie lorsqu'il se met à inventer des souvenirs. L'oubli pousse vers la fiction, vers les différentes fictions que l'esprit fabule pour combler les trous créés par la mémoire défaillante. Ainsi, en oubliant, je déconstruis le drame qui se serait passé dans cette chambre d'hôtel, je dés-écris le récit pour ne laisser que des traces que le spectateur pourra s'amuser à réagencer. « L'indissociabilité de la mémoire et des lacunes, des failles qui

7 Situé à Gatineau, Daïmon est un centre d'artistes qui soutient la recherche-crédation en arts médiatiques.

8 Création de *L'eau du bain*, *Nous voilà rendus* met en scène des personnes âgées autonomes et non autonomes. Elle se présente comme une œuvre de portraits, une ode à ceux qui nous précèdent et à ce qui nous attend. L'œuvre a été coproduite et diffusée par l'Usine C et reprise dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec.

surgissent de la restitution du passé, introduit la possibilité que l'anamnèse ne restitue pas le passé mais soit un rêve, une hallucination, qui intègrerait le récit dans l'hypothétique» (*idem*).

CRÉATION ET DÉCOMPOSITION

Dans ce projet de chambre sonore comme dans *Blind Cinema*, la fiction n'émergera qu'en friction avec le réel, s'actualisant de façon différente pour chaque spectateur. Le geste de mise en scène consiste, d'une certaine manière, à retirer le drame de la scène, drame qui aurait été oublié et que chacun pourra actualiser dans son parcours de l'œuvre : « Comme une réponse à un monde de plus en plus fictionnalisé et dramatisé, les formes de théâtre contemporain repensent la question du réel et du fictionnel, laissant libre champ au spectateur de concevoir le drame qui n'a pas lieu sur le plateau » (Monfort, 2009). De son côté, c'est en déplaçant le texte à l'extérieur de l'œuvre scénique que Vienne propose un dispositif qui induit un écart entre les corps en scène et le drame, laissant le récepteur naviguer entre ces deux pôles pour imaginer l'œuvre. Cette écriture veut éviter d'imposer une vision unique. Selon Jean-Luc Nancy, « il s'agit de se tenir très exactement sur la ligne où le sens se propose et se dissout, où il se dissout dans sa proposition. C'est cela, une ligne d'écriture. C'est cela, un dessin ou une peinture qui n'est pas une *vision* » (1994 : 107 ; souligné dans le texte).

Ainsi, dans les œuvres scéniques que j'ai abordées, il apparaît que le créateur met en scène tout en retirant de la scène, qu'il crée en effaçant, en déstructurant, qu'il donne une forme en même temps qu'il déforme le spectacle, s'engageant dans la projection des formes et des fictions possibles. Dans *La vie matérielle*, Duras affirme qu'« [é]crire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence » (1987 : 35). Le geste de mise en scène se dessine aussi parfois en négatif lorsqu'il fait résonner l'absence du texte, qu'il dérobe le cœur de l'œuvre au regard des spectateurs ou qu'il passe le récit dans le moulin de la mémoire oublieuse, mettant à mort certaines parts essentielles de l'œuvre pour garder actif l'informe du geste artistique. Cela consiste à « s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie », pour revenir à la pensée de Didi-Huberman (2003 : 21) qui a inspiré la thématique de ce dossier.

- Anonyme (2013), « ManiFeste : *The Pyre* », *Paris Art*, <http://www.paris-art.com/manifeste-the-pyre/>
- Anonyme (2007) « Le Vatican abolit les limbes », *Le Devoir*, 21 avril, <https://www.ledevoir.com/monde/europe/140395/le-vatican-abolit-les-limbes>
- BARTHES, Roland (2002), *Le Neutre : notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, « Traces écrites ».
- BERNARD DE COURVILLE, Florence (2009), « *Hiroshima mon amour* : la mémoire de l'oubli, problématique d'un récit cinématographique », dans Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, « Marguerite Duras », p. 107-125.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BOISSEAU, Rosita (2013), « Gisèle Vienne, ou quand la danse se fait magie noire », *Le Monde*, 28 mai, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/28/gisele-vienne-ou-quand-la-danse-se-fait-magie-noire_3419800_3246.html#ZtQiGjHCkCkBbfz7.99
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2015), *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestif, « Expériences philosophiques ».
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2004), « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, p. 27-43.
- DANAN, Joseph (2005), « Pièce-paysage », dans Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, « Poche », p. 156-158.
- DELEUZE, Gilles (1979), « Un manifeste de moins », dans Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, trad. Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Minuit, p. 88-131.
- DESHAYS, Daniel (2001), « Écouter et inscrire l'écoute : à propos du livre de Peter Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles* », *Entretiens*, www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003 [1995]), *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, « Vues ».
- DURAS, Marguerite (2008 [2006]), « L'horreur d'un pareil amour », dans *Cahiers de la guerre*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 351-353.
- DURAS, Marguerite (1987), *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1982), *La maladie de la mort*, Paris, Minuit.
- KANE, Sarah (2001), *4.48 Psychose*, trad. Éveline Pieiller, Paris, L'Arche.
- KAPELUSZ, Anyssa (2015), « "Mettre en scène des jeux de perception" : *Kindertotenlieder* de Gisèle Vienne », *Incertains regards*, n° 5, p. 63-71.
- LAGARCE, Jean-Luc (2002), *Le pays lointain*, dans *Théâtre complet*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, vol. 4 (« Les règles du savoir-vivre dans la société moderne, Nous, les héros, Nous, les héros (version sans le père), J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Le pays lointain »), p. 331-428.
- MONFORT, Anne (2009), « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, n° 3, <http://trajectoires.revues.org/392>
- NANCY, Jean-Luc (1994), « De l'écriture : qu'elle ne révèle rien », *Rue Descartes*, n° 10, p. 104-109.

PRODUCTIONS RECTO-VERSO (2016a), «*Blind Cinema*», dans le programme de Mois Multi : festival international d'arts multidisciplinaires et électroniques, p. 7, http://mmrectoverso.org/wp-content/uploads/2016/08/Programme_MM_2016.pdf

PRODUCTIONS RECTO-VERSO (2016b), «Britt Hatzius : *Blind Cinema*», <http://mmrectoverso.org/portfolio/britt-hatzius-blind-cinema/>

RYKNER, Arnaud (2008), «Du dispositif et de son usage au théâtre», *Tangence*, n° 88, p. 91-103.

VOUILLOUX, Bernard (2013), «Gisèle Vienne : trouble dans la représentation», *L'Officiel Art*, n° 7, p. 164-167.

De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Université du Québec
à Chicoutimi

À la fin des années 1980, Jean-Pierre Ronfard avait pour objectif, au sein du Nouveau Théâtre Expérimental, de développer une recherche constante d'une esthétique barbare qui privilégiait l'environnement plutôt que le décor, le déguisement plutôt que le costume, l'événement plutôt que l'œuvre (Ronfard, 1989 : 113-115). Il se risquait à la création pure, parfois à l'échec, car ce qui était réellement important dans ses spectacles, comme il le précisait, était l'expérimentation. C'est ce dont nous témoignait Catherine Gadouas, conceptrice sonore pour Ronfard dans *La voix d'Orphée* (1990) : « Chaque tableau mettait en jeu un questionnement, une étude sur ce que représentait la voix, son utilisation au théâtre » (Gadouas, citée dans Quéinnec, 2016 : 235). Ronfard et ses collaborateurs s'inscrivaient de plein fouet dans la déconstruction moderne puis postmoderne de la scène, qui n'est pas seulement un désir de mettre à mort toute forme de représentation, mais qui consiste à se nourrir aussi – surtout – de la pérennisation d'une crise, crise de foi dans les lois du spectacle et ses limites dramaturgiques, esthétiques et symboliques (Quéinnec, 2014a : 29).

Aujourd'hui, on pourrait dire que la scène contemporaine, pour maintenir ce goût barbare de l'expérimental et de l'événementiel, se renouvelle à travers l'expérience de son débordement. D'abord – et en écho aux futuristes et aux avant-gardistes – le langage scénique actuel ouvre sa pratique à l'ensemble des arts ou à des domaines hors du champ artistique, non pas dans une volonté fusionnelle et monologique, mais bien dans une approche différentielle, permettant aux spécificités de chaque territoire de se côtoyer. Ensuite, en partie sous l'influence de cette déterritorialisation, c'est l'espace physique, matériel même de la scène qui dépasse ses limites. L'attrait des nouvelles technologies et l'approche transmédiatique favorisent cette instabilité spatiale où, comme le suggérait déjà Richard Schechner avec son théâtre environnemental, la

construction et l'exploration de l'espace consistent en un tissu complexe (Schechner, 2008 : 150). Aujourd'hui, sous l'effet de la réalité virtuelle et augmentée, la dimension physique de la scène se déploie au-delà d'une opposition binaire entre intérieur et extérieur, processus et finalité, nature et technique, fictionnel et factuel... pour disséminer, dans une perspective de désorganisation, matériaux et structures, perceptions et interprétations. Ce théâtre défait et indécidable (St-Gelais, 2008), dans lequel s'insinue et s'incorpore un champ de relations qui ne révoque pas le théâtre mais l'envahit, représente – encore aujourd'hui – une longue période de divergences, de multiplicités, mais aussi d'innovations permanentes qui évitent toutes certitudes et idées préconçues.

C'est à travers ces nouvelles capacités d'expérimentation que nous voudrions ainsi aborder la question de l'informe au théâtre, en montrant qu'au-delà d'un temps d'exploration, le concept de l'informe pourrait représenter une possibilité dramaturgique pour concevoir une forme qui assume sa faillibilité et sa valeur critique. La question nous semble suffisamment vaste pour la resserrer au champ sonore, qui nous apparaît caractériser cette extension comme cette dispersion scénique. Ainsi, après avoir repéré le concept depuis Georges Bataille, nous nous appuyons sur la réflexion de Georges Didi-Huberman¹, qui s'empare de la dialectique ouverte de l'informe pour y rattacher la notion d'esthétique symptomale. De là, nous nous intéresserons à la dynamique du montage quand elle s'éloigne de tout effet de synthèse pour, au contraire, exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres entre deux formes antithétiques. Cette opération nous ramènera aux études sur l'intermédialité et à sa valeur performative, que nous illustrerons avec la pièce *Les oiseaux mécaniques* du Bureau de l'APA. À la suite de cette référence artistique, la voie sonore de la dramaturgie de l'informe est assez évidente à relever. Nous verrons donc comment le son participe à l'informe pour défaire certains principes de subordination à l'action dramatique et de hiérarchisation de la perspective visuelle du théâtre. Nous finirons ce cheminement en partageant quelques éléments d'une des dernières recherches-créations de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, *Liaisons sonores*, qui déplace la notion de dispositif vers celle de dispersif sonore.

L'INFORME EN ART

Bataille écrit, en décembre 1929, dans sa nouvelle revue *Documents* :

Ainsi, *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver

1 Cet article ne consiste pas à poser une constellation théorique sur le concept de l'informe, mais à poursuivre notre lecture de la pensée de Didi-Huberman et, notamment, de son livre *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995). Nous nous référons donc principalement à la démarche anthropologique de Didi-Huberman pour élargir ce concept iconographique aux réalités scéniques d'un théâtre informe.

de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. [...] Par contre, affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat (Bataille, 1929; souligné dans le texte).

La quête de l'informe chez Bataille part d'un besoin critique et ethnographique envers l'iconographie. C'est à travers la mise en place de sa revue d'art que le philosophe va procéder, dans un même mouvement, à une mise en jeu (pratique) et une mise en question (théorique) de la notion de ressemblance, c'est-à-dire du rapport visuel le plus évident que nous puissions connaître dans la vie quotidienne (Didi-Huberman, 1995 : 13). Cette revue sera l'occasion de faire subir à la notion de ressemblance une épreuve bataillienne – c'est-à-dire une expérience, un travail, une métamorphose – d'altération et de redéfinition radicale. L'expérimentation touchera les formes textuelles à travers un démontage théorique et les formes visuelles à l'aide d'un remontage figuratif, « créant un stupéfiant réseau de mise en rapports, contacts implicites et explosifs, vraies et fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances, [...] qui se voudra une déchirure à la ressemblance idéaliste à la notion de forme en art » (*ibid.* : 18). En ce sens, comme le précise Didi-Huberman, le pluriel du titre *Documents* indique que l'enjeu et l'utilisation des images concernent moins les termes que les relations (*ibid.* : 13). Voilà pourquoi, dans la revue, « les œuvres d'art les plus irritantes » (*ibid.* : 14) côtoient « les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies » (*idem*); voilà pourquoi l'usage critique dans *Documents* tente constamment de se tenir à la hauteur de ce que Bataille devait nommer « l'insubordination des faits réels » (*idem*). Plus qu'un « disparate fondamental » (Michel Leiris, cité dans Didi-Huberman, 1995 : 19), Didi-Huberman défend que cette insubordination et cette transgression des formes ne vont pas sans une construction, sans un authentique travail sur les formes. Il s'appuie sur Michel Foucault² pour proposer alors que « la forme et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être » (Didi-Huberman, 1995 : 20). Il n'y aurait donc pas de transgression qui vaille sans forme où situer, où faire agir la transgression.

L'informe chez Bataille ne consiste pas seulement à renverser la forme et à tendre vers le rien, vers la non forme, mais vers l'informe qui induit un mouvement, un déplacement des limites de la forme. Ce que Didi-Huberman énonce dès le début de son ouvrage :

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non formes, mais plutôt s'engager dans un travail dialectique des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant

2 Michel Foucault écrivait dans sa « Préface à la transgression » que « [l]a transgression est un geste qui concerne la limite; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace » (Foucault, 1994b : 236). Il ajoutait : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie; vanité en retour d'une transgression que ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre » (*ibid.* : 237).

mettant quelque chose à mort et, de cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes (une cruauté dans les ressemblances). Les formes travaillent alors à leur propre transgression [...]. Et ce qui aura fait l'enjeu d'un tel « travail », d'un tel conflit fécond, n'était rien d'autre qu'une nouvelle façon de penser les formes, processus contre résultats, relations labiles contre termes fixes, ouvertures concrètes contre clôture abstraites, insubordinations matérielles contre subordination à l'idée (*ibid.* : 21-22).

Nous voudrions mettre l'accent particulièrement sur cette force dialectique qui caractérise l'informe, ce va-et-vient qui deviendra une méthode chez Bataille dans son ouvrage *L'expérience intérieure* (1943), orientée vers une dramatisation elle-même pensée en termes de contagion bouleversante (Didi-Huberman, 1995 : 30) entre des formes antithétiques. Cette mise en contact inconciliable et inséparable répond à trois exigences :

- Les déterminations contradictoires ou les divergences des formes qui servent à déclasser l'harmonie et le progrès dont la tradition se prévaut;
- La mise en marche de ces déterminations contradictoires qui assure un mouvement oscillatoire et conditionne l'antistatisme de Bataille;
- La conséquence décisive de la mise en mouvement de ces déterminations contradictoires, c'est-à-dire la question non plus de ce que sont les formes mais ce qu'elles font en termes de processus percussif. Ce troisième point consiste à relever la capacité de décomposition et d'altération des rapports entre les formes (*ibid.* : 201-202).

La dialectique de l'informe, loin d'une forme-synthèse, ne se contente pas d'unifier le divers et de réunir dans une ressemblance du même toutes les différences chez des sujets singuliers pour obtenir une commune mesure. En superposant plusieurs clichés d'une même classe de sujets (en général des malades ou des criminels), Francis Galton, avec cet effet composite, pensait rendre visible la forme typique, la loi formelle de cette catégorie, de cette classe d'individus (*ibid.* : 281-282). La dialectique de l'informe, elle, cherche au contraire à ouvrir, à rendre irréductible les différences ou les écarts. Pour rendre compte des heurts et des conflits, l'informe va produire des agencements dynamiques qui ne tentent pas de résoudre les contradictions, mais bien « de les maintenir vivaces dans leur propre mise en mouvement obtenant des formes proliférantes, protéiformes et créatrices » (*ibid.* : 215-216).

LA DIALECTIQUE DE L'INFORME PAR LE MONTAGE

Bataille a placé le paradigme du montage au centre de tout son questionnement sur ce qui devait être compris dans l'expression « dialectique des formes » (*ibid.* : 280). Il a trouvé concrètement ou visiblement la mise en œuvre ou l'ancrage d'une telle dialectique à travers le cinéma de Sergueï Eisenstein, dans la particularité de sa mise en mouvement des formes. Tous les deux voyaient

dans le montage et dans le régime dialectique (contrastes et contacts mêlés, ressemblances et dissemblances mêlées, pathétique et morphologie mêlés) la voie royale pour faire en sorte que les formes nous regardent, c'est-à-dire qu'elles correspondent à cet « état des choses essentiel et violent » que Bataille devait nommer transgressif, quand Eisenstein, lui, le nommait révolutionnaire (*ibid.* : 294).

Chez Eisenstein, le montage consiste, contrairement à chez Galton, en un acte concret de formes visibles qui affichent la mise en contradiction formelle d'images à travers la découpe et la disproportion – tel le gros plan – qui portent toute séduction à la limite de l'horreur (*ibid.* : 292). L'informe rencontre le difforme (nous y reviendrons plus bas) quand la ressemblance se fait cruelle, comme celle, par exemple, entre l'animal et la figure humaine. À l'instar de Bataille avec sa revue, le cinéaste cherchait une esthétique de l'informe qui rend visibles le choc éblouissant, la ligne de fracture (Didi-Huberman, 2000 : 114) et la tension maximale des formes (Didi-Huberman, 1995 : 294).

De même, en 2009, dans son ouvrage *Quand les images prennent position* (premier volume de *L'œil de l'histoire*), Didi-Huberman, tout en s'intéressant surtout au journal de Bertolt Brecht durant la Seconde Guerre mondiale, met en valeur une pensée dramaturgique qui, par sa dimension critique et transgressive, rejoint le concept bataillien de l'informe. À travers son journal, Brecht expose sa volonté d'« une médiation très complexe » (Brecht, cité dans Didi-Huberman, 2009 : 42) entre les images et les commentaires. Le montage apparaît alors comme un élément fondamental de sa poétique, dans le sens où la technique du (dé)montage des images (décrit comme dialectique entre transgression et prise de position) est la condition de « tout remontage non pas pour rendre le réel, c'est-à-dire à en exposer la vérité, mais pour rendre le réel problématique, c'est-à-dire à en exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres » (Didi-Huberman, 2009 : 108-109).

LA DIMENSION SYMPTOMALE DE L'INFORME

Ainsi le montage brechtien participe-t-il au concept de l'informe quand il laisse à vif, dans une tension jamais résolue, jamais apaisée, le mouvement de ce que Didi-Huberman nomme les formes-symptômes :

Il y aurait deux modèles de la dialectique des formes. Il y aurait la dialectique du bon élève ou du policier – bien-pensant, trivial parce que appliqué, tout à son désir de contrôle –, qui s'énonce, comme il se doit : thèse-antithèse-synthèse. Et puis il y aurait une dialectique du chenapan, de la canaille qui joue à briser [...]. Cette dialectique à la fois inquiète et enjouée, portée par le gai savoir et tout autant une conscience déchirée – bref, par un certain sens de la cruauté des choses –, cette dialectique s'énonce désormais : thèse-antithèse-symptôme (Didi-Huberman, 1995 : 296).

Si la forme-synthèse produit une forme apaisée, tout à la fois fixe et floue (et donc faible), la forme symptomale produit des formes mouvementées, terriblement concrètes, précises, comme découpées au couteau. Les agencements chez Brecht ne cherchent pas à dépasser les imperfections, mais donnent accès à la démesure du symptôme qui agite une époque, lui inspirant dans son journal la création de formes visuelles qui s'altèrent et se décomposent. Cette composition sera, pour Didi-Huberman, « l'image-symptôme » (Didi-Huberman, 2000 : 345) qui, loin de se réduire au désœuvrement et à l'arrêt de processus que supposent en général les dysfonctionnements, se donne comme un « faire-œuvre » (*idem*) à travers lequel il est possible de déceler la fonction altérante – et toujours transformante – que la création met en jeu. L'image-symptôme consiste en un double paradoxe : paradoxe visuel de l'apparition qui interrompt le cours normal de la représentation et paradoxe temporel de l'anachronisme, tel un contretemps qui surgit pour importuner notre présent (*ibid.* : 40). Chercher le symptôme visuel consisterait à laisser paraître ce qui échappe, l'ignorance comme la maladie, à montrer la rupture de son équilibre, le retour du singulier dans le régulier (*ibid.* : 195). Un processus de figurabilité qui s'interprète sans fin parce que la volonté de ne rien fixer de ce singulier maintient « la fragilité et l'inachèvement vivace des symptômes [...] qui sont défaillances, glissements vers le bas, crises, mises en mouvement déclassantes de l'être » (Didi-Huberman, 1995 : 349). La recherche d'une esthétique symptomale reposerait alors sur le risque de non-savoir comme accident du savoir, du savoir de l'accident, du savoir qui fait l'accident (Didi-Huberman, 2000 : 350). Un tel mouvement ne serait toutefois pas grand-chose s'il ne se répercutait pas, s'il ne se communiquait pas.

Didi-Huberman montre que si le symptôme est le signe de la chute, il est aussi le signe de l'accompagnement de cette chute (littéralement « symptôme » signifie « ce qui choit avec »). Le symptôme, c'est aussi tomber avec. Il n'y a pas de mal, pas de symptôme sans désir inavouable envers l'autre (*ibid.* : 359). Le goût de la défaillance provoque l'élan qui produit une intensité (une énergie) parce qu'il suscite un constant déséquilibre qui, tôt ou tard, entraîne dans un mouvement de chute. Si le symptôme dans la forme aspire à être une notion intersubjective, l'image-symptôme met en forme cette perte (d'un savoir comme de soi). Non seulement l'impuissance est revendiquée, mais elle est écrite, composée, construite (*ibid.* : 360). Ne pas construire sa chute ne reviendrait qu'à évoquer l'aspect clinique de la maladie dans l'œuvre. La perte de la chute est mise en forme, elle est forme d'un montage de l'informe. Le symptôme est un signe équivoque qui s'incarne, qui se réceptionne. Rappelons qu'une ressemblance informe ne va pas sans « une construction, sans un authentique travail sur les formes » (*ibid.* : 14).

LA MATÉRIALITÉ DE L'INFORME : VERS UNE DRAMATURGIE PERFORMATIVE ET INTERMÉDIALE

Si l'informe-symptomal est un concept opératoire évident pour les arts visuels, reste à voir s'il peut s'appliquer dans les arts vivants, notamment au théâtre. Yannick Butel publie, en 2010, un ouvrage sur l'informe, le difforme et le conforme à partir du tumulte du Festival d'Avignon en 2005. Il s'intéresse alors à

un théâtre dit désœuvré, comme vidé de ses agencements apaisants, de ses dialogues attendus, de ses fictions reconduites, de ses jeux mesurés... soit un théâtre qui avant d'être rangé dans quelque catégorie postmoderne ou contemporaine, provoquait *in fine* une entaille, une béance, un trou : une esthétique du trou, laquelle nous conduit au théâtre et son trouble (Butel, 2010a : XIII).

Sans s'appuyer clairement sur l'esthétique symptomale de Bataille, Butel rejoint néanmoins Didi-Huberman quand il évoque Brecht, qui aura déconstruit la poétique aristotélicienne en valorisant l'essai ou l'expérience pour aller au-delà des formes conventionnelles. Il a raison dans son rapprochement entre une esthétique de l'informe et une poétique du difforme (Butel, 2010b : 96), car l'informe appelle à une approche à la fois équivoque et incarnée, faite d'une dialectique de l'excès et de la structure (du cri et de l'écrit batailliens). Ce paradoxe rejoint certes le travail de l'acteur, mais aussi la matérialité inhérente au processus théâtral. Or, il nous semble qu'aujourd'hui, cette recherche du soupçon caractérise un certain théâtre dont la dynamique performative prend source dans une dimension matérielle. Ce matérialisme apparaît comme une force, non plus discrète mais concrète, en puissance dans la composition de l'œuvre théâtrale et caractérise non pas forcément une idée, mais un processus de formes, une attention faite aux formes, en répondant avant tout au refus des solutions classiques, des solutions essentialistes. Didi-Huberman rappelle que :

« Matière », cela ne veut pas dire « éléments stables » d'un univers physique ou « principe explicatif » des phénomènes sensibles. Cela ne veut pas dire « matière morte ». Cela veut dire mouvement voyou [...], élément non stable, accident, symptôme à vif de tout ce qui cloche dans l'idée à se faire de notre monde alentour et de nous-mêmes. Cela veut dire matière « basse », et non matière « base » : matière où le savoir se précipite, et non matière où le savoir trouverait son fondement. Cela ne veut pas dire unité dans la nature [...] mais plutôt symptôme ou écart dans la forme (Didi-Huberman, 1995 : 271-272).

Cette considération sur la matière nous ramènerait à la fonction même du matériel, de nos appareillages technologiques, quand leur usage touche à une approche performative. La relation scénique du matériel, qui peut se renverser en une relation matérielle de la scène, éprouve activement la technique, non plus seulement pour ce qu'elle possède de fiable, mais bien aussi de dysfonctionnel. Il s'agirait davantage de trouver une approche technologique qui affirme sa

singularité à la matière pour contredire les formes idéales et autoritaires qui voudraient rendre toute chose intelligible (*ibid.* : 272). Si les nouvelles technologies ont débarrassé la production scénique de son appareillage lourd et pompeux, elles ont surtout autorisé des projets plus ouverts aux imprévus, aux stratégies de l'inopiné, aux gestes plus malléables; elles ont aussi interrogé leur propre mise à vue. Si de nombreux philosophes avaient déjà relevé les rapports de l'art et de la technique (Henri Bergson en 1938, Walter Benjamin en 1935, Martin Heidegger en 1953), certains artistes de la scène contemporaine, à l'instar des dadaïstes, se désengagent de l'utilité et de l'efficacité strictement technicienne. Ils donnent à percevoir et à penser la technique en exposant la qualité expressive et esthétique de son matériel à travers une pratique ambivalente et processuelle « où la forme s'ouvre, se dément et se révèle tout à la fois » (*ibid.* : 135). Effectivement, à la mise en jeu de l'outil de fabrication peut ainsi correspondre une mise à l'épreuve de son maniement, de sa technicité, de son accessibilité et, surtout, de sa capacité de mise en lien. Une matérialité « ne serait rien d'autre que le lieu, toujours labile (d')infectieuses mises en contact » (*ibid.* : 276). Ce lieu d'une matérialité contagieuse pourrait se rapprocher de la scène transmédiatique actuelle, « interconnectée et en mutation constante », comme Schechner le désigne pour un théâtre performatif et événementiel (Schechner, 2008 : 184). Il s'agit d'une scène dont la dramaturgie tente d'associer l'immédiateté de l'expérience (ou du phénomène) et une certaine composition ouverte (comme on le dirait pour la musique improvisée) qui privilégie surtout les interactions entre les performeurs. Cette approche dramaturgique informe s'inscrit alors dans ce que Peter Stamer a défini comme une « dramaturgie performative » (« performative dramaturgy »; cité dans Pavis, 2014 : 70) qui appelle non plus un programme extérieur qu'il faut appliquer, mais une intervention créative qui participe à la réalisation de l'œuvre depuis l'intérieur (Stamer, 2011).

Ces rapports labiles qu'entretient la matérialité – et qui pourraient aider à déterminer la dramaturgie de l'informe au théâtre – rejoignent aussi la notion d'intermédialité qui met l'accent, comme le désigne Jean-Marc Larrue, sur un objet qui concerne les relations complexes, foisonnantes, instables et polymorphes entre les médias, mais aussi sur une dynamique qui permet l'évolution, la création et le repositionnement continu des médias (Larrue, 2015 : 28), d'autant que la souplesse, l'efficacité et les qualités transmédiatiques de ces nouvelles technologies brouillent les catégories sur lesquelles se fondait le discours essentialiste (Larrue, 2014 : 11). Larrue rappelle que, depuis toujours, le théâtre est non seulement un média et qu'il peut se définir, pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, comme un « hypermédia » en ce qu'il fédère divers médias, techniques et technologies médiatiques (Larrue, 2015 : 41). Selon Kattenbelt, le théâtre est particulier par son aptitude à mettre en scène d'autres médias, à les incorporer sans les transformer et sans abandonner la spécificité de ce qui le constitue, un art « *live* » de l'ici et du maintenant (Kattenbelt, cité dans Larrue, 2015 : 41); un lien entre hypermédialité et hypermédiateté qui construirait le terrain propice pour développer, à travers une matérialité instable, des rapports hétérogènes et complexes, des pratiques théâtrales performatives fondées sur l'expérientiel (Larrue, 2015 :

42). De même, Robin Nelson³ défend que la performance intermédiaire, à travers la capacité des technologies numériques à intégrer le son, les visuels, les mots et la dynamique temporelle, a peut-être radicalement étendu la multimodalité du théâtre, rendant possible des transformations du physique au virtuel dans des dimensions supplémentaires de l'espace et du temps (Nelson, 2010: 14).

Ainsi, ce qui nous intéresse dans le théâtre intermédiaire n'est pas seulement le croisement des disciplines artistiques et de la technologie, pas seulement une esthétique de l'hybridation et du processus, pas seulement la constitution du contexte d'un environnement de médiation entre l'organique et le technologique, ainsi qu'entre la présence et l'absence, qui coexistent et ne s'excluent pas (Pluta, 2013: 13). Nous nous rangeons plutôt du côté de Nelson qui, dans son élaboration d'un modèle théâtral intermédiaire, confirme que l'intermédialité offre une perspective de désorganisation et de résistance permettant ce que Kattenbelt énonce comme une «remobilisation des sens» (Kattenbelt, traduit dans Nelson, 2015: 152). Généralement, le théâtral intermédiaire brouille les points de repère, en particulier quand toutes les dimensions de la perception sensorielle sont sollicitées pour attirer l'attention sur de multiples signifiants qui offrent eux-mêmes simultanément plusieurs points de vue (Nelson, 2015: 154). Cette valorisation de la performativité du spectacle intermédiaire nous rapproche davantage du concept de dramaturgie de l'informe dont nous voudrions rendre compte.

Pour l'illustrer, nous nous appuyons sur le spectacle *Les oiseaux mécaniques* de Simon Drouin et Laurence Brunelle-Côté du Bureau de l'APA. La compagnie dit agir comme «un atelier de bricolage indiscipliné d'arts vivants permettant la rencontre de créateurs de tous horizons autour de projets artistiques atypiques» (Bureau de l'APA, 2016) En tout, dix personnes issues de différentes disciplines interviennent sur le plateau : performeurs, musiciens, comédiens, critiques, etc. Évitant de leur passer une commande trop précise, Drouin et Brunelle-Côté visent à ce que chaque intervenant soit autonome dans le travail. Ensuite, ils créent ce qu'ils appellent des résonances entre les individus, les actions et les situations. Depuis ce collage, ils tentent de produire une structure qui ne serait pas trop rigide :

Cette façon de faire nous fascine et est à l'image de nos idées sur la démonstration et l'échantillonnage. Le défi pour nous consiste donc, entre autres, à transposer cette théorie en œuvre intelligible, mais sans tomber dans le piège de la narration ou du collage conventionnel. Nous ne voulons surtout pas reformater la force du brut pour le rendre digeste et disciplinaire (Bureau de l'APA, 2014: 5).

3 Robin Nelson a codirigé, avec Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt et Andy Lavender, l'ouvrage *Mapping Intermediality in Performance* (2010), qui se présente comme une cartographie de l'impact des médias numériques sur le théâtre.

La scène est disposée à l'italienne et le décor rappelle l'orchestre : à cour, des violons mécaniques; à jardin, une table de DJ, un écran, une machine à coudre reliée à un parapluie; sur le plateau, des lutrins et des micros disposés un peu partout, des fils avec des haut-parleurs, etc. L'espace de jeu s'avère chaotique et décentré : il est lui-même en résonance avec la salle, où un critique interpelle régulièrement le spectateur; à l'aide de projections vidéo sur scène, on perçoit l'activité ayant lieu derrière les gradins et, enfin, les spectateurs sont invités à communiquer au critique leurs impressions – en direct – dans un espace d'écriture, via Twitter. Dès le début du spectacle, le pacte nous est présenté :

Nous procéderons ce soir au détournement de la neuvième symphonie de Beethoven. Le détournement parce qu'on a assez interprété les passions; il s'agit maintenant d'en trouver d'autres. Parce que tous les éléments du passé culturel doivent être réinvestis. Parce que la culture n'a pas pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. Parce que pour dépasser l'ancien ordre établi, on ne peut pas seulement [...] s'attacher au désordre présent. Il faut lutter pour l'apparition concrète du mouvement de l'avenir⁴.

Si la position semble ferme, ce programme si vaste n'évacue pas le doute. Oui, les performeurs sont convaincus, cependant la démarche va nous montrer que la réponse à de telles convictions entraîne un cheminement précaire à l'image des chansonnettes, des mécaniques bricolées, des matériaux pauvres à la Kantor ou encore du souffle de Brunelle-Côté⁵. La réponse à de telles convictions entraîne aussi une position expérimentale alambiquée toujours interrompue par des « essayons voir », de faux entractes d'un personnage de plus en plus saoul qui vient nous vanter les mérites du scotch Johnnie Walker, des interstices vidéo, des coups de sifflet, des interpellations du critique, des ventes de CD, des leitmotifs de tous genres (les acteurs tentant tous de devenir « Caroline » jusqu'à se faire abattre, par exemple). Ces failles constitutives, à la manière des ruptures musicales, plastiques, dramatiques, mélodiques ou injonctives, nourrissent la dynamique de détournement et imprègnent l'ensemble de la dramaturgie à la manière d'une dispersion générale (phénomène sur lequel nous reviendrons) qui bouleverse toutes certitudes. Dans sa critique du spectacle intitulée « Mouvance post-dramatique et kitsch », Gilbert David montre que

[p]ar [un] double jeu constant, l'ironie est forcément de la partie, car il n'y a plus de cadres stables pour guider la réception du public, toute forme d'affirmation se voyant opposer son contraire : il revient à chacun, dès lors, de construire vaille que vaille une « histoire » tout en sachant que celle-ci n'a par avance aucune chance d'avoir un statut d'autorité (David, 2014 : 86).

4 Extrait du texte de Simon Drouin, tiré de la captation vidéo *Les oiseaux mécaniques*, spectacle présenté en décembre 2013 au Théâtre Espace Libre à Montréal.

5 « L'APA fait un art intégré qui mise sur la mixité. Laurence est une personne handicapée. [...] Les créations de l'APA ne traitent pas du handicap. Bien sûr, en situation spectaculaire, le fauteuil de Laurence devient signifiant. Le corps, la façon de bouger, la voix de Laurence sont aussi des moteurs de création. [...] L'enjeu central se trouve probablement dans les façons dont les différences peuvent stimuler les créations, forcer à emprunter de nouvelles avenues, bousculer les façons de faire traditionnelles » (Bureau de l'APA, 2014 : 4).

Nous sommes face à une dramaturgie performative dont la capacité intermédiaire touche à l'informe, c'est-à-dire à une scène qui ne se limite plus au dialogue artistique entre ces médias, mais qui prend le risque de perdre le contrôle de ce même dialogue, de bouleverser les places assignées, d'expérimenter les savoirs de chacun, de jouer de l'errance pour l'acteur qui cherche sa place au sein d'une scène sans bord. Il s'agit d'une dramaturgie performative – en raison aussi d'un processus de création en continuelle reconfiguration – qui mène plutôt vers des collisions de pratiques que vers des résultats et une finalité. En ce sens, notre recherche d'une dramaturgie de l'informe impliquerait que la fonction de dramaturge prenne le dessus sur celle du metteur en scène. Si l'œuvre théâtrale n'est plus une représentation mais bien une présentation⁶, elle appelle le dramaturge à réajuster constamment, du processus à la présentation publique, ses intentions. Le Bureau de l'APA s'est particulièrement appuyé sur cet acte créateur pour jouer, comme le font les enfants, d'une dramaturgie de l'informe : un informe agité, offensif, concret, critique et fragile, où la dislocation des formes entraîne celle de la pensée et fait proliférer les événements et leurs répercussions, et ce de façon un peu ivre et très joyeuse.

De même, comme le suggère Patrice Pavis, le spectateur, devant cet événement dramaturgique, tend à devenir lui-même un dramaturge de la réception (Pavis, 2014 : 70). À cet égard, Nelson rappelle que Kattenbelt parle de la performativité de l'intermédialité pour la définir surtout sur le plan perceptif du spectateur, à travers une « remobilisation des sens » (Kattenbelt, traduit dans Nelson, 2015 : 152). En se référant au tournant performatif en art tel qu'évoqué par Erika Fischer-Lichte dans *Ästhetik des Performativen* (2004), Kattenbelt remarque que le théâtre n'est pas constitué par la performativité de la situation, mais par l'orientation esthétique du spectateur. Or, l'orientation dans un champ de relations toujours en mouvement, comme c'est le cas chez le Bureau de l'APA, est devenue tellement équivoque que le spectateur, performatif lui-même, accepte de poursuivre son chemin en modifiant régulièrement ses horizons d'attente.

VERS LA DRAMATURGIE SONORE DE L'INFORME : LIAISONS SONORES (PERFORMANCE RADIOPHONIQUE)

Cette première illustration nous permet de faire une transition vers notre propre recherche-création, de manière à resserrer notre propos vers une dramaturgie de l'informe qui ne craint pas la matérialité et la faillibilité de l'écriture sonore. Depuis 2005, au sein de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, nous cherchons à donner au son d'autres modes de processus qui ne considèrent plus seulement la scène comme lieu de construction d'image, à la manière d'une peinture, d'un visage, d'un paysage, où toutes les composantes doivent servir à la perception optique et à la hiérarchisation par le drame. Cette conception du son se détache de

6 À ce propos, voir notamment les travaux de Jean-Frédéric Chevallier sur son concept du *théâtre du présenter*, dans son ouvrage *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation* (2015).

la fonction décorative et explicative, et, grâce à la technique, gagne en autonomie et se réinvente. Ainsi, le premier objectif de la Chaire consiste à mettre en relation la scène avec l'art sonore, où le son comme média premier est interdisciplinaire dans sa nature (acoustique, électronique, environnemental, etc.) et hybride dans ses formes (musique, poésie, radio, vidéo). En plus de nous engager dans cette ouverture interdisciplinaire, esthétique mais aussi technologique, notre rapprochement avec l'art sonore nous permet d'expérimenter une connexion sensorielle entre la vue et l'ouïe qui joue de l'écart et motive davantage de connivence et d'incidence. La pratique dramaturgique qui en émerge nous rapproche de la notion de dispositif.

Dans la continuité de Foucault, qui définit le dispositif comme «un ensemble résolument hétérogène» (Foucault, 1994a: 299) et comme «réseau qu'on peut établir entre ces éléments» (*idem*), Anne-Marie Duguet (2002) valorise la capacité d'articulation stratégique entre ces éléments hétérogènes, instituant des manières d'être, de faire, de se comporter. Nous explorons alors un dispositif théâtral qui prolonge le mouvement d'intermédiation de l'art sonore en menant une recherche qui se bâtit à partir du monde qui nous environne, comme François-Bernard Mâche l'évoque à propos de la musique concrète (Mâche, 1998: 21). Il s'agit d'un programme où le *Sound Art*, qui s'attache à l'espace réel et concret (Hellerman et Goddard, 1983), rejoint l'approche de l'espace théâtral chez Schechner. Celui-ci détermine le *théâtre environnemental* à travers la circulation de deux tendances: 1) l'*espace transformé*, où il y a «création d'un environnement par transformation de l'espace» (Schechner, 2008: 132) et où l'acteur contrôle la situation et la place des spectateurs; 2) l'*environnement négocié* ou l'*espace trouvé*, qui consiste en «une mise en place d'un dialogue scénique avec l'espace» (*idem*) à travers lequel acteurs et créateurs consentent à ce que, parfois, les spectateurs prennent contrôle sur la performance.

Ainsi, pour élargir notre écoute à des aspects extérieurs au champ dramatique, nous tentons d'affranchir le son du cadre de la scène enfermée dans une boîte noire et de nous délocaliser⁷ vers des environnements plus imprévisibles. La technologie mobile apporte une perspective géographique à la recherche d'un son pour la scène en facilitant l'enregistrement de paysages, de lieux, de personnes. À présent, nos appareils audionumériques plus légers et autonomes en énergie ainsi que l'essor des réseaux interactifs transforment les modes de processus permettant de capter, composer et diffuser en temps réel à travers «une société en réseau» que le sociologue Manuel Castells a particulièrement détaillée depuis la fin du XX^e siècle (Castells, 2001 et 2002). Cette démarche mobile et *in situ* du son produit certes un élargissement de notre «audiosphère» (Joy, 2012: 99)⁸, mais se confronte aussi à une écoute qui intègre un temps d'errance et de

7 Nous tirons une part de nos réflexions de notre article «Écoute délocalisée et dramaturgie sonore au théâtre» (Quéinnec, 2014b).

8 Jérôme Joy évoque une «audiosphère» de l'attention (Joy, 2012: 99), qui dans le cas de nos appareillages d'écoute et de diffusion, se retrouve médiée par des transports de sons à distance dans d'autres espaces acoustiques éloignés ou traversés: baladodiffusion (ou *podcasting*), écoute au casque, écoute en direct en *streaming*, etc.

perte – peut-être plus importants, comme le suggère Daniel Deshays, que l’acquisition d’un son « capturé » (Deshays, 2001) –; un engagement sensible, physique et matériel pour saisir les sons qui imprègnent la création de l’œuvre scénique, d’une part, en considérant l’espace non plus seulement comme le cadre de présentation, mais aussi comme une instance capable de générer l’œuvre elle-même (Lelong, 2007 : 13) – comme c’est le cas pour les musiques dites « situées » – et, d’autre part, en rendant l’auditeur en quelque sorte témoin du processus, faisant l’expérience dramaturgique du trajet sonore (Joy, 2010 : 109). Il s’avère que notre errance aura capté non seulement ce qui a été choisi de faire entendre, mais ce qui s’est passé réellement.

Dans une perspective intermédiaire, on pourrait qualifier cette conception sonore d’informe puisqu’elle s’attache bien moins à la question de son objet (repérable, acquis et reproductible) qu’à celle des relations parfois fortuites dans l’en-cours de l’évènement d’une écoute qui divague, pour rappeler Peter Szendy (2001 : 146)⁹. L’expérience de cette captation sonore pour la scène théâtrale confirmerait alors son lien avec l’art sonore qui est davantage une question d’approche, de façon de voir les choses, que de création d’œuvres acoustiques en tant que telles (Chapman, 2012 : 64). Il s’agit d’une recherche désirante désirante du son qui répond, comme Owen Chapman le décrit dans sa recherche sur la mobilité sonore, à la spontanéité du voyage et de la rencontre :

À travers des réseaux, des souvenirs, entre les gens et les lieux, des performeurs aux auditeurs, dans le temps autant que dans l’espace, en direct et à travers les enregistrements mécaniques et électroniques, les fichiers numériques et instruments de musique. Le son est constamment en mouvement, en même temps qu’il résonne dans les moments sonores singuliers où il est entendu¹⁰ (Chapman, 2013).

Cette investigation pour une dramaturgie sonore de l’informe, nous l’éprouvons plusieurs fois¹¹, et particulièrement lors de notre recherche-crédation *Liaisons sonores (performance radiophonique)*¹². Il s’agit d’un long processus qui se développe en quatre périodes, de 2012 à 2016, entre le Québec et la France. À la première étape, ce sont d’abord quatre artistes¹³ qui s’immergent dans le village de Mashteuiatsh, laissant venir à eux les indices, les rencontres et autres événements¹⁴ en accumulant

9 Nous faisons référence à ces interrogations de Szendy : « Écouter sans divagation aucune, sans se laisser jamais distraire par les bruits de la vie, est-ce encore écouter? » (Szendy, 2001 : 146.) « L’écoute ne doit-elle pas accueillir en son sein quelques flottements? Une écoute responsable ne doit-elle pas être flottante? » (*Idem.*)

10 « Through networks, memories, between people and places, from performers to audiences, through time as much as space, both live and as sonic potential stored in mechanical and electronic recordings, digital files and musical instruments. Sound is constantly on the move, at the same time as it resounds in the singular sonorous moments in which it is heard. » Cette citation a été traduite par nos soins.

11 Voir notre site web : <http://dramaturgiesonore.com/liaisons-sonores/>

12 Il est possible d’écouter une captation de la performance à l’adresse mentionnée ci-haut.

13 Alain Mahé (créateur sonore français et initiateur du projet), Guillaume Thibert (créateur sonore québécois et membre de la Chaire), Sonia Robertson (artiste interdisciplinaire de Mashteuiatsh, communauté ilnu sur le bord du lac Saint-Jean) et nous-même.

14 Nous rencontrons entre autres des membres de l’équipe du Musée amérindien et du Pavillon des arts du

des ressources dont la diversité n'indique aucune anticipation narrative ou dramaturgique. En effet, à côtés des sons captés (train du village, eau du lac, vol des oies sauvages, ateliers avec des enfants, voix du conteur et du guide, etc.), nous récoltons des sons d'archives (chant ancestral), nous explorons des sons électroniques et synthétiques auxquels nous juxtaposons divers objets traditionnels (tegwan, cornemuse, flûte) avec des objets détournés (scie à bois, différentes roches, grosse branche, réfrigérateur, lampe de bureau, hydrophone...) (figures 1 et 2). Au bout d'une semaine de déambulation en écoute active, nous constatons qu'à cette juxtaposition de sources sonores s'ajoute un échange interculturel concernant la condition des Inus au Québec comme des Bretons en France. Le son se révèle ici foncièrement un champ de relations prolifiques et inattendues. Pour maintenir cet état d'écoute événementiel, la dramaturgie informe qui se dégage nous pousse à mettre en place deux formes simultanées : une performance donnée en direct dans un lieu fermé (le Pavillon des arts du site Uashassihstsh à Mashteuiatsh et la galerie d'art Centre Bang à Saguenay) et une diffusion radiophonique (sur la radio communautaire CHUK FM 107,3 de Mashteuiatsh) qui nous permet de ne pas confiner les limites scéniques à celle du plateau. Le champ d'interactions qui se construit rend compte certes de la mobilité géographique, sociale et culturelle de l'expérience sonore et, en même temps, suggère à Michaël La Chance (qui assiste à notre performance) de préférer au terme « dispositif » celui de « dispersif sonore ». Il montre que la part relationnelle du dispositif, de mise en réseau, ne garantit pas la construction d'un espace d'écoute pour une attention critique, une rencontre ou un partage. Devant un dispositif sonore et théâtral où, dans un même lieu, à un même moment, acteurs et spectateurs sont immergés au cœur d'une proposition indéterminée et hétérogène multipliant les relations – dépassant ainsi le périmètre du face-à-face –, les espaces, les temps et les points de perception, La Chance parle plutôt d'un dispersif sonore dans lequel nous sommes invités à redécouvrir la polyvocalité de la conscience, à éprouver celle-ci comme multitude extérieure (La Chance, 2015 : 85). Que ce soit à travers la composition elle-même ou la manière de l'écouter, la spatialisation dans la salle ou la diffusion radiophonique, l'auditeur produit lui-même son parcours sonore.

À la deuxième étape, en 2014, de retour à Mashteuiatsh, nous voulons amplifier cette polyvocalité en élargissant nos collaborations avec un poète, une vidéaste et un spécialiste de la radiophonie¹⁵ qui entretiennent le « trouble » des frontières établies entre le théâtre, la création sonore et la performance vidéo. Il nous semble important que notre approche dramaturgique du son génère du texte (au préalable et en direct) et un travail de voix amplifiée, de l'image et une expérimentation de sa captation à sa projection et, surtout, une considération plus approfondie de ce qui distingue l'espace scénique de l'espace radiophonique. La stratification de ces éléments trouve sa forme

site Uashassihstsh, de la radio communautaire CHUK FM 107,3 et de la Corporation médiatique Teuehikan, les enfants de l'école primaire Amishk et de l'école secondaire Kassinu Mamu, des conteurs, des guides, des musiciens, etc.

15 Édouard Germain (de Mashteuiatsh), Andrée-Anne Giguère (de Saguenay) et André Éric Létourneau (de Montréal).

dans une écriture circulaire qui repose sur une spatialisation à huit haut-parleurs, contribuant à la mobilité du son et à la mise en valeur de l'aspect dispersif de notre composition et participant à l'intégration des spectateurs tant dans le son que dans l'image. À l'aide du texte, le rapport aux langues devient également un « geste d'incitation à la rencontre avec la musicalité des sons du monde » (Ripault, 2007 : 22). Encore une fois, il ne s'agit pas de documenter la langue ilnu, mais de saisir qu'un texte n'est pas seulement désiré pour le message qu'il véhicule, pour le drame de l'action qu'il organise, mais pour l'extension physique de son verbe. À cet égard, il est admis que les nouvelles écritures dramatiques tournées vers l'exploration sonore du verbe génèrent de nouvelles formes de jeu et de présence chez l'acteur. En retour, au-delà des effets de micro, on commence à s'intéresser au travail de la voix¹⁶ qui tend à conquérir des espaces d'énonciation qui, sans exclure la profération du texte, s'abandonnent à d'autres manifestations vocales. Le micro implique, au-delà de la voix, bien d'autres moyens buccaux. Par exemple, le texte *Mashk*¹⁷ d'Édouard Germain aux allures de chant « hétérophonique », dans la lignée des expériences d'Henri Chopin, Brion Gysin, François Dufrené ou Bernard Heidsieck, appelle une performance vocale qui rend perceptible l'élaboration et la perception du mot comme une chose sonnante et tactile, et non comme un signe (figure 3). Dans la mouvance de Fluxus, ce travail de corps sur la voix est avant tout une relation d'écoute d'un matériau pauvre, une écriture immédiate des sons et des corps, parfois irréprésentable en d'autres temps et lieux, qui favorise encore ce passage de l'œil à l'oreille, faisant en sorte que le son signe le sens.

C'est donc d'une relation étroite, d'un corps à corps entre l'oreille et la bouche, dont il est question entre le poète ilnu, l'acteur français et les interventions sonores qui nous traversent. Aussi, en s'intéressant à la voix, on s'intéresse à la composante qui stimule et inscrit cette mutation du texte postdramatique comme un matériau sonore et qui, à l'inverse, rejoint l'idée schafferienne que « le son est un verbe » (Schaffer, 2009 : 32). Cette valeur sonore de la voix trouvera véritablement son espace radiophonique en 2016, lors de la quatrième étape¹⁸. Dans une volonté de réciprocité sonore entre les cultures ilnu et bretonne, nous organisons une dernière résidence à Saint-Cadou, dans le centre du Finistère en Bretagne, où, à nouveau, nous participons à des rencontres et des événements au sein d'une école primaire, auprès d'artisans, de musiciens, de conteurs et en collaboration avec deux danseuses¹⁹ (figure 4). C'est aussi à ce moment que nous explorons

16 À cet égard, voir l'article « Corps et âmes, présences et absences : la voix médiatisée chez Denis Marleau et Robert Lepage » de Jeanne Bovet (2010).

17 « Chant de l'ours » en français.

18 Entre-temps, *Liaisons sonores* fut programmé en 2015 au festival radiophonique Longueur d'ondes à Brest, où nous avons invité un souffleur de cornemuse, Erwan Keravec, à spontanément intégrer notre cercle. La part bretonne du projet est ainsi devenue plus prégnante.

19 Même si *Liaisons sonores* repose sur une dynamique compositionnelle, il ne s'agit pas pour autant d'un concert. Notre recherche théâtrale consiste à maintenir l'écoute du son à la vue du geste qui le fabrique. Pourtant, musiciens, lecteurs et vidéaste ne développent pas un rapport engagé au corps. Aussi invitons-nous deux danseuses françaises, Cécile Borne et Emanuela Nelli, pour une plus forte corporéité au sein de cette scène sonore. Toutefois, le danger d'orienter l'écoute du son à la vue du geste n'a pu, à plusieurs reprises, être évité.

davantage le médium radiophonique à partir d'une webradio²⁰. S'il nous est important de faire entendre et de sonifier les corps en mouvement, il faut accepter que l'espace scénique se distingue de l'espace radiophonique, cette « bouche d'ombre » d'où sortent des bruits, comme le nommait Jean Cocteau²¹ (cité dans Richard, 2007 : 106). D'autant que, rappelons-le, le spectateur « en présence » est invité à intégrer notre cercle, où sont assis les performeurs, et, en quelque sorte, à participer à un certain échange collectif (pas forcément dialogique mais plutôt polyphonique). Chez l'auditeur, certes, il peut y avoir « l'impression que sa solitude est rompue, qu'il entre en relation avec les autres, tous les autres de n'importe où. Mais le résultat de ce processus de communication qu'implique la radio dans son utilisation la plus courante, c'est une mise en condition plutôt qu'un dialogue » (*ibid.* : 107). Aussi Pierre Tremblay-Thériault, en complicité avec André Éric Létourneau, produit-il un montage en direct des actions mises en jeu dans la performance pour créer une image sonore originale où « l'ouïe, seule sollicitée, est amenée à suppléer aux autres sens » (*ibid.* : 108). À travers cette extension radiophonique, l'absence d'une perception visuelle nous permet de nourrir la complexité, la multimodalité et l'ambiguïté de notre dramaturgie sonore.

Or, en cours de création, nous décidons de mettre en jeu cette résonance radiophonique pour rendre possible une stratification de l'écoute. Dès le départ, nous faisons circuler une paire d'écouteurs pour que, tout le long de la présentation, le spectateur puisse vivre plusieurs sollicitations sonores réparties inégalement sur différents plans de l'espace scénique. Son attention est distraite par l'effet de décentrement causé par la juxtaposition de plusieurs actions sonores : si cette composition multiphonique implique une pluralité spatiale, ce n'est pas pour assurer une corrélation entre les zones sonores, mais plutôt pour assumer leur autonomie et l'instabilité des liaisons qui en émerge. Pour le spectateur, cet éclatement fait de la présentation une expérimentation de son écoute qu'il lui faut conduire et moduler, acceptant qu'elle reste partielle et cheminante. Sa perception faillible de notre scène sonore n'évacue pas son interprétation : elle la dynamise par l'échange incessant qui est proposé. Espérons également que ce parcours entre le réel dispersé et l'imaginaire qu'il suscite élargisse son ressenti non seulement dans une dimension extensive mais, comme le précise Manola Antonioli à propos du concept de carte chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, aussi dans une dimension intensive (Antonioli, 2010 : 10). Ce spectateur dramaturge assis dans le cercle participe à l'informe de notre performance en s'engageant dans un travail des formes, des perceptions des formes. L'expérience sonore de la scène devient, pour les artistes comme pour les spectateurs, celle d'une superposition de trajets réels, de montage fictionnels et virtuels qui les poussent à devenir arpenteurs ou cartographes toujours en processus, toujours en voyage.

20 <http://liaisonssonores.ca/>

21 « Non seulement la radio est un meuble auditif, mais elle est un instrument de musique. Une bouche d'ombre, un trou qui chante. Un vaste orchestre ne change rien à l'affaire, ni une foule qui hurle » (Jean Cocteau, cité dans Richard, 2007 : 106).

Figure 1 : *Liaisons sonores*, avec Alain Mahé. Festival Longueurs d'onde, Galerie Passerelle de Brest (France), 2015.
Photographie de Sylvain Aubry.



Figure 2 : *Liaisons sonores*, avec Alain Mahé. Appartement de Cécile Borne et Thierry Salvart, Douarnenez (France), 2016.
Photographie de Cécile Borne.



Figure 3: *Liaisons sonores*, avec
Andrée-Anne Giguère, Édouard
Germain et Emanuela Nelli.
Festival du Lac, gîte de l'école
de Saint-Cadou (France), 2016.
Photographie de Jean-Paul
Quéinnec.



Figure 4: *Liaisons sonores*,
avec Édouard Germain, Andrée-Anne
Giguère, André-Éric Létourneau,
Alain Mahé, Emanuela Nelli, Sonia
Robertson, Thomas Sinou et Pierre
Tremblay-Thériault. Festival du
Lac, gîte de l'école de Saint-Cadou
(France), 2016. Photographie de
Jean-Paul Quéinnec.



Dans cette volonté de circulation, entre notre pratique d'une écriture sonore et un état d'esprit performatif, *Liaisons sonores* laisse émerger un espace d'interactions – constitué parfois de réseaux complexes et de présences indéterminées et inapaisées – avec le spectateur, repensant les notions de pouvoir, d'authenticité, d'échanges non autoritaires, de participation collective et de convivialité, que l'on peut rencontrer chez des artistes comme Jacob Wren ou le Bureau de l'APA. On pourrait alors dire que la dramaturgie informe du son invite activement au doute, à l'errance, mais aussi à l'étendue d'un imaginaire et du désir enjoué d'être à l'écoute chez un spectateur performatif.

À travers cette question de la dramaturgie sonore au théâtre, nous voulions montrer que la notion d'informe défendue par Bataille au début du XX^e siècle et revisitée par Didi-Huberman dans une perspective anthropologique de l'iconographie s'inscrit parfaitement dans le paysage de la scène actuelle, au Québec comme ailleurs. Elle trouve un arrimage certes chez Brecht, mais particulièrement dans un mouvement esthétique de l'essai des années 1970 et 1980 et se reconnaît parfaitement quand la scène se décide à ouvrir son langage aux nouvelles technologies; une approche matérielle qui, pour certains créateurs, aura permis d'appuyer des effets dramatiques spectaculaires et soi-disant à la mode, et qui aura, pour d'autres, contribué à déclasser et à décroquer un territoire scénique replié sur ses ressemblances, qu'il fallait absolument réinventer. Cette réinvention ou cette recherche-crédation, on pourrait la qualifier de symptomale puisque, si elle est enjouée, excitée et prolifique à travers ses outils, elle n'en assume pas moins un désir de faillibilité, d'inachèvement, de doute critique et d'imprévisibilité qui dépasse l'opposition entre théâtre et performance, entre savoirs et non-savoirs, entre réel et virtuel, entre professionnel et amateur. Il en émerge une œuvre scénique toujours en débat, toujours en formation (ou en processus), toujours en extension temporelle, narrative ou conceptuelle et débordant dans l'espace public. Une transformation de la scène en une plateforme intermédiaire qui illustre, peut-être bien plus que l'enjeu interdisciplinaire, que les différents médias mis en contact ne cherchent plus forcément de cohérence entre eux, ne cherchent plus à créer d'interaction entre chacun d'eux.

De même, à travers *Liaisons sonores*, nous voulions montrer que les notions de dispositif et de mobilité prolongent cette recherche intermédiaire d'une dramaturgie de l'informe en affirmant la primauté de la relation (Méchoulou, 2003 : 12), mais de manière dispersive. Cette performance radiophonique tente d'expérimenter le concept d'intermédialité comme celui d'informe, à la lumière d'une poétique des dispositifs qui « fait ressortir le caractère composite de tout processus de création, [étant] autant capable d'organiser que de défaire [...] les configurations de l'ordre établi » (Ortel, 2008 : 18). Il s'agit d'une performance qui s'affiche comme forme inachevée et précaire, un objet en transformation, une sorte de carte en mouvement conçue comme un agencement discontinu de sons, d'images et de danse où s'emboîtent – mais ne se répondent pas forcément –

une multiplicité de résonances. Ce que nous désirions obtenir ressemblait à un palimpseste à l'intérieur duquel se dessinent et se chevauchent des cheminements et des narrations possibles, une cartographie informelle capable d'accepter que son indécidabilité se constitue à l'aide d'une matérialité plus mobile et d'une convivialité créative. En ce sens, *Liaisons sonores* confirme que la dramaturgie informelle du son repose sur ce besoin d'un contact processuel entre l'artiste et le spectateur, contact en action dont le trouble inquiétant et joyeux fait là aussi déborder la fonction du spectateur qui n'interprète plus seulement l'œuvre, mais s'y inscrit résolument.

ANTONIOLI, Manola (2010), « Singularités cartographiques », *Trahir*, <https://trahir.files.wordpress.com/2015/06/trahir-antonioli-cartographie.pdf>

BATAILLE, Georges (1929), « Informe », *Documents*, n° 7, p. 382.

BOVET, Jeanne (2010), « Corps et âmes, présences et absences : la voix médiatisée chez Denis Marleau et Robert Lepage », *Théâtre/Public*, n° 197, p. 97-101.

BUREAU DE L'APA (2016), « Le Bureau », <http://www.bureaudelapa.com/bureau-apa.php>

BUREAU DE L'APA (2014), cahier pédagogique de *La Jeune-Fille et la mort*, *Espace Libre*, <http://espacelibre.qc.ca/sites/default/files/espace-libre-jeune-fille-cahierpedago2015.pdf>

BUTEL, Yannick (2010a), « Préface » à Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Peter Lang, « Liminaires - Passages interculturels italo-ibériques », p. IX-XVII.

BUTEL, Yannick (2010b), « Solitude de Galileo : silence, on tourne... de Jean-François Peyret », dans Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Peter Lang, « Liminaires - Passages interculturels italo-ibériques », p. 93-107.

CASTELLS, Manuel (2002), *La galaxie Internet*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard.

CASTELLS, Manuel (2001), *La société en réseaux*, trad. Philippe Delamare, Paris, Fayard, vol. 1 (« L'ère de l'information »).

CHAPMAN, Owen (2013), « Sound Moves: Intersections of Popular Music Studies, Mobility Studies and Soundscape Studies », *WI: Journal of Mobile Media*, vol. 7, n° 1, <http://wi.mobilities.ca/sound-moves-intersections-of-popular-music-studies-mobility-studies-and-soundscape-studies/>

CHAPMAN, Owen (2012), « I Am Walking in a Room: Audio Art and Revealing », *Esse*, n° 74, p. 62-67.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2015), *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Expériences philosophiques ».

- DAVID, Gilbert (2014), « Mouvance postdramatique et kitsch », *Spirale*, n°248, p. 85-88.
- DESHAYS, Daniel (2001), « Écouter et inscrire l'écoute : à propos du livre de Peter Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles* », *Entretiens*, <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *L'œil de l'histoire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », vol. 1 (« Quand les images prennent position »).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, « Critique ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, « Vues ».
- DUGUET Anne-Marie (2002), *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- FOUCAULT, Michel (1994a [1977]), « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas et al., dans *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », vol. 3 (« 1976-1979 »), p. 298-329.
- FOUCAULT, Michel (1994b [1963]), « Préface à la transgression », dans *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », vol. 1 (« 1954-1969 »), p. 233-250.
- HELLERMAN, William et Don GODDARD (1983), *Sound / Art*, catalogue d'exposition, New York, The Sculpture Center.
- JOY, Jérôme (2012), « Auditoriums & audiences : "shakkei" - 借景 et l'expérience de l'écoute en plein air », dans Angus Carlyle et Cathy Lane (dir.), *On Listening*, Londres, CRISAP / RGAP; Axminster, Uniformbooks, p. 99-102.
- JOY, Jérôme (2010), « La musique étendue : en plein air », trad. Céline Cruickshanks, dans Yang Yeung (dir.), *Around : Catalog of the Sound Festival*, Hong Kong, Soundpocket, p. 104-149.
- KATTENBELT, Chiel (2007), « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Themes in Theatre », p. 29-39.
- LA CHANCE, Michaël (2015), « Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : écouter ensemble et vivre l'insondabilité de l'autre », *Inter*, n° 120, p. 84-87.
- LARRUE, Jean-Marc (2015), « Du média à la médiation », dans Jean-Marc Larrue (dir.) *Théâtre et intermédialités*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle - Images et sons », p. 27-56.
- LARRUE, Jean-Marc (2014), « Introduction », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle - Images et sons » p. 9-21.
- LELONG, Guy (2007), « Musique *in situ* », *Circuit*, vol. 17, n°3, p. 11-20.
- MÂCHE, François-Bernard (1998), *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, « Musica ».
- MÉCHOULAN, Éric (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27.

NELSON, Robin (2015), «Élaboration d'un modèle du théâtre intermédial», dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialités*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle - Images et sons», p. 151-168.

NELSON, Robin (2010), «Prospective Mapping», dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, «MediaMatters», p. 13-23.

ORTEL, Philippe (2008), «Vers une poétique des dispositifs», dans Philippe Ortel (dir.), *Penser la représentation*, Paris, L'Harmattan, «Champs visuels», vol. 2 («Discours, image, dispositif»), p. 33-58.

PAVIS, Patrice (2014), «Dramaturgie nouvelle», dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, p. 66-71.

PLUTA, Izabella (2013), «L'intermédialité et le processus créatif: l'artiste de la scène entre création et recherche», *Études d'intermédialité*, n° 2, p. 11-22.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2016), «Quand le son écrit ce qui n'est pas dit: entretien avec Catherine Gadouas», *L'Annuaire théâtral*, n°s 56-57, p. 232-237.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2014a), «Doute et inventivité pour une scène sans bord», *Aparté*, n° 3, p. 29-30.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2014b), «Écoute délocalisée et dramaturgie sonore au théâtre», *Aparté*, n° 3, p. 57-62.

RICHARD, Lionel (2007 [1985]), «De la radio et de l'écriture radiophonique», *Semen*, n° 2, p. 105-124, <http://semen.revues.org/3733>

RIPAULT, Samuel (2007), «La musique du dehors: notes sur la phonographie», *Esse*, n° 59, p. 21-23, <http://esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie>

RONFARD, Jean-Pierre (1989), «Les mots s'usent. Usage. Usure», *Jeu*, n° 52, p. 113-115.

SCHAFFER, R. Murray (2009), «I Have Never Seen A Sound», *Revue de l'Association canadienne d'acoustique*, vol. 37, n° 3, p. 32-34.

SCHECHNER, Richard (2008), *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari et Marc Boucher, Montreuil, Éditions théâtrales, «Sur le théâtre».

ST-GELAIS, Thérèse (2008), «Introduction», dans Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, p. 13-16.

STAMER, Peter (2011), «Ten Altered Notes on Dramaturgy», <http://peterstamer.com/texts/ten-altered-notes-on-dramaturgy/>

SZENDY, Peter (2001), *Écoute: une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, «Paradoxe».



DOCUMENTS



Quelques manifestations de l'informe

SYLVAIN LAVOIE
Université Concordia

ANNE-MARIE OUELLET
Université d'Ottawa

Dans cette section, nous avons décidé de laisser parler la pratique, de recueillir des manifestations d'un en-cours théâtral et d'ouvrir des fenêtres sur le geste de l'artiste. Les exemples ici rassemblés assument leur incomplétude, invitant leurs récepteurs à en poursuivre le déploiement de diverses manières.

AVANT LES MOTS

« La haine des animaux » est une liste extraite du téléphone de Dany Boudreault qui rapaille de la matière pour des textes dramatiques ou des poèmes à venir et dont certaines parties ne verront peut-être jamais le jour. C'est volontairement que la mise en page n'a pas été modifiée, afin de conserver l'aspect brut de l'écriture. Or, dans l'espace entre les phrases et paragraphes suspendus, des lignes de poésie et de sens se tendent et s'étirent. Cette surprenante liste non figolée offre assurément une plongée dans l'univers foisonnant de Boudreault, univers qui constitue « toujours une forme mouvementée », pour reprendre l'heureuse expression de Cyrielle Dodet¹.

S'ARRÊTER AU MILIEU

Suivent des extraits d'un « Cahier à prolonger », sorte de cahier à colorier, à dessiner et à rêver conçu à partir de dessins de Magali Baribeau-Marchand et de textes d'Anne-Marie Ouellet. Ce

¹ Voir son article « L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? À travers *La trilogie des flous* de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault », p. 31 du présent numéro.

document accompagne *La nébuleuse* (2018) de la compagnie L'eau du bain, une installation sonore participative pensée comme une machine à rendre le réel nébuleux. Le trait de crayon de Baribeau-Marchand se distingue par une rencontre entre raffinement du détail et esquisse grossière, comme si l'artiste s'était lassée de son illustration en cours de route ou qu'elle était repassée sur l'œuvre avec une gomme à effacer, nous invitant à prolonger les traits et à rêver ce qu'aurait pu être le résultat final.

DANS LES DÉCOMBRES DE L'ÉCRITURE

«Nyo-morgue» rassemble des restes de l'écriture de *Nyotaimori*. Sarah Berthiaume y a déposé les mots qui sont autour et en dessous de ceux qui se sont retrouvés dans la pièce créée en janvier 2018 et dans laquelle l'auteure explore «le thème du travail pour voir comment il s'inscrit dans nos corps, comment il nous habite et ultimement, nous définit» (Berthiaume, 2017). Cette morgue textuelle, en rassemblant les mots que les acteurs ne diront pas, vient faire écho à ce double geste de mise au monde et de mise à mort propre à la création artistique traité plus tôt dans l'article «Tuer l'œuvre dans l'œuf : dés-écritures du plateau²». Ce document témoigne également de l'architecture fine et complexe de l'écriture dramatique de Berthiaume.

BERTHIAUME, Sarah (2017), «*Nyotaimori*: mot de l'auteure-metteur en scène», *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*, <https://theatredaujourd'hui.qc.ca/nyotaimori>

2 Voir l'article d'Anne-Marie Ouellet, p. 81 du présent numéro.



La haine des animaux

DANY BOUDREAU

La haine des animaux

La haine des objets. Nous avons fabriqué des objets qui ne nous aimeront jamais.

L'amour est le seul sentiment

Le reste n'est que dérive

Un agent de changement ou un être de destruction massive

Dans les draps dans les mots

La psychanalyse d'un poisson

Tu n'as pas voulu pas écrire ceci. Tu étais pour une fois libéré de ta volonté.

Je manque tant de contrôle que je deviens superstitieux. Je fais des vœux et je me replie sur mon signe astrologique.

Eau du désert. Les corps conservent l'eau du désert

Disciples de Baal

On meurt à l'instant où nous pourrions connaître la mort

On prépare son glacier

J'arrive aux émeutes

La nostalgie est un constat que la mort nous échappe

Je t'aime comme aimer peut se faire. À travers nos décombres.

Les étoiles bavent
Ciel est bavard
La maturité est un préjugé
La maturité n'existe pas
Je suis une lesbienne inversée
Aux garçons égarés dans les forêts noires

Il faut beaucoup d'énergie pour entrer dans la tristesse

Vivre au-dessus de ses moyens
Un poète qui n'écrit pas de poésie.

Si ce recueil est refusé j'en mourrai probablement

La mort est un gain
La psychanalyse d'un poisson ne mène à rien

Je mourrai si ce recueil n'est pas lu
Édité
Ou ton élégance bégaie
L'affront
Où tu me parles
Ton corps sifflant. Ton corps de flûte éméchée
Les épithètes ne conviendraient
Pas.
Ce qui qualifie nous écarte des os
Ossuaire
Maudit frère
Tu as fourré ma tête
Et mon cœur est un meilleur psychopathe
Que je t'empaille et te guette
Il n'y a pas de différence entre l'amour et la révolte des masses
L'amour était mûr et voulait vivre
Il ne faut pas aimer
Ta ville est un affront
Le lieu de ma naissance organique

Ma solitude habitée
Consommée
Portail vers moi même dédales de moi
Te sortir
Lettre à narcissse ce mythique salaud
Kill marry fuck
J'épouse et je lèche ton cadavre
Curieux de ton paysage
Je connais tes décors
Par cœur
Je me replie
L'astrologie est un espoir pâle
Ma superstition grossit
J'ai une anémie de destin
Le hasard se propage comme l'Ébola
L'illumination de ma mère à Saint-Gervais
Chantage érotique
La mort est un lieu
Mourir à Filles du calvaire

Parler au diable
Voyage en Europe avec parents
Mettre son père malade en friche pour avoir de l'argent
Recevoir des œufs comme si c'était du caviar
Je perds l'appétit
On va pouvoir dire que
L'abstraction du gras de fastfood comme plat à manger

La pauvreté s'organise; la richesse est chaotique

Prévoir la guerre avant. La rêver la vouloir.

Si seulement tu pouvais perdre la tête

Le courage de mépriser.

Un baiser si beau que je ne voulais plus vivre.

L'amour est un lieu
Vanitas
Aimer sur tous les fronts
Brassage
Antichambre
Mon chat est mort

La théorie des sentiments
Tombe encore

Sacrifier ce que je n'avais pas
T'aimer avec véhémence
Je suis au pays
J'ai eu des irrégularités
Monogame
L'alcool annule les effets des valtrex
Ce feu sauvage m'assiège
L'herpès des mots latents
Tout est une question de glandes
Merde
Rater une nuit
En Amérique nous sommes ce que nous faisons alors je fais des tas de choses je déploie mille activités mille choses et tu n'y comprends rien
Remplacer la pornographie par l'islam
Nous sommes minoritaires il y a moins de possibilités d'aimer
Auto-référentiel
Être le sac
Te mettre à sac
Me mettre à sac
Rationné
Te manger

Une femme-mère dysfonctionnelle a vécu un viol. Tout son monde s'organise autour de ce traumatisme. On apprend ultimement qu'elle a vu un film sur la chose et s'est convaincue qu'elle l'avait vécu.

Je te réserve cette partie de moi qui rêve.

Je ne tolère pas l'irrésolu de
Notre équation reste irrésolue

Attendre la 55 toute une vie
Un sujet de déception
L'anus des chiens
Sensationnalisme
Caca dans l'avion
Mes rêves sont objectifs
Je m'exerce à l'oubli
J'assure mon avenir
Témoin de ma disparition je regarde qui lit encore en français dans le métro
Dénataliste
Tu es ma seule sédentarité
Je suis l'ailleurs
La personne où je reste
L'être où je m'arrête
Chaque geste est un pet sauce
SEXY PARANOÏA
Rien ne me regarde
L'élégance de partir
Bonjour l'anxiété
Chaperonner
Jusqu'au-boutisme de l'enfer
Je guette le diamètre des étrons
Aspect concave des choses et de l'existence
L'amitié est le meilleur des pires compromis
Je serai les mots que tu me dis que je suis et je les serai serai tellement
Les Français aiment les écureuils

Écrire c'est avoir de la mémoire
Mollusque
Débrise
Pénible
Ça s'arrange
Je n'est plus une intimité
Moi j'ai toujours eu un problème avec averse
Générosité est une langue difficile morte.

Ma joie est ma seule résistance
Mes aïeux couchaient avec Néandertal pendant que je cherchais ma maison où naître
Nul refuge
Je préfère la violence de Kinshasa à l'indifférence des bouleaux
Ce soleil m'a oublié je crois bien
Cette ombre est ma maison

Ce à quoi je renonce respire encore
Le renoncement n'arrête pas l'amour
Il le rend éternel.

Le sacrifice est la seule joie
La générosité ne donne rien
La dignité des pylônes

Tous les livres sur toi
Nous ont menés à la haine des animaux
Zoopathe nécrofestif je t'attends
Lynché aux guirlandes
Une pomme d'api à la place du cœur
Mange-moi un peu
Sinon je le ferai moi-même
Étapiste
Un morceau
Come on

Nouveau pape de rien pantoute
Les cadeaux glissent
On se réfugie pas
On court
Ce qui compte ne compte plus
On ne sait pas multiplier
Les pas de géants ce n'est pas vrai
Alors rêve
Rêve l'averse
Rêve l'averse qui te lave
De la première blessure jamais partie
Cautérise toi les yeux rêve

Rêve et choisis ta dimension
Je rêve et je me sens devenir ce citoyen soudainement responsable
Un petit pas de bourrée
Sur la piste de l'éternité
la paix d'une soupe
Je ne sais rien du tout
Je ne sais rien du tout
Je ne sais rien du tout
Le cœur net
N'être que est déjà qqch
Un adolescent à Paris
Filles du Calvaire
Je vomis sur la campagne de ma jeunesse
La ville a tout aimé de moi, même mes soi-disant pustules
Liquidité
La cruauté des enfants est un leurre
Réécriture.
Bulletin météorologique
Lettres dans Vermeer
Cinéma-maison
Les noirs profonds de Rembrandt
Le début du selfie
Les animaux dans les portraits

Cahier à prolonger

MAGALI BARIBEAU-MARCHAND

ANNE-MARIE OUELLET
Université d'Ottawa

Extrait d'une conversation sur un réseau social quelconque :

Anne-Marie. – On veut produire une sorte de cahier à colorier pour accompagner notre installation sonore *La nébuleuse*. J'aimerais que tu nous fasses des dessins inachevés qui affichent clairement leur incomplétude, que les visiteurs pourraient s'amuser à prolonger. Je pourrais accompagner les dessins de textes très troués, à compléter.

Magali. – C'est vrai que je suis bonne pour faire des trucs pas finis.







* Sur la photo on s'aperçoit
que c'est vrai

Désapprendre à







Nyo-morgue¹

SARAH BERTHIAUME

Extrait d'un courriel envoyé par Sarah Berthiaume à Anne-Marie Ouellet :

« Quand j'écris un texte, je me fais toujours un document que j'appelle une morgue : c'est mon espace de rebuts, de bouts coupés, de retailles, mais aussi de notes, de réflexions, d'idées. C'est un truc que j'ai trouvé pour couper librement, sans avoir peur de perdre ce que j'efface.

Mes morgues finissent toujours par avoir à peu près la même longueur que mes pièces : ça devient des futoirs foisonnants pleins de pistes avortées, pleins de ce que la pièce aurait pu être. Je les relis rarement après avoir fini, ils restent entreposés dans mon ordi. Mais là, je viens de fureter dans la morgue de *Nyotaimori*, ma dernière pièce, et je me dis qu'il y a peut-être quelque chose d'intéressant là. Bien sûr, c'est complètement informe, mais pas tout à fait en cours de formation, puisque c'est plutôt ce qu'il reste après l'écriture de la pièce... Est-ce que ça pourrait quand même vous intéresser? »

[Une aura d'émancipation

Sans empowerbra

Sa silhouette se découpe sur le jaune de la porte
Auréolée]

1 Les répliques entre crochets n'ont pas été attribuées à un personnage spécifique. Les astérisques indiquent un changement de scène. Les passages alignés à droite constituent des réflexions, des notes personnelles. Les barres obliques indiquent qu'une réplique est suspendue ou interrompue par la suivante.

Hideaki Komatsu. – Si je n'avais pas bu deux bières au restaurant avec mes collègues.
Si je n'avais pas eu une foudroyante envie d'uriner pendant le quart de travail de cet après-midi.
Si je n'avais pas interpellé mon supérieur pour lui demander la permission d'aller aux toilettes.
S'il ne m'avait pas refusé cette permission.
Si je n'avais pas pris le risque insensé de quitter mon poste sans la permission de mon supérieur.
Si je ne m'étais pas souvenu, à la dernière seconde que les toilettes étaient munies de caméras de surveillance.
Si je n'avais pas dévalé les escaliers de secours et poussé la porte qui se trouvait devant moi dans l'espoir d'y trouver un coin pour me soulager.
Si tous ces événements ne s'étaient pas alignés les uns après les autres, comme les pièces de la carrosserie d'une voiture, alors, je ne l'aurais jamais trouvée.
La fille.

Je suis la faille dans le système

Maudite machine

Maudit système

Maudit corps

Maudites chaînes

Je suis celle qui sort par la porte jaune
Je suis la machine qui refuse sa condition
Je suis l'appel à la révolte

Priya Patel. – Des fleurs me poussent sur la tête, puis des rubans, puis une tiare en or massif. Mes muscles tendus déchirent mes vêtements. Je suis bleue, je suis verte, mes seins nus pointent le ciel et mon corps émet des rayons Gamma. Je suis muscles. Je suis veines. Je suis turgescence. Je mesure plus de deux mètres et je peux soulever une voiture au bout de mes bras.

Hideaki Komatsu. – Alors que tout le monde s'enfuit, terrorisé
Priya Patel détruit l'usine avec grande légèreté.

Priya Patel. – Ça n'est pas moi, c'est ma colère
Blablablablabla

Une imperfection

C'est par là que je peux sortir

Hideaki Komatsu. – La fille-voiture continue de gesticuler. Je ne comprends pas ce qu'elle essaie de me dire. Peut-être qu'elle est prisonnière ici? Peut-être qu'elle délire? Peut-être qu'elle a faim??

Maude. – J'ai déjà vu un documentaire avec une fille de vingt ans, belle comme le jour, pis intelligente, pas de handicap, rien. Une Chinoise. Ça faisait quatre ans qu'elle passait huit heures par jour à tester la gâchette de mini-guns à eau fluos. Le genre d'affaire qu'on achète au Dollorama à quatre pour une piastre. Le genre d'affaire qu'on met dans des sacs de fête pour enfants pis qui finit aux vidanges à la fin de l'après-midi. Aucune valeur. La fille passait sa vie – son intelligence, son corps, sa jeunesse, tout son potentiel, toutes ses capacités – à faire ça, des mini-guns à eau fluos dont tout le monde se câlisse. Le meilleur d'elle-même. Consacré à ça.

(Bruits de machinerie assourdissants.)

Priya Patel. – Pour moi, la vie a repris son cours.

?

(Hideaki Komatsu revient, deux sacs de plastique dans les mains.)

Maude. – Allô? T'es revenu? Allô?

Hideaki Komatsu. – Elle est encore là

(Il lui apporte des sushis. Il veut qu'elle mange.)

Maude se rappelle le naked sushis du premier tableau.

Elle se déshabille.

Et pose des sushis sur elle.)

Maude. – I'm a table. See? That's my job. Please. Eat.

Hideaki Komatsu mange et se sent enfin comme un dirigeant d'entreprise.

Maude se fait manger dessus et se sent accomplie.

Priya Patel lâche sa job à l'usine et devient mère porteuse pour une femme en Amérique qui est trop vieille pour avoir des enfants.

La boucle est bouclée.

Tout le monde est content.

?????????

Maude. – ... Faque c'est ça.

L'affaire c'est que je travaille trop, je travaille vraiment beaucoup trop, pis on dirait que

C'est pas un power nap. Parce que pour une fois, il est pas question de power. De rendement. De productivité.

Pour une fois, **plus rien ne m'incombe.**

(Réalisant ce qu'elle vient de dire.)

Hum.

Je **ne** peux rien faire.

Je peux **ne** rien faire.

Priya Patel. – Traîner son portable dans un café en céramique blanche pour travailler sur une grande table carrée en sirotant un latté.

Maude travaille pour des salaires de crotte à essayer de se bâtir un réseau et une crédibilité.

Maude. – Ah, crisse que j'étais fatiguée.

*(Se réveille encore.
A vraiment bien dormi.
Réalise à quel point elle était fatiguée.*

*N'est plus dans une valise de char.
Est rendue sur le béton du parking.*

*Ne veut pas être découverte.
Pète son cellulaire sur le béton du parking.)*

Faire power nap sur power nap sur power nap sur power nap sur power nap sur...

(Souffles.)

Hideaki Komatsu. – Dans mon rêve Maude est une voiture dont je dois caresser la carrosserie
Dans mon rêve la voiture est une fille recroquevillée dans son propre coffre
Dans mon rêve la voiture aime se faire caresser

Une voiture
Qui crie

*(Maude crie.
Hideaki Komatsu et Priya Patel se réveillent et inspirent brusquement, en chœur.)*

Je me réveille avec une érection.

Benny K. Anderson. – Je pensais que ce serait facile.

Il fallait simplement ouvrir sa bouche et ne rien faire. Comment « ne rien faire » pourrait-il être pire que de transporter des frigos ou que de se faire insulter au téléphone?

Maude. – Je suis

Tendue, suspendue, écartelée.

Idées de campagne de pub de soutien-gorge

Campagne féministe qui utilise les clichés de la pub sexiste, mais de manière ironique.

- Une fille dans le coffre de char.
- Des filles en brassière qui se tiennent la main sur une autoroute.

Directrice-conseil. – Qui est pogné dans le trafic? Ceux qui perdent. Les perdants. Les gagnants gagnent pendant que les perdants perdent quelque part dans le trafic.

Je veux pas courageusement m'en sortir, je veux juste /

Benny K. Anderson. – Je suis comme un

J'étais le premier des douze participants à passer la porte du concessionnaire. Il y avait une table avec du café, des beignes. Tout était gratuit.

Un « état second » lorsqu'il court. « Je ressens un bien-être général, je supporte bien l'effort, je bouge aisément, avec le sentiment de plein contrôle de soi, en pleine liberté, comme un oiseau qui plane », décrit-il.

Douleur de rester immobile + le manque de sommeil + rush d'adrénaline quand quelqu'un abandonne.
Le temps dilaté.

Benny K. Anderson. – À partir de cette minute, j'ai su que je n'allais pas abandonner.

Puis est venue l'horrible quarantième heure. L'heure où

Chaque minute fondait comme de la cire.

Alors, on sait qu'on est coincé dans le temps et qu'on

Comme une grande force

Plus fort, plus sournois.

[C'est l'histoire de la fille qui pense qu'elle est une moto.

Chaque semaine, elle cale un pichet de gaz et part faire des rides avec des gars sur son dos.

La fille est contente. Tout le monde la veut. Tout le monde la trouve belle. Tout le monde l'applaudit lorsqu'elle monte à 250 km/h sur l'autoroute et qu'elle fait des wheelings.

Mais la fille n'est pas vraiment une moto. Alors un jour, elle se rend compte qu'elle a les rotules en sang et l'estomac brûlé par le gaz. Alors, on la met dans un garage et on ne pense plus jamais à elle, parce qu'on n'en a plus besoin.]

Benny K. Anderson. – Revendre la voiture.

Le premier jour est facile. C'est comme un jour de travail normal. J'étais préparé.

Radio. Gens qui viennent autour.

Faire absolument rien. *Your mind is looking for input.*

L'ennemi, c'est le temps.

Ils nous l'ont dit en arrivant.

Depuis la soixantième heure, j'ai trouvé un truc.

Je compte des choses pour repousser la soif.

À date, j'ai compté :

- Les femmes avec qui j'ai couché (quatre)
- Les États que j'ai déjà visités (six)
- Les noms de tous les présidents américains dont je pouvais me souvenir (douze)

Maude. – *(Elle se recouche sur le dos et cesse de bouger.)*

Combien il me reste de batterie?

38%

Je suis mieux de me mettre en mode avion, sinon, ça va toute

(Bruits sourds qui se répondent comme du morse.)

la bouffer.

(Elle se met en mode avion.)

OK.

Désir d'arrêter de travailler. Jouer à la loto pour arrêter de travailler.

Puis, chômage.

Désir intense de travailler. **Mais il n'y a plus rien.**

Maude. – C'est mon préféré.

Il a l'air d'une truite qui vient de se faire pêcher pis qui fait face à la mort au fond de sa chaloupe

Elle se dit : ça n'est pas moi, c'est le système.

Du sommeil des justes

Des guerriers

Des morts

Priya Patel. – Je suis couturière, pas meurtrière. Je suis couturière, pas meurtrière. Je suis /

(Hideaki Komatsu fait des bruits de baisers de plus en plus vulgaires.)

(Dialogue comme au Texas???)

Pas de réseau.

Tente de téléphoner.

Pas de réseau.

Se rend compte que personne ne peut la rejoindre.

Que même si ses choses sont en retard, on s'en fout.

Ressent un certain soulagement.

Est hors d'atteinte.

Est relax pour la première fois depuis longtemps.
S'endort. Power nap!)

Maude. – Mes bobettes neuves. Super.

Hideaki Komatsu. – Et de la salade d'algue et des langoustes et des crevettes et du crabe des neiges et de la palourde royale et de la morue noire et de l'anguille et de l'omelette frite et du riz collant sur son nombril.

Maude. – Câlisse.

Priya Patel. – Cette rencontre mettrait peut-être fin à une vie de célibat et les propulserait tous deux dans une relation tissée de bonheur conjugal et de complicité éro /

(Hideaki Komatsu fige tout à coup.)

Maude. – Qu'est-ce qu'il y a?

Priya Patel. – Hideaki Komatsu vient d'avoir une idée.

Maude. – Allô? Y'a-tu quelqu'un?

(Un temps.)

Benny K. Anderson. – Mais je ne suis pas ici pour des raisons pornographiques.
Je suis ici pour l'espoir.

To get something for nothing, baby.

J'ai soif.

**PRATIQUES
ET TRAVAUX**



Posthumains sur scène

FILIP DUKANIC

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 /
Université de Montréal

DU POSTMODERNE AU POSTHUMAIN

En 1979, Jean-François Lyotard théorise l'homme postmoderne par rapport au progrès scientifique. Selon sa thèse, ce progrès a été bouleversé après les transformations discursives qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts. Il considère que dans la culture et la société contemporaines, les grands récits ont perdu leur légitimité en raison de l'essor des techniques et des technologies nouvelles. Or, Lyotard identifie les tendances de la science postmoderne comme une recherche de nouvelles modalités du langage. Cette recherche est provoquée par les problèmes de communication de la cybernétique, des ordinateurs et des compatibilités entre langages-machines (Lyotard, 1979: 12). Ainsi, avec l'hégémonie de l'informatique, l'homme n'est pas uniquement témoin de changements radicaux sur la scène sociétale, mais éprouve également des bouleversements au sein de sa propre nature. La portée et l'impact des langages-machines dans l'optique postmoderne redéfinissent les limites et les conditions dans lesquelles l'homme se trouve, ouvrant ainsi le champ à sa dématérialisation. Le développement de l'inhumain s'impose comme le paradigme opératoire de la recrudescence de l'intelligence artificielle. L'homme recule. La place accordée aux technosciences est de plus en plus grande, elles qui ont de moins en moins besoin de leur maître vivant. Dès lors, Lyotard affirme :

On peut retirer de cet éclatement une impression pessimiste: nul ne parle toutes ces langues, elles n'ont pas de métalangue universelle, le projet du système-sujet est un échec, celui de l'émancipation n'a rien à faire avec la science, on est plongés dans le positivisme de telle ou telle connaissance particulière, les savants sont devenus des scientifiques, les tâches de recherche démultipliées sont devenues des tâches parcellaires que nul ne domine; et de son côté la philosophie spéculative ou humaniste n'a plus qu'à résigner ses fonctions de légitimation (*ibid.* : 69).

Vingt ans plus tard, la perspective postmoderne de Lyotard est reprise, et mise à l'épreuve dans l'optique du posthumanisme. En 1999, le théoricien allemand Peter Sloterdijk introduit ce concept dans son ouvrage intitulé *Règles pour le parc humain*¹. Par le vocable « posthumanisme », il comprend le développement des technosciences qui envisagent « de nouvelles bases à la coexistence des êtres humains » (Sloterdijk, 2000 : 16). La réflexion de Sloterdijk s'inscrit dans une critique et un dépassement de l'humanisme. Cependant, il n'en offre pas une définition précise et se contente plutôt de citer de façon fragmentaire différents chercheurs qui ont travaillé sur la même problématique. En effet, le terme « posthumanisme » n'est mentionné que deux fois dans son ouvrage, sans un cadre théorique qui pourrait nous servir afin de mieux rendre compte de son usage théorique (*ibid.* : 16 et 25).

Pour d'autres chercheurs, dont Jean-Michel Besnier, spécialiste de la philosophie posthumaniste, ce concept relève de l'idée de la reconstruction de l'homme comme tel, portée par des sciences et par des technologies. Au regard de cet examen, le posthumanisme tente de s'imposer comme un programme pour la réalisation matérielle de « l'homme nouveau » (Besnier, 2009 : 91) ainsi que de « l'humanité élargie » (*ibid.* : 119). Sous ces termes sont réunies toutes les techniques matérielles d'augmentation ou d'amélioration de l'homme, qui lui permettent le dépassement de ses performances physiques et mentales. En ce sens, certains aspects de la condition humaine comme le vieillissement, le handicap, la maladie, ou – selon la perspective la plus radicale – la mort peuvent être diminués ou éliminés : « L'homme nouveau visé ne serait plus seulement l'homme qui pense et vit en rupture avec les traditions, mais un être dont le comportement, l'humeur, et les facultés pourraient être techniquement modifiés, au point de brouiller l'identité qu'on lui prêtait jusqu'à présent » (*ibid.* : 57-58).

Suivant ces indications, et en résumant à l'extrême, on est tenté d'interpréter le concept du posthumanisme en continuité avec la tradition postmoderne. De fait, les deux courants de pensée expriment l'ambition d'interroger le rapport entre l'humain et l'impact de technologies nouvelles. Sur le plan théorique, on ne constate pas une rupture – ni un changement de paradigme –, mais plutôt la continuité de la logique née dans les années 1970. Ainsi, le posthumanisme ne serait rien d'autre qu'une dynamique provenant de la prolifération des traits caractéristiques du postmodernisme. À la fois un concept et le stade subséquent sur le plan de l'évolution de l'espèce humaine, le posthumanisme évoque également la disparition de l'homme au profit de la robotique, qui se substituerait positivement à lui. À cet égard, sur le terrain technoscientifique,

1 Notre travail nous a conduit à faire un état de la recherche sur ce concept. En effet, même si Peter Sloterdijk est le premier chercheur à publier une théorisation critique du posthumanisme, le mot apparaît en 1992 dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Post Human*. Cette exposition, qui a été présentée à Lausanne, puis à Turin, est un travail artistique de Jeffrey Deitch – aujourd'hui directeur du Musée d'art contemporain de Los Angeles. Il emploie ce mot dans le contexte de la nouveauté des formes artistiques, des canaux de communication, des perceptions du temps et de l'espace, mais également des structures de la pensée.

les développements de l'informatique, de l'électronique et de la robotique ont pu contribuer à réactiver la thématique de la « fin de l'homme ».

LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ET LE SPECTACLE VIVANT

La raison pour laquelle le concept du posthumanisme paraît utile pour le travail de recherche en spectacle vivant est qu'à partir des années 2000, dans les pratiques théâtrales, on constate un nouveau tournant : la mise à l'écart complète de l'acteur². La théorisation de cette forme théâtrale est en circulation dans les milieux académiques. Comme le rappelle Jean-Marc Larrue, « il existe en effet des spectacles sans aucun acteur vivant sur scène [...] où toutes les présences scéniques sont médiatisées par des technologies de reproduction du son et de l'image » (Larrue, 2016 : 228). Entre le posthumanisme et ces tendances artistiques, une mise en rapport semble possible. On considère que les spectacles joués sans acteurs convergent avec le paradigme posthumain, inscrivant ainsi une nouvelle lignée esthétique dans le paysage théâtral contemporain. La disparition de l'homme sur le plateau apparaît comme un phénomène esthétique ayant le même contenu et la même continuité technologique que les spéculations posthumanistes. Plus précisément, les enjeux artistiques actuels dans le domaine théâtral réinterrogent la présence corporelle de l'acteur au point où les pièces sont jouées sans présence physique sur le plateau. Malgré cette pratique, le spectacle ne relève pas moins du théâtre. Pour illustrer ce propos, nous allons présenter quelques exemples qui incorporent cette approche esthétique. Il s'agira, pour le sujet qui nous intéresse, d'évoquer et d'analyser des travaux des metteurs en scène Heiner Goebbels, Ryoji Ikeda, Romeo Castellucci, Bill Vorn, Noemi Schipfer et Takami Nakamoto. Assurément, ils ne sont pas les seuls qui travaillent sur la coprésence de la machine et de l'humain sur le plateau. D'autres créateurs tels que Zaven Paré, Aurélia Ivan, Amit Drori ou Oriza Hirata expriment également cette volonté esthétique. Ainsi, il faudrait prendre en considération que les spectacles choisis pour ce texte ne présentent qu'une facette des propositions scéniques questionnant la figure du posthumain. Le choix de notre corpus repose sur le fait que les artistes en question inventent et produisent des dispositifs sur le plateau d'une complexité particulière (environnement numérique, corps machiniste). Cette complexité semble être plus accentuée et permet donc d'exposer pertinemment comment la dynamique posthumaniste opère sur le plan esthétique.

Du côté européen, Heiner Goebbels crée *Stifters Dinge* (2007), une œuvre qui comporte cinq pianos qui jouent automatiquement pendant le spectacle, sans pianistes. Il s'agit d'une installation scénique sans aucun acteur, sans aucun texte préalable. On aperçoit l'imaginaire

2 Il faut préciser que ce tournant correspond à la mise en pratique d'une des principales utopies théâtrales depuis la modernité : débarrasser le plateau de l'acteur de chair. À ce propos, voir notamment Maeterlinck, 1999 : 462.

pur qui, selon Goebbels, invite avant tout le public à entrer dans un monde qui va interroger l'interaction entre l'homme et la machine. Cette installation-performance, conçue dans la logique d'un environnement immersif, met les sonorités et la musique au premier plan. Goebbels considère que les personnages principaux dans cette création sont la lumière, les images, les bruits, les sons, les voix, le vent, le brouillard, l'eau et la glace, et que l'action dramatique consiste en choses et en matières qui « parlent d'elles-mêmes » (Théâtre Vidy-Lausanne, 2007 : 3).

L'esthétique de l'artiste Ryoji Ikeda, très proche de celle de Heiner Goebbels, explore les limites de l'univers numérique, mêlant la diffusion sonore et les projections vidéo sur le plateau. Il s'agit de spectacles sans aucun acteur de chair, où le son et les images jouent le rôle principal dans la construction de l'imaginaire. Dans son installation scénique *Transfinite* (2011), les spectateurs sont, d'une part, directement confrontés à des ultrasons à haute fréquence et, d'autre part, aux images, nuages de points et cascades de barres en succession qui suivent des signaux sonores.

Lorsque Romeo Castellucci met en scène *Le sacre du printemps* (2015) à Paris, il procède, tout comme les autres artistes précédemment cités, à une mise en cause radicale : la disparition du corps humain du plateau et le passage vers le dialogue entre homme et machine. En effet, ce spectacle est joué sans aucun acteur. Il comprend le système de quarante machines complexes (des mini-bétonnières, des épandeurs, etc.) pilotées par ordinateur. Glissant sur de grands rails, ces appareils pulsent de la poudre blanche sur le rythme du *Sacre du printemps*, ballet d'Igor Stravinsky. Les jets sont suivis par les clignotements des lumières rouges des robots accrochés sur la même structure métallique. Lorsque les robots sont en mouvement, envoyant de la poussière vers le rideau plastique séparant le plateau et le public, le spectacle ressemble à une chorégraphie technologique ; la poudre et les machines créent conjointement un effet d'harmonie sur le plateau. Une fois les derniers jets terminés, le rideau transparent tombe et du texte apparaît sur l'immense toile. Le spectateur apprend alors que la poussière était de la cendre d'os, issue de soixante-quinze bovins. Ensuite, le texte détaille les procédés de production dans les abattoirs, ainsi que le contenu chimique des os d'animaux. Les projections sont suivies par un bruit assourdissant. En effet, cette création de Castellucci appelle une reconfiguration de la dualité absence/présence. La réalité scénique dans *Le sacre du printemps* est revendiquée à titre d'expérience technique et non de représentation. Elle explore le fonctionnement de la machine, entièrement transposée au domaine de la corporalité. Autrement dit, le corps de la machine est substitué au corps de l'acteur organique.

Du côté montréalais, le spectacle *Inferno*, joué à l'Usine C en 2017, attire particulièrement notre attention en ce qui concerne le concept de posthumanisme. Présenté dans le cadre du festival

Elektra, il s'agit d'une création commune de Bill Vorn³ et Louis-Philippe Demers⁴. Désigné par les deux artistes comme « performance robotique » (Vorn, 2015), ce spectacle joue sur la question de la coprésence entre le public et le spectaculaire de façon complexe. Dans le foyer du théâtre Usine C, les hôtes distribuent des numéros à chaque spectateur. Lorsqu'on entre dans la salle, dans une obscurité presque totale, on remarque vingt-quatre exosquelettes robotisés accrochés sur une structure métallique au plafond. Les têtes des robots sont baissées et nous apercevons les clignotements incandescents des lumières rouges de leurs casques. Ensuite, quand le public est rassemblé dans la salle, la voix automatisée d'un robot choisit les numéros et invite vingt-quatre personnes à sortir. Des instructions et des consignes leur sont données avant le début du spectacle. Puis, une fois rentrés dans la salle, les spectateurs sélectionnés reçoivent tous un appareil qui est installé sur leur corps (figure 1); un premier geste esthétique qui introduit le posthumanisme par l'extension de l'organisme vivant.

Inferno s'ouvre sur une séquence longue d'une durée d'environ vingt minutes. Les spectateurs forment un cercle. Ils sont assis au bord du plateau tandis que les robots/humains sont au centre. Le paysage sonore enveloppe l'espace, donnant une impression onirique. Nous pouvons percevoir des sons de la nature : des ondes, de l'eau qui coule, différents animaux. Du côté gauche du plateau, Vorn et Demers sont à la console numérique pour diriger les robots ainsi que le son pendant le déroulement du spectacle. Nous entendons des explosions accompagnées de flèches éblouissantes résonner dans la salle; les cyborgs commencent à danser au rythme de la musique électronique. Les participants peuvent bouger leurs jambes et leurs pieds, tandis que les autres mouvements sont sous l'emprise de la machine. Le spectateur-performeur crée l'action dramatique, mais ses gestes sont prédéterminés par le metteur en scène. Ainsi, une fois sous contrôle exogène, le public (désormais devenu performeur) prend une part active dans la construction du fil narratif de la performance. Au fur et à mesure qu'*Inferno* se déroule, le rythme change de manière importante. Le spectateur a l'impression que l'immersion est complète. Même si chaque scène présente une nouvelle situation, un autre univers technique, tout semble lié dans une harmonie spécifique propre au spectacle. Les robots sur scène présentent une cohésion particulière. Leurs mouvements sont exactement les mêmes, dirigés par le metteur en scène. L'espace théâtral – désormais devenu le champ des manifestations technoscientifiques – est quant à lui un lieu unique où se déroule la fusion de deux entités distinctes. Cet aspect immersif du spectacle est souligné par ses créateurs :

-
- 3 Bill Vorn (né Yves Bilodeau), professeur à l'Université Concordia (Montréal), est un artiste considéré comme un des pionniers de l'art robotique. Ses créations impliquent les technologies nouvelles comme médium créant un environnement cinétique et immersif. Parmi ses spectacles les plus importants, on peut citer *Espace vectoriel* (1993), *La cour des miracles* (1997) et *Lost Referential* (1998).
 - 4 Louis-Philippe Demers est le metteur en scène et le collaborateur principal de Bill Vorn. Il enseigne l'art médiatique à l'Université Nanyang à Singapour.

Notre approche est différente cette fois-ci. Quand on travaille sur une installation, même si la distance est plus grande que lors d'une performance entre l'homme et la machine, l'intention est de les fusionner. Avec *Inferno*, on rapproche l'expérience le plus près de l'humain (Vorn, cité dans Cloutier, 2016).

Ce qui est établi ici, c'est la fusion du corps humain avec la machine comme vecteur principal et porteur du sens du spectacle. Le cyborg (de l'expression « cybernetic organism⁵ ») caractérise traditionnellement le couplage de l'organisme vivant avec l'artificiel. Dans le cas d'*Inferno*, il désigne par ailleurs une extension de l'être vivant par la prothèse. Cette extension érode préalablement l'identité du spectateur, offrant un contenu nouveau aux notions d'intégrité et d'altérité. Le spectateur-performeur se trouve désormais dans une logique posthumaine; son identité corporelle est transformée par le recours à ces technologies robotiques, brouillant ainsi la frontière entre le vivant et la machine. Cependant, dans *Inferno*, cette logique se profile comme l'intervention d'une technique dans l'action humaine volontaire, technique contrôlée et dirigée par deux hommes se situant à quelques pas des participants. Autrement dit, cette identité nouvelle accordée aux performeurs est prise en charge par une dynamique qui met en question l'autonomie du sujet. Sa liberté de créer, de bouger, de produire un effet scénique est instrumentalisée, voire manipulée par les variations induites par les créateurs de cette performance robotique. Le performeur, usager de la prothèse robotique, exploite des technologies nouvelles pour produire l'imaginaire sur le plateau. L'usager, ce faisant, s'inscrit dans une logique qui restreint son autonomie de façon irréversible pour la durée du spectacle. En d'autres termes, tout ce qui sert à construire délibérément la spécificité humaine – le libre mouvement, le fait de se déplacer, de toucher, etc. – est soumis dans *Inferno* à la domination exercée par une tierce personne. Ainsi, le paradigme posthumain dans cette création se manifeste comme un modèle qui restreint l'autonomie des performeurs à l'action des metteurs en scène.

Par ailleurs, l'exemple qui est peut-être le plus emblématique de la disparition sur scène est celui du collectif Nonotak. Créé en 2011, Nonotak est un projet artistique de l'illustratrice Noemi Schipfer et du musicien Takami Nakamoto. Au début de l'année 2013, ce duo franco-japonais commence à développer des installations scéniques présentant un environnement immersif, onirique et hypnotique, et il se donne pour but d'impliquer le public dans la totalité du spectacle. Tirant parti de la pratique de Nakamoto dans le domaine du son ainsi que de l'expérience de Schipfer en arts plastiques, Nonotak a pu, jusqu'à présent, monter une trentaine de spectacles différents. Parmi eux, mentionnons *Isotopes* (2013), *Late Speculation* (2013), *Silhouettes* (2014) ou, plus récemment, *Versus* (2016). Ces deux dernières années, leur travail a également été exposé dans de nombreuses galeries et autres institutions culturelles comme le Tokyo Grand

5 Pour plus de détails sur la question du cyborg et de la fusion homme/machine, voir « Cyborg », texte passionnant de Marie-Geneviève Pinsart (2015), dans lequel elle élabore une réflexion sur quatre interprétations possibles du cyborg dans le contexte contemporain.

Hyatt Hotel, l'Opéra de Lyon ou bien le Bâtiment d'art contemporain de Genève. L'approche esthétique de Nonotak consiste en une recherche de possibilités d'exploration de l'espace par l'univers numérique, afin de générer des effets de présence en mettant en place des dispositifs technoscientifiques. Ces intentions sont clairement exposées dans un entretien que les deux artistes ont accordé en 2016 :

On ne sait pas si on arrive [à hypnotiser le public,] mais c'est notre but de départ, oui. On retrouve cette idée d'hypnose dans le fait qu'on dématérialise un espace en lui donnant du mouvement. Le spectateur ne sait plus si c'est l'installation qui bouge ou bien les visuels. Cette confusion fait appel aux rêves, d'où le nom de « Daydream » (rêverie en français). On tente de supprimer la frontière entre le virtuel et le réel, en amenant le spectateur dans un univers onirique. On a parfois l'impression qu'un couloir se dessine, puis il se dématérialise en tunnel. On cherche à faire perdre les repères visuels et sensoriels du spectateur, le tout est accentué avec une musique spécifique à l'installation (Schipfer et Nakamoto, cités dans Stereolux, 2016).

La particularité de leur geste théâtral tient au fait que les spectacles sont joués sans acteurs. Si la disparition du corps organique sur scène s'opère au profit d'une série d'images virtuelles – et des sonorités qui les accompagnent –, les installations de Nonotak jouent sur les rapports entre illusion et réalité. Pour illustrer ce propos, on peut se référer au dernier spectacle du collectif.

Présenté le 9 février 2016 à Société des arts technologiques à Montréal, *Versus* (figure 2) est fondé sur la simulation numérique et sur les bruits ambiants retransmettant les sons d'environnement enregistrés au préalable, c'est-à-dire que les projections, le bruit, les sonorités et la musique diffusés par les haut-parleurs constituent l'axe narratif principal de cette installation. Les images et les sons sont déclenchés en temps réel. Le spectacle dure environ trente minutes. Durant la présentation, le public peut se promener librement dans la salle et peut également entrer ou sortir quand il le souhaite. L'espace scénique est entièrement couvert par des projections numériques qui se succèdent. Par des jeux de lumière et des effets stroboscopiques très puissants, des images géométriques abstraites sont reflétées partout dans la salle. Elles sont agencées sur le plateau comme des couches imaginaires qui construisent un espace fictionnel. Ce mouvement d'images correspond exactement au rythme du son enregistré. Or, les projections sont accompagnées et portées par des sonorités assourdissantes qui spatialisent l'environnement, tout en créant un effet de présence intense. Autrement dit, l'environnement auditif – les bruits, les échos, les explosions, les flux sonores – joue sur l'impression de proximité avec la dimension physique. Ce dispositif audiovisuel est si immédiat et si efficace que le spectateur-promeneur a l'impression que la source sonore provient de partout, alors que l'espace scénique forme une relation intime avec l'univers auditif. Ainsi, l'effet esthétique⁶ de ce spectacle repose sur l'idée que l'univers

6 Nous préférons employer ici le terme « effet esthétique » plutôt que « dramaturgie », car la dramaturgie au sens théâtral traditionnel est mise à l'écart dans ce spectacle.



Figure 1 : Une spectatrice d'*Inferno* portant l'une des vingt-quatre armatures robotisées. Stereolux, Nantes, avril 2015. Photographie de Magalie Fonteneau.

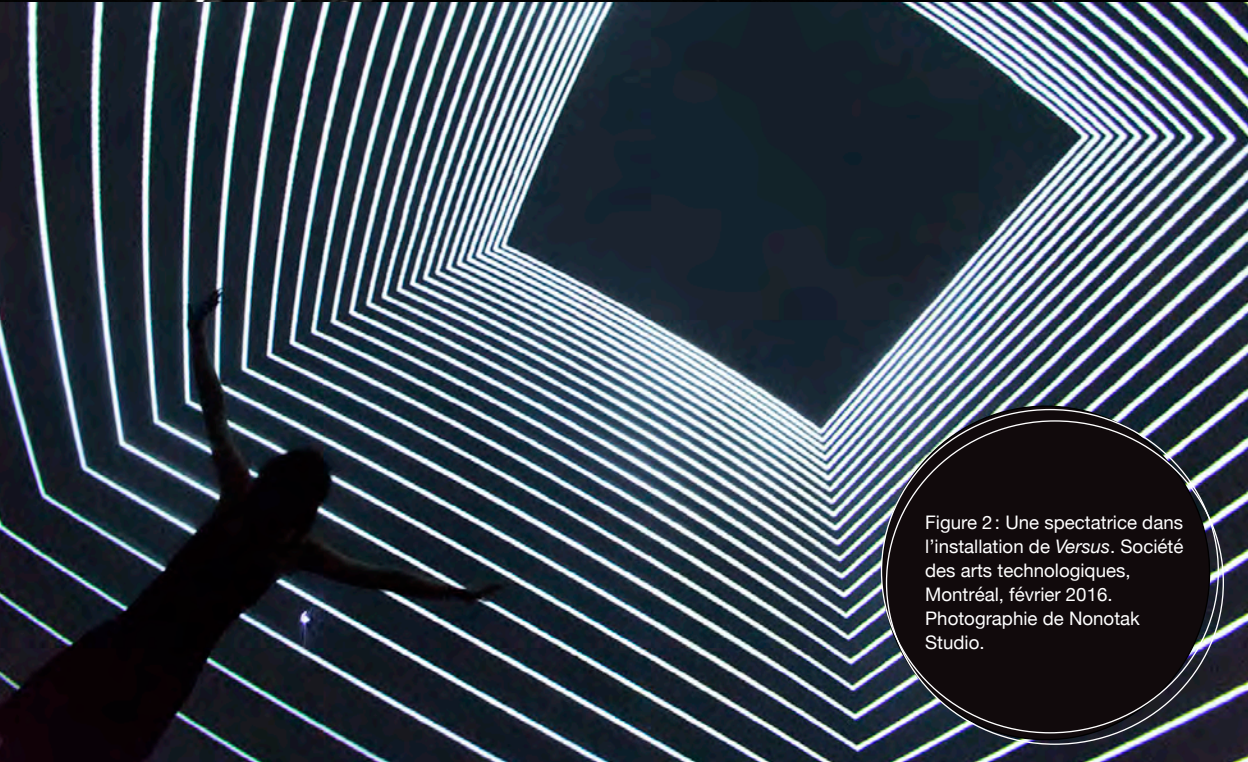


Figure 2 : Une spectatrice dans l'installation de *Versus*. Société des arts technologiques, Montréal, février 2016. Photographie de Nonotak Studio.

numérique spatialisant l'environnement ainsi que les sonorités qui suivent les images numériques ont leur propre trajectoire dans la construction atmosphérique du lieu théâtral. Plus précisément, les parcours auditifs et visuels, parfaitement synchronisés, possèdent leur début et leur fin. Ils se révèlent dans un rythme exact, qui varie tout au long de la présentation. Au début du spectacle, le paysage sonore et les plans spatiaux⁷ ne sont marqués ni par de grandes oscillations ni par des éclatements soudains. Ils ont plutôt une configuration stable, voire contemplative. Au fur et à mesure que le temps passe, le paysage se reconfigure et s'intensifie pour s'achever dans les images numériques et dans une tonalité sonore extrêmement forte.

Ce que révèlent ces premières observations, c'est l'importance accordée à la saisie sensorielle dans l'expérience théâtrale. Le public ne prend pas conscience du dispositif dans lequel il se trouve immergé. Ce dispositif et son effet sensoriel de submersion bouleversent la perception esthétique. Ne pouvant pas éprouver séparément l'image vue et le son entendu, le public est obligé de les intégrer comme une médiation technologique commune, ce qui affecte son mécanisme d'attention. Or, son expérience se situe à la fois dans l'immersion numérique vécue et dans l'univers fictif convoqué par le biais des dispositifs technologiques. En outre, l'expérience esthétique s'opère en l'absence d'un sujet, car désormais le « corps » virtuel est substitué au corps physique du comédien. Elle s'inscrit dans une perspective de la disparition, autrement dit d'une absence qui se manifeste comme une réalité immatérielle. Par ailleurs, la disparition dans *Versus* se situe dans l'optique du spectaculaire pur, elle ne passe pas par un ordre dramaturgique conventionnel. La réalité scénique de ce spectacle n'est pas conçue selon un texte préétabli, selon un récit dramatique, des personnages et la mise en scène qui en découlerait⁸. Elle se profile plutôt à partir d'un dialogue immatériel provoquant des impressions, des sensations, des émotions. Ce dialogue numérique se compose de plusieurs segments qui, tout en formant un ensemble unique ou en décrivant une progression, ne sont nullement narratifs au sens traditionnel du terme⁹.

Dans une perspective plus large, et sous un autre angle esthétique, le spectacle de Nonotak interroge le rapport entre le réel et l'imaginaire. Face aux images numériques constituant un environnement virtuel, le mécanisme scénographique est modifié en profondeur par rapport à la conception théâtrale traditionnelle. Dans ce sens, il devient très difficile de distinguer le réel de l'univers fictionnel théâtral. Par la mise en jeu du temps de l'action, de la densité des signes et de la superposition technique, le rapport du public à la réalité de l'œuvre artistique comme telle

7 Par « plans spatiaux », nous entendons les différentes configurations numériques comme des projections de différents objets, des mises en perspective ou encore des jeux avec la présence et la disparition.

8 Certes, la définition de la dramaturgie ne peut pas être simplement réduite au texte écrit et au récit dramatique. Cette comparaison servait à distinguer, à titre indicatif, la dramaturgie « classique » de cette forme contemporaine. Pour approfondir, voir en particulier les travaux de Joseph Danan, où la dramaturgie est observée comme tout « ce qui anime, proprement, la scène théâtrale » (Danan, 2012 : 67).

9 Le terme « narration » est entendu ici comme une histoire racontée par l'action scénique à travers un personnage particulier.

est altéré. Les dispositifs, tout comme les interfaces intronisées, ne cessent de renouveler la dynamique entre l'espace, le temps et le spectaculaire. Ainsi, les frontières entre illusion et réalité se brouillent, forçant le spectateur à entrer dans un nouveau jeu qui est multidimensionnel. Or, ce jeu n'est rien d'autre qu'une errance conduite par l'acte numérique qui expose un espace fictionnel comme seul objet, seule potentialité dramaturgique, seule réalité théâtrale. L'ancrage du spectateur dans l'instantanéité du moment ainsi que dans la simultanéité des dispositifs produit un effet de syncrétisme de l'actuel et du virtuel, du passé et du futur, du réel et de l'imaginaire. Ainsi, l'immersion dans *Versus* est complète. L'expérience imaginaire du public n'est ni créée ni provoquée par le spectacle. Elle est intégrée au continuum fictionnel présenté sur scène. De fait, le public et le spectaculaire forment une cohésion dans l'espace intermédiaire. L'émotion vécue dans ce spectacle implique à la fois la perception transmise par les dispositifs scéniques et l'imaginaire incorporé dans l'instantanéité esthétique.

VERS UNE NOUVELLE AFFIRMATION THÉÂTRALE

Les exemples et les théories précédemment abordés nous conduisent à conclure par trois observations. Premièrement, les années 2000 s'affirment comme une période marquée par des transformations majeures du corps de l'acteur vivant sur scène¹⁰. Par l'impact des technologies nouvelles et par l'absence de l'être vivant de la scène, la nature du théâtre même se redéfinit. Quelle que soit la modalité de substitution du comédien – par une machine (Castellucci), par un espace numérique (Nonotak) ou par un environnement immersif (Ikeda), l'identité du théâtre est confrontée à une nouvelle réalité. Face à de telles pratiques scéniques, peut-on encore parler du théâtre en tant que spectacle « vivant » ? Longtemps considéré comme le lieu emblématique de la « présence », le théâtre d'aujourd'hui se distancie fortement de cette conception. Cependant, cette problématique peut être renversée. En effet, les termes de la dualité absence/présence ne sont pas si opposés. Ils appartiennent plutôt aux deux pôles d'un même continuum qui passe par des médiations technologiques. En d'autres mots, la mise en jeu de la disparition et de l'apparition sur le plateau permet de rendre visible une image projetée dans l'espace, d'entendre un son enregistré et de les percevoir comme une présence sur scène. Ainsi, la fabrication de présences et d'êtres artificiels donnant l'illusion du vivant reconfigure la logique interne du théâtre¹¹, tout en proposant une évolution de ses caractéristiques fondamentales, telle que la présence de l'acteur vivant.

10 Notons ici que les thèses de doctorat sur cette question se multiplient aussi, voir en particulier celles de Jean-François Ballay, « Disparition de l'homme et machinerie humaine sur la scène contemporaine : Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret » (2012), et de Ian Fénelon, « Des robots sur la scène : aspects du cyber-théâtre » (2017).

11 Lorsque nous abordons l'idée de « reconfiguration de la logique interne » du théâtre, nous pensons au dépassement du théâtre traditionnel basé sur le récit dramatique et la construction du personnage.

Deuxièmement, l'idée de la disparition de l'acteur n'est pas du tout nouvelle pour l'histoire du théâtre. En effet, le théâtre a toujours été sujet à des atteintes visant l'acteur organique, bien avant qu'ait eu lieu sa disparition concrète. Il suffit de rappeler, de façon très schématique, les discours et les pratiques de certains avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle. La théorie qu'ils ont développée de la présence de l'acteur en scène a laissé une trace considérable. Par exemple, le concept de la «sur-marionnette» d'Edward Gordon Craig (1998: 44), envisagé avant tout comme le refus de l'illusion réaliste, ouvrait également le champ à la critique du corps du comédien sur le plateau. Ensuite, la figure du «double», telle qu'elle était thématisée par Antonin Artaud, a poussé à l'extrême la déconstruction du corps du comédien. Même si la théorie et la pratique d'Artaud et de Craig ne visaient pas à écarter complètement le comédien, mais plutôt à recontextualiser son corps, leurs recherches ont profondément influencé les tendances à la disparition que nous connaissons aujourd'hui. Ce qu'Artaud envisageait, c'était une nouvelle identité corporelle, éloignée du principe du personnage et des aires de représentation. En outre, on peut se référer à sa conception du théâtre de la cruauté, qui cherchait à instaurer la scène comme le lieu d'une expérience. En effet, cette approche pourrait être qualifiée de «pré-immersive», car son premier manifeste exprime une volonté de substituer à la scène et la salle un espace unique, sans frontières. Dans *Le théâtre et son double*, on peut lire :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle (Artaud, 1978: 93).

Cette idée d'Artaud est l'élément primordial de l'immersion dans les installations scéniques contemporaines. Tous les exemples théâtraux précédemment évoqués insistent sur cette conception spatiale permettant à l'action scénique de se déployer dans tous les sens. Ce phénomène est particulièrement marqué dans les spectacles *Inferno* et *Versus*, car la scène et la scénographie sont conçues selon un dispositif bifrontal. Ce dernier contribue, de diverses manières, à ce que les spectateurs assistent à une sorte de cérémonie, en se regardant au travers de l'action scénique. Dès lors, le public s'inscrit dans un espace dramatique qui opère un effet de cohésion. Or, dans ces cas particuliers, le public n'est plus uniquement le témoin d'une représentation théâtrale, mais devient également un partenaire dans la construction du spectaculaire, sous le regard d'autres spectateurs. C'est précisément au travers du jeu voir/être vu que se constitue le code esthétique dans les installations scéniques susmentionnées.

En dernier lieu, il nous semble important de souligner que les spectacles de la disparition occupent une place de plus en plus considérable sur les scènes européennes et nord-américaines. La question de la disparition abordée dans une perspective posthumanisme ouvre, comme nous

l'avons vu dans les exemples précédemment analysés, des perspectives tout à fait innovantes sur le paysage théâtral actuel. Si le passage du dramatique au postdramatique marque un changement radical dans la fabrique du théâtre et dans la conception que nous en avons, c'est peu de chose par rapport à la déferlante posthumaniste qui est en train de balayer la scène. Les projets artistiques se multiplient et leur complexité ainsi que le degré d'hybridation avec les autres arts les rendent souvent très difficiles à comprendre. Face à cet essor, le domaine des études théâtrales est en manque d'une somme critique qui permettrait l'organisation conceptuelle de cette forme contemporaine. En l'absence de théories relatives à cette question, une légitimation artistique plus globale n'est pas possible. Les ouvrages existants qui englobent cette esthétique sont très peu nombreux¹². Souvent sur le mode illustratif et mettant de l'avant le côté descriptif des spectacles, ils n'offrent pas un cadre théorique général permettant d'aboutir à la production d'un concept opératoire (comme ce fut le cas, par exemple, avec Hans-Thies Lehmann et son célèbre ouvrage *Le théâtre postdramatique* à la fin des années 1990¹³). Cela étant, le contexte théorique actuel est dans une situation paradoxale : la critique qui va *a contrario* de ces tendances théâtrales¹⁴ est plus forte que la théorie supposée les regrouper et les thématiser. La multiplication des spectacles sans acteurs vivants et toutes les autres manifestations scéniques du posthumain entraînent un élargissement rapide et inévitable du débat. En ce sens, il semble important d'élaborer des grilles d'analyse offrant un cadre d'intelligibilité à l'intérieur du champ de l'intermédialité théâtrale. Si ce cadre semble nécessaire, c'est, d'une part, pour produire une organisation conceptuelle et argumentative des spectacles de la disparition et, d'autre part, pour affronter le discours académique existant qui s'oppose à la technologisation de la présence scénique.

12 En particulier, on pourrait se référer à Féral, 2012 et à Féral et Perrot, 2013. Malgré leur volonté de regrouper les réflexions autour d'impact des technologies dans la sphère théâtrale, ces ouvrages sont très loin d'offrir une homogénéité théorique. Moins qu'une théorisation critique, il s'agit plutôt de simples plaidoyers favorables à la cause médiatique.

13 La traduction française de *Postdramatisches Theater* (1999) a paru en 2002. Nous évoquons ici la théorie de Lehmann uniquement pour souligner les échos importants que son livre a suscités.

14 Voir notamment Corvin, 2014.

ARTAUD, Antonin (1978 [1938]), *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Blanche», vol. 4 («*Le théâtre et son double*, *Le théâtre de Séraphin*, *Les Cenci*»), p. 11-175.

BALLAY, Jean-François (2012), «Disparition de l'homme et machinerie humaine sur la scène contemporaine: Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret», thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

BESNIER, Jean-Michel (2009), *Demain les posthumains: le futur a-t-il encore besoin de nous?*, Paris, Hachette, «Haute tension».

CLOUTIER, Mario (2016), «*Inferno*: l'âge de la machine», *La Presse*, 31 mai, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201605/31/01-4986842-inferno-lage-de-la-machine.php>

CORVIN, Michel (2014), *L'homme en trop: l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, «Essais».

CRAIG, Edward Gordon (1998), *De l'art du théâtre*, trad. Gustav Seligmann-Lui, Belval, Circé, «Penser le théâtre».

DANAN, Joseph (2012), *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris, Actes Sud Papiers, «Apprendre».

FÉNELON, Ian (2017), «Des robots sur la scène: aspects du cyber-théâtre», thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

FÉRAL, Josette (dir.) (2012), *Pratiques performatives: Body Remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, «Le spectaculaire».

FÉRAL, Josette et Edwige PERROT (dir.) (2013), *Le réel à l'épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, «Le spectaculaire».

LARRUE, Jean-Marc (2016), «Son, présence et ontologie: perspectives intermédiaires sur les enjeux du son au théâtre», dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre: XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, p. 215-235.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

LYOTARD, Jean-François (1998), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, «Critique».

MAETERLINCK, Maurice (1999 [1890]), «Menus propos – Le théâtre», dans *Œuvres*, Bruxelles, Complexes, «Bibliothèque Complexe», vol. 1 («Le réveil de l'âme: poésie et essais»), p. 457-463.

PINSART, Marie-Geneviève (2015), «Cyborg», dans Gilbert Hottois, Jean-Noël Missa et Laurence Perbal (dir.), *L'humain et ses préfixes: une encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, «Pour demain», p. 371-381.

SLOTERDIJK, Peter (2000), *Règles pour le parc humain*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Mille et une nuits.

STEREOLUX (2016), «*DAYDREAM V2*: les dessous de l'œuvre par Nonotak Studio», entretien avec Noemi Schipfer et Takami Nakamoto, <https://www.stereolux.org/blog/daydream-v2-les-dessous-de-l-oeuvre-par-nonotak-studio>

THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE, «Heiner Goebbels: *Stifters Dinge*», http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/vidy_drod_stifters_dinge.pdf

VORN, Bill (2015), «*Inferno*», *Bill Vorn: Robotic Art*, <http://billvorn.concordia.ca/robography/InfernoF.html>

« C'est du thick¹ » : penser la violence et le langage dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage²

MARIE-HÉLÈNE CONSTANT

Université de Montréal

Penser n'est possible que si le langage n'est pas notre voix,
s'il nous permet de mesurer à quel point nous sommes
aphones – à quel point notre mutisme est insondable.
C'est cet abîme que nous appelons le monde.

Giorgio Agamben,

Le langage et la mort : un séminaire sur le lieu de la négativité

Ce qui frappe à la lecture de *Rouge gueule* d'Étienne Lepage, c'est d'abord une certaine crudité du langage, c'est la banalité des histoires et la désarmante cruauté avec laquelle les personnages les portent à la scène. L'écriture de l'auteur est efficace et fait éclater le dialogue traditionnel : sa langue est hachurée et versifiée, rapide, sans détours. Représentée publiquement pour la première fois en novembre 2009 au Théâtre Espace Go, dans une mise en scène de Claude Poissant, la pièce *Rouge gueule* a fait l'objet de plusieurs critiques de première réception témoignant de son succès. Avant 2013, peu d'écrits se sont arrêtés à l'analyse en profondeur du texte du jeune dramaturge. On a parlé du cynisme et du choc, l'espace de la scène a été décrit comme un exutoire. On a critiqué la violence de *Rouge gueule* et on a même parfois qualifié la pièce de

1 Lepage, 2009 : 15.

2 Une version préliminaire de cet article a été soumise comme exigence partielle dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en recherche-crédation déposé en 2013 au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

miroir de la société. Or, il faut peut-être en penser plutôt la violence, la penser du texte à la scène, portée par les personnages, puis prise en eux et amenée sur les planches, projetée en forme de trop-plein au visage des lecteurs-spectateurs³. L'analyse plus en profondeur du texte de Lepage permet d'interroger l'inscription de la parole individuelle des personnages à la fois comme restes, cendres et bouée de sauvetage, pour une génération qui doit faire face à la violence médiatisée du monde. *Rouge gueule* sera comprise, dans la présente étude, non pas comme exemplaire de la dramaturgie de Lepage, mais plutôt comme objet d'étude sur lequel baser une réflexion plus large sur l'œuvre de l'auteur qui, dans d'autres pièces, s'éloigne drastiquement du style du texte dont il est ici question.

Nous désirons questionner l'oralité, à la fois dans son rapport aux individus et à la performance d'une langue, afin de mettre en lumière comment la violence du texte de Lepage négocie le rapport au réel dans *Rouge gueule*. En ce sens, il s'agit de comprendre le langage⁴ des personnages comme le moteur de l'échange et de la contamination entre la scène et l'obscène. Le « réel » ainsi convoqué renvoie à ce qui, pour le lecteur-spectateur,

existe concrètement, de manière tangible et perceptible par les sens : il combine des notions d'espace – investissement de lieux repérables sur une carte –, de temporalité – inscription dans le présent – et d'organicité – interaction avec des personnes de chair et d'os [...], s'opposant [...] aux personnages de papier et aux déploiements de l'imaginaire (Guilmaine, 2015 : 13).

Il s'agit d'autant de possibilités d'identification au monde dans lequel le lecteur-spectateur vit et s'identifie : ce sont les brèches dans la fiction où, brusquement, est remise en doute la représentation au profit de la présentation brute de l'histoire, de l'actualité, de la violence ordinaire. Le recours à la notion d'oralité, telle que définie par Marion Chénétier-Alev dans l'ouvrage *L'oralité dans le théâtre contemporain* (2010), permettra l'approche littéraire du texte de théâtre, sans en exclure le côté performatif. La chercheuse développe la notion en se basant non pas sur la performance de la voix, au théâtre, mais plutôt en recourant au texte : le « théâtre de voix » est ainsi lisible, et une certaine corporéité, une matérialité de la voix dans le texte, est mise de l'avant. La réflexion de l'auteure s'appuie également sur l'éclatement du drame et des structures dramatiques à l'époque contemporaine, en écho aux caractéristiques de ce que Hans-Thies Lehmann nomme le « théâtre postdramatique » (Lehmann, 2002) : quand il semble ne plus rien rester, il demeure néanmoins l'oralité, la possibilité que quelque chose advienne lorsque les corps des personnages ne sont pourtant plus entiers ou définis. Oralité et corporéité sont liées, chez Chénétier-Alev : « Si

3 Nous empruntons ce terme et son sens à Marion Chénétier-Alev : « Il faut dire encore un mot à propos d'une expression que l'on rencontrera fréquemment au fil de ces pages, celle de "lecteur-spectateur". L'objectif est d'analyser l'oralité dans les textes : ainsi, c'est l'expérience du lecteur qui est à la base de notre investigation » (Chénétier-Alev, 2010 : 114).

4 Dans le domaine de la sémiologie – et notamment chez Barthes –, la langue est un des matériaux du langage et est ainsi un système de signes normés. Voir Barthes, 1964.

la voix est ce qui charrie notre corps dans la langue parlée, l'oralité serait ce qui se transmet du corps dans l'écriture» (Chénétier-Alev, 2010 : 93).

Se basant sur une approche en premier lieu herméneutique et littéraire du texte de théâtre, puis sur l'importance de l'oralité et de la performativité à même le texte de Lepage, la réflexion que nous proposons sur *Rouge gueule* prendra forme autour de trois pôles : porter sur soi la violence, porter en soi la violence et la porter à la scène. Ici, ce sont respectivement les rapports au réel, à la vérité et au théâtre qui guideront la démarche.

LIMINAIRE

Dans son article «Le rouge aux lèvres», Hervé Guay qualifie la pièce de Lepage d'une «rare incursion de la dramaturgie québécoise dans le théâtre "in-yer-face"» (Guay, 2010 : 60), se référant aux «comportements extrêmes» (*idem*) qui y sont mis en scène. Sans vouloir classer la pièce dans un mouvement ou une esthétique, le rapprochement entre ce morceau du théâtre de Lepage et le *in-yer-face* britannique nous est indispensable afin de mieux comprendre la force de frappe de la pièce et dévoile ce que les critiques ont, à notre avis, passé sous silence : la violence du langage, dans le propos et les actions, ne participe pas du cynisme, mais en offre le contrepoint. À propos du *in-yer-face*, le critique britannique de théâtre Aleks Sierz souligne ce qui nous paraît trouver une résonance certaine dans l'œuvre de Lepage :

Le théâtre *in-yer-face* est le *Guerilla Art* [aussi appelé *Art Action*] des années 1990. [...] [Il se distingue des autres formes d'art britanniques puisqu']il se place face au postmodernisme. Il est plutôt moderniste et d'avant-garde. Il préfère les idées traditionnelles sur l'implication politique et la provocation culturelle aux nouvelles notions à la mode d'ironie, d'autoréflexivité et de cynisme. [...] Le *in-yer-face* est un théâtre politique [et] explore la douleur personnelle plutôt que les politiques publiques⁵ (Sierz, 2002 : 21-22).

S'élevant contre le postmodernisme et revenant aux tactiques modernes et d'avant-garde, le théâtre *in-yer-face* refuserait l'incrédulité devant les grands récits (thèse d'ailleurs en écho aux travaux de Lyotard). Nous sommes loin de proposer que le théâtre de Lepage revêt le rôle de guérillero et nous ne décelons pas, en sa dramaturgie, une volonté de révolution. Il faut apporter beaucoup de nuances en faisant résonner le théâtre *in-yer-face* avec le texte de Lepage. Si la subversion et la provocation règnent dans *Rouge gueule*, si la pièce n'offre pas de morale, elle n'est pas en rupture totale ni en réaction avec l'histoire du théâtre et ses formes, comme le sont

5 «In-yer-face theatre is 'nineties guerrilla art. [...] [It separates itself from other British art forms because] it sets its face against postmodernism. Rather, it is modernist and avant-garde. It prefers old-fashioned ideas about political commitment and cultural provocation to new and trendy notions of irony, self-reflexivity, and cynicism. [...] In-yer-face is political theatre [and] explore[s] personal pain rather than public politics». Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

les dramaturgies de Sarah Kane, de Mark Ravenhill ou d'Anthony Neilson. Plus près de nous, Michel Vaïs avance que :

Le théâtre dit *in-her-face*, ou « brutaliste », ne semble pas – encore – avoir eu autant de prise au Québec que dans d'autres pays comme l'Angleterre, la Pologne ou la Serbie, par exemple. Dans un exposé que je livrais à Novi Sad, en 2003, sur ce qu'on appelait là-bas le « nouveau théâtre européen », je précisais que la seule manifestation notable de ce phénomène au Québec paraissait être le retour, chaque année, des *Contes urbains*. Comme un rituel anticlérical – pied de nez ou flatulence –, à la veille de Noël, cette formule semblait nous préserver de devoir subir les comportements de personnages scabreux tout le reste de l'année (Vaïs, 2008 : 166-167).

Il qualifie également « les pièces qui peuvent être regroupées et définies comme appartenant à ce théâtre » (Vaïs, 2004 : 44) comme des morceaux « abord[ant] de manière provocante et choquante la vie contemporaine, surtout dans un cadre urbain » (*idem*) et se caractérisant « par l'exploration d'une violence autant publique que privée, de la dislocation de la famille de classe moyenne, de la pauvreté, des "valeurs" de la société de consommation, etc. » (*idem*).

Ce sont plutôt les échos de ce type de théâtre, se répercutant dans *Rouge gueule*, qui permettent de construire les bases de notre réflexion. Le terreau le plus fertile, pour la comparaison que nous désirons faire, se loge avant tout dans l'idée de l'exploitation de la douleur personnelle dans ce qui se rapproche d'un théâtre de la violence – que l'on retrouve notamment chez Sarah Kane. À cet égard, poursuivant son analyse, Guay ajoute :

De ce côté-ci de l'Atlantique, le travail de Lepage est à ranger en cela aux côtés de *King Dave* d'Alexandre Goyette, peut-être. En plus déconstruit toutefois, car la pièce de Lepage n'en est pas une. C'est plutôt une série de sketches, de vignettes, des monologues pour la plupart, rassemblés davantage en raison des liens atmosphériques qui les unissent que par une intrigue commune à ces silhouettes entraperçues. [...] Des inconnus s'y vautrent dans la violence ou dans cette forme de violence dépassionnée qu'est le cynisme. Ils affichent ainsi le désespoir qui s'est insinué en eux. Mais ils manifestent de même l'infini désir qu'ils ont d'être entendus, reconnus, compris par leurs semblables – malheureusement devenus aussi insensibles qu'eux. Seule subsiste dès lors la possibilité de choquer, de faire mal, de hurler à l'autre son mal-être, histoire de socialiser un tant soit peu dans un monde individualisé à l'extrême (Guay, 2010 : 60)⁶.

6 On pourrait ajouter au titre de Goyette l'œuvre notable de David Paquet (*Porc-épic*, 2009; *2h14*, 2009; *Appels entrants illimités*, 2014; *Le brasier*, 2016) qui, pour les mêmes raisons, s'éloigne de la forme de la pièce de Lepage; si les personnages de Paquet affrontent, dans une langue colorée et parfois crue, les difficultés et les violences du monde, la trame narrative y est tissée plus explicitement que dans *Rouge gueule*. L'impression pour le lecteur-spectateur d'une suite d'irruptions en pleine intimité, dans le texte de Lepage, ainsi que les procédés de rupture – de ton, de scène, de rythme – organisent différemment l'univers dramatique et le distinguent.

Peut-être y a-t-il un cynisme de première lecture, un cynisme de première écoute chez Lepage, mais, comme le souligne Guay, le désir sous-tend les prises de parole des personnages, il alimente constamment leur voix et cela parfois même jusqu'au cri, jusqu'au hurlement rassembleur de la meute. Ainsi, cette constellation de personnages – dix au total – n'est viable que dans l'écho entre leur histoire et leur corps : ils se font peur, ils essaient d'aller le plus loin possible, ils vivent dans cet extrême, sur le seuil du tabou et du représentable :

(Véronique
assise à l'écart
Francis l'écoute attentivement)

Véronique. – On veut toutes se faire violer.

[...]

[O]n est une société de vierges une société d'agace-pisettes le royaume des adolescents chuis une ostie de conne pis toi t'es un osti de con pis on aimerait tellement ça avoir mal parce qu'on est écœurés d'être vierges peser dix mille tonnes dix mille tonnes pendant que les autres y sont tellement vides they can't stay on the ground they try they try they try [...]

Évaporé

Juste

le viol (Lepage, 2009 : 66-67).

Or, comme le montre cet extrait du tableau «*About rape*», l'insensibilité signalée par Guay est constamment remise en mouvement par le discours des personnages. L'insensibilité première fait volte-face subitement dans les paroles de Véronique pour faire place à une grande fragilité, à un désir de dire en quoi l'apparent engourdissement du personnage cache de la douleur. L'insensibilité est mise en danger parce qu'elle est déplacée du côté du simulacre et de son aveu. La rupture de ton et la frontalité de l'adresse du personnage de Véronique participent de surcroît d'un mécanisme qui est à l'œuvre dans plusieurs tableaux et qui a pour effet de provoquer, chez le lecteur-spectateur, des retournements de sens qui brisent un possible *pathos* au profit d'une cruauté éclairante. Bien que Guay parle du cynisme en le qualifiant de « forme de violence dépassionnée » (Guay, 2010 : 60), il est nécessaire de préciser que l'acte de langage même des dix personnages de la pièce, monologique ou non, nous paraît toujours sous-tendu par une passion, un désir ou un sentiment, que ce soit de la tristesse, de la peur ou de l'envie, pour ne nommer que ceux-là.

Il n'est pas seulement question de cynisme, la pièce de Lepage ouvre le discours et l'apporte à la scène, aux yeux des lecteurs-spectateurs. Le cynisme, lui, enferme le discours, le guide jusqu'à l'asphyxie de la pensée, dans un pessimisme désabusé. Catherine Mavrikakis dira à propos du Bardamu de Céline, qui est pour elle emblématique du cynisme :

Tout le travail de Bardamu sera donc, non pas de s'ouvrir à sa conscience et à sa réflexion, mais de tenter de survivre sans trop penser. Il lui faut donc arrêter de tenir un discours qui place le sujet dans un paradoxe qui montre la défaite de la pensée et sa douleur. Il s'agit de continuer à vivre, à perpétuer quelque chose comme soi, à pousser la vie vers sa permanence et sa reproduction. L'insistance d'exister. C'est cela, très précisément cela, que Bardamu appellera non sans ironie la pensée (Mavrikakis, 2005 : 14).

Cependant, il y a toute une ouverture à la conscience et à la réflexion dans *Rouge gueule*. Ce que disent les personnages du dramaturge provoque, certes, mais est mû moins par un cynisme que par une réaction physique à la violence du monde. Tout fonctionne comme si les personnages sont réactifs et non victimes des contextes et des événements, et que dans l'espace du théâtre, le langage est tout ce qui leur reste; le langage est ce qui se répète jusqu'à dire ce qui est inacceptable et invouable dans le *vivre-ensemble*.

Plus qu'un instrument de communication et que le contenu de l'expression des personnages, le langage permet, ici, de faire l'expérience de la désubjectivation. La violence faite au langage normé, courant et acceptable négocie à la fois le rapport de la langue au réel et le rapport qu'entretient la pièce avec le réel. La négociation dans le langage est ainsi cet instant de la rencontre éphémère entre le langage et les corps – corps du lecteur-spectateur et du personnage – dans l'espace dramatique, opérant à l'instar de cette oralité que pense Chénétier-Alev. À cet instant de concordance précis, le langage devient expérience partagée. Le sujet se voit alors « sans identité, toujours décentré » (Deleuze et Guattari, 1972 : 27), il s'ouvre à la multiplicité de ses individuations possibles. Ainsi, la force de frappe du langage de Lepage est à son paroxysme : l'altérité remplace l'aliénation, le *je* est le lecteur-spectateur et le personnage, la violence du langage frappe l'un et l'autre, sans distinction.

Il faut ainsi comprendre le langage dramatique de Lepage d'abord et avant tout comme une invention. Dans *Rouge gueule*, il ne calque ni n'imité le réel. De façon synchrone et certainement intéressante, le dramaturge Simon Boudreault écrivait, en 2010, dans l'avant-propos de sa pièce *Sauce brune*, qu'il a « voulu créer une langue québécoise surréaliste où les sacres prennent toute la place. / Une langue imparfaite où l'absence de loi traduit l'urgence de dire. / Où sacrer est tout ce qui reste » (Boudreault, 2010 : 8). De la même façon, la langue « surréaliste » de Lepage permet la création de nouveaux rapports entre la fiction et le réel. Les blasphèmes répétés, le cri et la présence de l'anglais ne relèvent donc pas de l'aliénation d'une langue ou d'une pauvreté : le rapport au réel n'est possible que dans la torsion violente du langage.

Au cœur de cet espace de fiction, le langage de Lepage est également désubjectivé, au sens où l'entend Gilles Deleuze. Le penseur écrit, de pair avec Félix Guattari :

[La désubjectivation, c'est n]on pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. [...] Nous avons été aidés, aspirés, multipliés (Deleuze et Guattari, 1976 : 7).

Il y a donc du sujet dans ce langage, des individualités, des personnages dont la voix porte un langage. Dans l'espace dramatique parlent une dizaine de *je*, mouvants et interchangeables, dont les histoires sont attribuables à l'un et à l'autre, des *je* remplis d'altérité et d'indécidabilité, et ce, malgré la tangibilité de leurs histoires. C'est cette subjectivité particulière et sans cesse en mouvement qui *arrive* dans le théâtre du dramaturge.

Si nous avons donné de l'importance précédemment à l'oralité, c'est qu'elle est révélatrice d'un certain rapport au corps dans le langage de Lepage. Les corps, ces corps-sujets, résistent au langage tel que nous le définissons : ils n'y échappent pas puisque les mots passent par la voix, par la bouche, mais ils ne constituent cependant qu'un espace de rencontre éphémère où se négocie le rapport entre la fiction et la réalité, par le biais du langage. Le théâtre est donc le lieu nécessaire d'une telle langue puisqu'il permet l'impact entre la violence dans le langage de *Rouge gueule* et le lecteur-spectateur. Plus encore, il est cet espace de possibilité de l'expérience, comme nous l'avons souligné précédemment. Le *je* des discours des personnages est attribuable à de multiples altérités, et recouvre à la fois les sujets de la fiction et les lecteurs-spectateurs à qui s'adresse le langage. La responsabilité est ainsi partagée puisqu'elle est à la fois portée par chacun et les percute tous. Le théâtre se voit alors être le lieu d'une décharge.

Nous voulons également penser le langage comme un médium portant le cynisme et la violence. Le terme « porter » nous paraît particulièrement juste dans la mesure où il sous-entend un certain mouvement, et c'est par celui-ci que nous voulons penser la négociation entre le réel et la fiction du langage de Lepage. L'implication politique de celui-ci est également importante pour la réflexion : définissant une manière d'être et un mode d'organisation d'un microcosme dramatique, le langage qualifie également un rapport de la pièce à la violence médiatisée du monde qui nous semble singulier et sur lequel nous reviendrons.

Par là même, dire ce qui ne se dit pas et adresser cette parole modifie les balises de la communication reliant les membres de ce monde *obscène*. Le langage est *obscène* en ce sens qu'il rend compte de l'indicible et du tabou, puis parce qu'il frappe hors du quatrième mur. Dès lors que le langage défait les limites de la scène, il ne reste souvent aux personnages que le cri et l'animalité. Les personnages hurlent ce qui échappe au langage, pour la création de nouveaux repères, pour la mise en commun des temps – mythique et contemporain – dans le monde du théâtre. Cela ne va pas sans rappeler ce que met en scène Daniel Danis dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, dans le jappement de ses personnages, dans cette fuite des limites de la société et du langage :

Djoukie. – Va-t'en, je peux te mordre la langue. Je suis la fille d'un chien.

(*Djoukie jappe, Niki se met aussi à japper, à hurler. Ils se répondent en jappant.*)

Niki.– Tu entends, maintenant les chiens nous répondent.
Moi aussi je suis un enfant-de-chienne (Danis, 2007 : 62).

Chez Danis, les personnages de Djoukie et de Niki s'échappent en prenant possession d'un autre langage, mais plus encore en se recréant des origines, une généalogie devant leur douleur partagée.

Toutefois, chez Lepage, quand la voix manque, c'est qu'il est trop tard. Le personnage de Mélanie, dans le tableau⁷ « *Not again!?* » qui clôt le texte, rejoue le propos du premier tableau – un monologue furieux adressé à un homme à la suite d'une rupture imaginaire –, mais cette fois-ci, jusqu'à l'extinction de la voix. Une fois sans paroles, le personnage ne quitte pas la scène : c'est plutôt sa mort qui prend toute la place, dans le silence et le « calme » (Lepage, 2009 : 107), dans l'incapacité de la voix à advenir encore.

Mélanie. – [...]Tu te souviendras même pus de ton nom

(Elle se racle la gorge)

Quand je vais en avoir fini avec toi
tu vas avoir les couilles sèches
pis la graine érodée
Pis
je

(Elle s'étouffe de plus en plus)

Ben fais quelque chose
maudit cave
Tu vois ben que chus en train de m'étouffer
Regarde-moi pas comme ça
Va me chercher de l'eau
quelque chose

(Elle n'arrive plus à parler)

Je
J
Qu
Qu'est-ce tu fous
maudite graine
maudit tabarnak

7 Nous préférons le terme de « tableau » à celui de « sketch », qui renvoie au comique et à ses ressorts et qui, selon nous, édulcore la profondeur dramatique de la pièce.

je
je
come on

(Ça devient grave)

[...]

(Elle s'écroule)

[...]

(Elle ne respire plus)

[...]

(Elle expire finalement)

Elle soubresaute

Expire encore

Se dépose

Se calme

Spasmes

Gigote

Expire

Calme

Long calme

Spasmes

Expire

Calme

Calme

Calme

C'est fini (*ibid.* : 104-107).

Sans ponctuation, le langage s'éteint entre les jurons et la mort – (re)jouée? – qui vient asphyxier toute la vie. La violence du langage se fait prendre au jeu; ça dérape, ça va trop loin et le réel reprend le dessus. Le sujet disparaît dans la dissolution de son propre *je* pourtant jusque-là omniprésent – bien que désubjectivé – dans le discours.

Le fantasme de mort de la personne imaginaire à qui s'adresse Mélanie s'inverse: les coups portés par sa langue la tuent, le canon de son fusil se retourne contre elle et s'enfonce dans le fond de sa gorge, et ce, jusqu'à ce que ce « calme » soit entendu par le lecteur-spectateur comme les trois balles d'un revolver, dans l'espace de sa détresse. On retrouve également cet effet de martèlement de la répétition dans le premier tableau – « Clint Eastwood » – où les jurons arrivent comme des balles, présages de ce « fusil imaginaire » (*ibid.* : 11) pointé « vers la foule » (*idem*):

(Elle pointe son fusil imaginaire vers la foule
et commence à tirer)

[...]

(Elle souffle le canon
Elle mine de rengainer
comme Clint Eastwood) (*idem*).

Tout recommence et la boucle se referme à même la structure de *Rouge gueule*, offrant pourtant la liberté au metteur en scène d'agencer comme il le voudra les différents tableaux, sans indications rigides de l'auteur.

Cette scène liminaire nous semble emblématique de la pièce de Lepage en ce qu'elle a d'imitation et de jeu : on joue à la victime, à la vengeance, à l'amour, à la mort. Les voix imitent celles des autres, de la culture populaire et des petits voyous, de la télévision et de la publicité de masse. Les voix se répondent sans s'adresser la parole, elles se répètent aussi parfois. Les personnages jouent à avoir mal, à avoir peur, ils déclament de faux poèmes, des bouts d'un tragique qui sonne faux dans leur bouche pour en imiter la grandeur. Pourtant ils « parle[nt] des vraies affaires » (*ibid.* : 15), se disent « loin de la conversation de salon / C'est du thick / On rit pus » (*idem*). Il y a de l'humiliation et du rire, il y a des cris et des hurlements, le corps des personnages est malmené, battu, masturbé. « [É]tat de guerre » (Pavlovic, 2009 : 5) il y a, malgré la dissimulation et le simulacre.

PORTER SUR SOI : UN CORPS

Publié dans la revue *Jeu* en 2010, l'article « Consensuelle provocation : *Rouge gueule* » d'Hélène Jacques porte un dur regard sur l'œuvre :

La véritable provocation ne résiderait-elle pas ailleurs, dans une représentation en rupture avec le monde sous-tendu par la violence, qui ne fonctionnerait pas selon le même mode ? Ne peut-on pas provoquer, faire réfléchir autrement qu'en gueulant, c'est-à-dire en rompant avec la logique de l'attaque du spectateur ? La subversion ultime, aujourd'hui, ne correspondrait-elle pas à choisir le contre-pied de la violence et du cynisme ambiants ? (Jacques, 2010 : 89.)

Cet extrait qui écorche au passage la pièce de Lepage pose cependant une question au cœur de notre réflexion, à savoir s'il s'agit de représentation ou de présentation du réel. La problématique du rapport au réel – entre la pièce et son contexte de représentation – semble ici habiter la critique, tout autant que les effets que crée ce rapport sur le lecteur-spectateur. Comme nous l'avons souligné rapidement, le cynisme dans la pièce de Lepage obéit plutôt à la logique du reste : il percute les personnages depuis le langage, l'espace d'une parole, sur scène, il habite leur voix avant de se répercuter vers l'extérieur de la scène. La représentation théâtrale n'est donc pas en rupture totale avec le « cynisme ambiant » dont parle Jacques, mais il le détourne, le retourne

vers l'extérieur de la scène. Il est donc question d'un trop-plein de violence accueilli sur le corps des personnages, de l'attaque du réel sur eux, attaque pour laquelle ne reste, en réponse, que le langage. Les personnages ne sont pas des victimes, ils sont des réceptacles. Nous voulons ainsi penser le réel, dans la présente étude, comme ces images, pour le lecteur-spectateur et dans la fiction, du monde dans lequel il vit et dans lequel il s'identifie.

En ce sens, la scène se fait l'exutoire, certes, d'une certaine violence retenue, mais elle est aussi le lieu où les personnages la portent sur eux. La violence du langage se voit ainsi prendre sur elle une part du cynisme : elle en négocie son rapport au réel par cet effet de reste au sein du langage. Le tableau intitulé « *My name carved in a star* » expose avec finesse ce mouvement de prise en charge :

Jean. – J'ai aucun intérêt
à ce que d'autres viennent après moi

Je vois pas pourquoi
y faudrait que je ménage un avenir
à ceux qui vont me suivre
pour qu'ils le ménagent à leur tour
pour les suivants
et encore et encore
jusqu'à ce que les dernières miettes tombent
entre les doigts des dernières mains
pis qu'on se regarde avec un sourire épais
en se disant qu'au moins
c'est pas la faute à personne?
Je veux ben
moi
que ce soit de ma faute

Y a pus moyen de faire rien de grave
On est tellement petit
qu'on peut même pus être coupable de rien
Je veux ben
moi
être coupable de tout

Je prends sur moi la responsabilité totale
Chus là
Chus coupable de tout
Le seul homme au monde
qui ait encore du sens
parce que j'enlève
tout le sens (Lepage, 2009 : 99-100).

Le personnage de Jean dit être prêt à prendre sur lui, sur son dos, la « responsabilité totale », la culpabilité de tous, alors que la première partie de son monologue est chargée de cynisme, d'un désintérêt pour la continuation de la vie et de la pensée. Cependant, une fois dans ce langage, le cynisme est renégocié dans un désir de faire du sens. Ici, la littérature de Lepage n'offre pas de porte de sortie, mais elle montre la laideur du monde, dans lequel le personnage de Jean inclut le lecteur-spectateur – par l'utilisation répétée du pronom « on ». Elle ne redonne pas de sens, mais en pense son impossibilité. En cela, la pièce est en rupture avec un désir de voir advenir, par l'art, une réparation. S'il ne reste chez les personnages que le langage, que cette bouée de sauvetage, il n'en demeure pas moins que la réponse est imparfaite, et que l'esquisse comporte des ratées. Réfléchissant sur la culture et la littérature, Mavrikakis dira justement, à ce titre :

La culture est, de par sa nature même, déception puisqu'elle doit mettre en échec les représentations préfabriquées du monde. Un art qui redonnerait un sens plein à la vie et à la société courrait le risque de flirter avec le totalitarisme. La culture et l'art ne peuvent être pensés sans leurs ratages, sans un certain esprit de sacrifice face au social avec lequel (et il n'y a là rien de romantique) les intellectuels ne peuvent pas toujours pactiser (Mavrikakis, 2012 : 8).

Nous voulons donc penser qu'il n'y a pas de rupture totale avec le réel dans *Rouge gueule*, mais qu'au contraire, l'art de Lepage repose dans un certain acte de monstration, sans didactisme.

Le dramaturge et metteur en scène français Joël Pommerat, dans son essai *Théâtres en présence*, dit avoir « envie d'aller au théâtre pour voir un instant où ça cesse, où ça cesse enfin de jouer, de composer » (Pommerat, 2007 : 13). Le doute, ce brouillage entre les limites, est mis en scène à même les mots de *Rouge gueule*. Pommerat ajoute :

Nous sommes dans une société qui quête profondément (à tort ou à raison) l'origine des choses. [...] Cette métaphore qu'on emploie souvent pour dire que la vie est un théâtre n'est pas si fausse et ce monde d'aujourd'hui, ce monde de communication a développé ce processus de brouillage par la représentation. On ne cesse pas de se mettre en scène, de mettre en scène sa parole, son rapport aux autres. L'inverse d'une spontanéité (*ibid.* : 14).

Pommerat s'affaire néanmoins à désarticuler un certain miroir à la visée didactique : pour lui, la violence est donnée moins pour la reconnaissance et la démonstration que pour la monstration. Il semble juste de rapprocher ses propos avec l'objet de notre étude. En effet, d'une part, sans n'être qu'une caisse de résonance, le théâtre est l'espace où se répercute et est portée une certaine part de réel, de la société dans laquelle s'inscrit la pièce. D'une autre part, la véritable rupture réside en l'oralité de ce texte dramatique.

Par l'oralité de l'écriture, rappelons que nous entendons, suivant les recherches de Chénétier-Alev (elle-même dans le sillage de Paul Zumthor), une écriture renvoyant à « la présence d'un certain nombre de procédés qui tendent à transposer, dans le texte, ou bien les caractéristiques des

langages parlés (langue populaire ou codes de la conversation), ou bien celles des “littératures orales”, mais toujours au prix d’une inévitable dénaturation » (Chénétier-Alev, 2010 : 44). Il y a donc « deux oralités » (Zumthor, 1983 : 33) qui se réalisent dans la voix, pour emprunter l’expression de Zumthor : une expression individuelle et une expression reliée à une tradition, à la connaissance médiatisée de celle-ci. Sans détailler ici ces procédés propres à l’oralité dans l’œuvre à l’étude, notons seulement que chez Lepage, le langage de tous les jours, familier et parfois ordurier s’écrit avec précision. Sa langue jouit d’une connaissance du joul depuis Michel Tremblay : elle connaît son histoire et en négocie un nouveau rapport au sein de la fiction. Ce phénomène est également manifeste chez de jeunes dramaturges qui sont contemporains de Lepage⁸ dans la mesure où ces auteurs maîtrisent et connaissent les codes et les usages du joul et les investissent, de façon personnelle et forte, dans leurs créations théâtrales.

Le monde de Lepage traduit un langage parlé plein, quoique fragile, et surconscient de la bassesse apparente de ce langage, bien que non aveugle à sa force de frappe. Ajoutons que la double oralité dont il était question précédemment se retrouve aussi dans la voix des personnages de Lepage et les situe à la fois sur une scène d’énonciation personnelle (près de la douleur personnelle exposée du *in-yer-face*) et sur une scène sociohistorique (la conscience de la guerre, des horreurs, de la violence médiatisée). Chénétier-Alev décrit également, dans ses recherches, l’oralité en littérature comme

liée à l’émergence d’une étrangeté radicale, celle qui, loin de maintenir la cohésion du groupe de manifester son appartenance à la communauté, s’en sépare, en soumettant ses normes linguistiques à un traitement arbitraire pour leur faire exprimer ce qu’elle-même cherche à trouver (Chénétier-Alev, 2010 : 57).

Elle ajoute :

[L’oralité] ne s’adresse plus à une collectivité pour que celle-ci, l’écoutant, s’y retrouve, s’y abrite, s’y conforte, et que chacun à cette audition se reconnaisse membre de l’ensemble. Elle parle à chacun en particulier (même lors d’une lecture publique), et toujours pour remettre en question les représentations traditionnelles (*idem*).

L’oralité se trouve à être ainsi, selon la pensée de Pierre Ouellet, un « espace propre à la co-existence, qu’il faut à tout instant “re-fictionner” ou imaginer autrement dans des paroles et des images où se noue, se dénoue et renoue le lien social » (Ouellet, 2003 : 19). Cet espace créé par la voix du texte dramatique est le lieu de la véritable rupture d’avec le réel. L’oralité est construite chez Lepage comme ce qui met à distance le réel puisqu’elle aménage le lieu de l’Autre, le lieu où

8 Ne nommons à cet effet que Jean-Philippe Baril-Guérard, Sarah Berthiaume, Simon Boudreault, Rébecca Deraspe, Alexandre Goyette et David Paquet, par exemple. Il faudrait certainement interroger les parentés au sein des réseaux tissés autour de l’École nationale de théâtre du Canada (et des finissants du programme d’écriture dramatique) et du Centre des auteurs dramatiques.

le réel est mis en jeu par un effet d'étrangeté. L'exacerbation des jurons, les différents procédés de répétition et d'écho et la construction de tableaux aux adresses incertaines ou trompeuses balisent l'espace dramatique et ne cherchent pas à être le miroir du public à qui s'adresse la pièce.

Plus largement, et sans oublier les répercussions du *in-yer-face* dans son écriture, la pièce *Rouge gueule* s'inscrit, ce faisant, dans une pensée plus large du théâtre et de sa posture contemporaine.

L'oralité est au cœur de[s] écritures [qui] réagissent à la violence exercée à l'encontre du corps et de la pensée par le langage normé en développant toutes les ressources verbales propres à diffracter le sens, et à l'ancrer de nouveau dans l'expérience sensible (*ibid.* : 15).

Chez Lepage, cette réaction au langage normé se fait moins sentir, bien qu'il le torde et en occupe la marge. Cependant, la diffraction du sens, dans la syncope et une certaine poésie du banal et du familier, ancre véritablement sa pièce dans une expérience théâtrale renouvelée ou, du moins, différente par rapport aux pratiques théâtrales du Québec contemporain.

On ne peut parler du rapport au réel sans aborder de surcroît la question de la connaissance du monde dont font preuve les personnages de *Rouge gueule*. Le motif de la guerre prend, en ce sens, une ampleur assez importante pour que l'on s'y attarde plus longuement. Dans le tableau «*Bad habit*», le personnage de Bamoko raconte, dans un français assez sobre et avec une apparente gravité, l'histoire de sa famille ayant vécu les horreurs de la guerre. Avec résilience et empathie, il en décrit la violence jusqu'à traiter de ses tentatives de suicide répétées et en brandissant une bouteille d'«*antidépresseurs*» (Lepage, 2009 : 65) ou d'«*anxiolytiques*» (*idem*). Or, à la fin de la scène, le ton et le vocabulaire changent du tout au tout et la situation prend une autre direction :

(Soudainement
il rit)

Bamoko. – Ben non
C't'une joke
Chus né icitte
C'est des Tic-tacs (*idem*).

Le lecteur-spectateur a été floué, et l'Histoire tourne au mensonge. On rit jaune. La violence – ici celle de la guerre – est prise dans le langage du personnage, sur son dos. Bamoko semble incapable de ne pas jouer avec l'Histoire, de ne pas la mettre comme une veste sur son récit de vie, même le temps d'un mensonge. Si l'on se fie au titre, il en va d'une mauvaise habitude, d'une scène répétée, rejouée. De la même façon que pour le cynisme, le langage prend ici sur lui, le temps d'une scène, l'écho de la violence et la renvoie durement au visage des lecteurs-spectateurs. La répétition de la violence, sa banalisation, ne rend cependant pas le propos banal. On ne rit pas de la guerre; elle prend toute la place. La violence n'est pas domestiquée, elle n'est pas contrôlée, et ce, même si la langue propose un simulacre de son contrôle dans sa précision.

PORTER EN SOI: UN SECRET

Tel qu'évoqué au début de notre étude, la voix et son rapport au corps tronqué, privé de ses membres par la forme du texte même, puis aux corps coupés d'histoire – les personnages sont pris sur le vif de leur existence – offrent un terrain intéressant où relier le mensonge et le langage. En considérant le langage de la scène non pas comme une *mimésis*, mais dans sa maîtrise et son invention *pour* la scène, nous voulons penser de surcroît le langage dans la pièce de Lepage comme un langage du mensonge, un langage tronqué comme la voix qui le porte, un langage violemment coupé, hachuré, et ce, même dans la forme de la pièce. Dans *Rouge gueule*, la coupe est toujours accompagnée d'un retour: si l'on interrompt ici, c'est pour mieux y revenir là. Ça s'arrête brusquement, dans le théâtre de Lepage, comme un coït interrompu, comme ce Michel du tableau «*Fists of fury*» qui ne réussira pas à faire taire son désir pour la sodomie et qui le paiera au prix de l'interruption de son langage, sans avertissement (*ibid.*: 24-29). La figure de l'écho prend, de nouveau, de l'importance: que l'on pense à la structure en boucle du livre dont il était question précédemment ou aux motifs qui refont surface d'un tableau à un autre.

Ce jeu sur la répétition n'est toutefois pas cantonné aux domaines du vocabulaire et de la forme: le retour, ce «*[d]éjà-vu*» (*ibid.*: 56), se pose en tant que marqueur de l'aveu, aveu de la pièce sur elle-même comme de la banalité et de la répétition des histoires. L'aveu est ici ce qui gravite autour de la création négociant un nouveau rapport au réel dans la pièce: ce sont les pointes métatextuelles du théâtre dans le théâtre qui, sur la scène, dévoilent son incapacité à être totalement en rupture ou en position de pouvoir devant le réel. À cet égard, il faut revoir les titres des tableaux «*Not again!?*» (*ibid.*: 101) et «*Bad habit*» (*ibid.*: 64) ou encore la didascalie «*Déjà-vu*» (*ibid.*: 56) en ouverture du tableau «*National sport*», didascalie qui précède une scène répétée et (re)connue du lecteur-spectateur. Or, ces marqueurs se font évidemment muets au moment où est représentée la pièce: ils sont, de la même façon que l'était le calme de l'étranglement final du personnage de la dernière scène, l'extinction du reste, le pas de trop vers le silence. La violence est ainsi marquée, silencieusement, comme répétée, comme reconnue ou jouée. Elle est le mensonge derrière l'apparence de vérité, elle est ce qui est porté en soi comme un secret. La théâtralité joue des marqueurs extratextuels à l'extérieur de la scène – *ob-scène* – qui ne sont ni des indications scéniques, ni de simples précisions ou didascalies. Le statut de ces éléments, et surtout l'objet de leur adresse, est ambigu. Au demeurant, il nous semble que le lien entre ces éléments du texte et la dissimulation est un révélateur de l'importance du jeu entre le (non-)vu et le (non-)dit dans la pièce de Lepage.

Cela n'est pas sans rappeler l'écriture didascalique poétique de Kane. L'auteure britannique, ayant recours à la notion d'*image scénique*, a développé «une dramaturgie où les voix didascaliques prennent en charge l'essentiel de l'adresse» (Chénétier-Alev, 2010: 169). De la même façon, par ses didascalies aux fonctions et à l'adresse ambiguës, *Rouge gueule* instaure un décalage entre

le lecteur et les personnages, entre le niveau du lecteur et celui des répliques. Comme le souligne Chénétier-Alev, à propos des didascalies de Kane, « ce décalage, loin de produire une distanciation vis-à-vis des personnages, cherche [...] à impliquer davantage le lecteur dans la représentation, à en faire un témoin direct » (*idem*). Cependant, chez Lepage, les didascalies n'apparaissent pas dans l'énonciation ni de manière aussi insistante que chez Kane. Rappelons qu'en ouverture des pièces *Blasted* (*Anéantis*), *Phaedra's Love* (*L'amour de Phèdre*) et *Cleansed* (*Purifiés*), la dramaturge précise explicitement que les « didascalies entre parenthèses fonctionnent comme des répliques⁹ » (Kane, 2001), ajoutant ainsi aux fonctions plus traditionnelles des didascalies en italiques ce décalage dont parlait Chénétier-Alev dans la mesure où les personnages doivent faire corps dans une grande proximité avec cette forme didascalique.

De plus, ce qui ne se dit pas, ce qui n'est pas porté à la scène, dans le cas des titres des dix-sept tableaux de *Rouge gueule*, semble demeurer étranger au langage des personnages. Certes, l'utilisation de l'anglais n'est pas nouvelle dans la dramaturgie québécoise et teinte le langage de plusieurs auteurs contemporains. Toutefois, le rapport qu'entretient le langage de Lepage à l'anglais est nouvellement négocié dans la pièce. Non plus du côté de l'aliénation, l'anglais s'inscrit plutôt comme la présence de l'altérité dans le langage. La présence violente d'une deuxième langue qui martèle le discours impose ainsi également un nouveau rapport au réel qui serait du côté de l'ouverture.

De plus, ce qui frappe dans la pièce de Lepage, c'est le rapport au jeu et à la dissimulation que noue la présence de l'anglais dans le texte. L'utilisation de l'anglais pour nommer les scènes donne, en effet, l'impression que ce qu'on ne voit pas et qui n'est donc pas porté par les personnages fait écho au langage – parce que non exempt d'expressions et de passages anglophones, nous y reviendrons –, mais en demeurant toujours Autre. Il y a une certaine violence dans cette distance entre la langue maternelle mise en bouche et portée à la scène et une autre que l'on garderait, en silence, mais qui aurait toutefois la valeur de nomination et de direction des paroles des personnages. La distance créée entre les langues, dans cette brèche entre l'anglais et le français du texte de Lepage, rappelle la présence d'autres discours à même la voix des personnages et renforce cette idée de jeu sur le visible et la présence au sein de la pièce.

Il semble que cette coprésence linguistique au sein de la langue de *Rouge gueule* contribue à répondre à un certain cynisme dans la mesure où elle nourrit la voix d'une altérité qui met en mouvement le langage. Ainsi, la double présence des langues dans l'oralité de Lepage, et plus particulièrement la tension entre ce qui est dit et ce qui ne l'est pas, est un lieu de f(r)iction où le lecteur-spectateur se positionne activement, encore une fois, en témoin direct. À la suite de l'étude de Jeanne Bovet sur le plurilinguisme dans le théâtre québécois, selon laquelle « les représentations dramaturgiques du plurilinguisme ouvrent [la] scène québécoise à de nouvelles

9 « Stage directions in brackets function as lines. »

fictions identitaires» (Bovet, 2007 : 58) qu'elles opèrent sur le mode du conflit ou sur le mode du contact, nous proposons que la présence de l'anglais tout au long de la pièce du dramaturge montréalais n'est pas neutre. Une recension complète des occurrences de l'anglais dans le discours des personnages rend compte de l'utilisation quasi exclusive de cette langue à des fins d'insultes, l'expression «fuck» et ses déclinaisons («fucker», «fuck you», «fuck off», «fuck man», «middle finger response») constituant presque la totalité du vocabulaire appartenant à l'anglais. Elle est donc une langue d'attaque, une part violente du langage, sorte de modalité de la répétition dans le texte de théâtre. On se rappellera l'extrait «*Caught up*» au cœur duquel le personnage d'André hausse de plus en plus le ton pour dire, au milieu de la scène :

Qu'est-ce que tu fais?

Non

Non

Écoute-moi

Ignore-moi pas

Allô?

Allô

allô

allô

Je te parle

Tu parles-tu français?

Speak English?

Voyons donc

T'es même pas majeure (Lepage, 2009 : 92).

Le lecteur-spectateur le saura plus tard : André se masturbe en regardant une revue pornographique et nous avons droit à une incursion dans son univers, sorte de porte ouverte sur son fantasme, l'œil collé au trou de la serrure. Le recours à l'anglais devant le silence frappe ici : comme si, devant la violence du langage d'André, devant son goût de provoquer, il fallait une réponse dans un langage ou un autre, ou du moins la nécessité d'une certaine compréhension. Le langage ordurier renvoie au sexe et au fantasme, et la diglossie devient une zone de contact : du contact entre les langues – du contact textuel –, mais aussi du contact d'une peau avec une autre – du contact sexuel.

Un cas d'exception, le tableau «*About rape*», utilise de façon plus condensée l'anglais jusqu'à faire un discours à la lisière entre les deux langues, créant un langage d'attaque qui se construit, par la voix du personnage de Véronique, jusqu'à la perte de sens. Elle dira, à la fin de la première partie de son monologue :

Tu comprends ce que je te dis? T'es bon parce que moi je sais même pas de quoi je parle pourquoi tu me dis pas ta yeule ta yeule Véro shut the fuck up girl tu te prends pour qui tu te rends même pas compte que t'es juste bored tu parles tu parles tu parles tu connais rien you don't know shit tu dis des affaires horribles pis ça t'écœure même pas parce

que tu t'en rends même pas compte t'es juste une petite conne bored qui fait sa fraîche pourquoi tu me dis pas t'es juste une petite conne bored qui fait sa fraîche? (*ibid.* : 67-68.)

Notons également qu'exceptionnellement, la jeune femme est écoutée par un autre personnage – « *Véronique / assise à l'écart / Francis l'écoute attentivement* » (*ibid.* : 66) –, bien que le sujet de son adresse ne soit pas tout à fait clair tout au long de son monologue. Si l'adresse n'est pas définie, l'auditeur sera toutefois l'objet de l'attaque finale de la scène, dans laquelle il sera silencieux jusqu'à la fin, cible de la violence de ce langage. Malgré le martèlement et le rythme guerrier des paroles de Véronique, on retrouve une grande fragilité à même le passage, pourtant érigé en véritable canon d'un langage prêt à tout détruire.

Alors que les personnages jouent à se faire peur, qu'ils disent leur désabusement dans un langage qui remet en question et en mouvement ce dernier, la violence de leurs attaques verbales est souvent teintée de fragilité. En cela peut-être les personnages sont constamment « plus ou moins en état de guerre » (Pavlovic, 2009 : 5) : prêts à la défense ou à l'attaque, sur leurs gardes, déstabilisés. Un tremblement dans le langage fait souvent surface dans le texte de Lepage, venant de ce coup ébranler la force apparente du langage des personnages. La violence est reçue, emmagasinée pour un temps puis rejetée dans les mots, des coups sont portés. Mais la fragilité reste ce qui surgit comme un lapsus en une parole qui passe trop vite dans la bouche et en échappant à la conscience pleine. Dans le monologue de Véronique, « *About rape* », on peut lire :

Qu'est-ce que ça fout qu'est-ce ça peut ben te faire jamais je vais me faire violer t'es malade j'ai ben trop peur d'avoir mal chus ben trop fière de m'ennuyer je veux rester une petite conne qui fait sa fraîche je le sais chus une petite conne qui fait sa fraîche je le sais chus une petite conne une petite agace une vierge agace une reine vierge agace qui fait sa fraîche. Pis ça? Si tu veux me fermer la yeule t'as juste à m'embrasser go kiss me now ferme-moi la yeule shut me up (Lepage, 2009 : 68).

Dans cette scène, la fragilité mine l'hypothèse du cynisme en invalidant une présence au monde complètement désabusée de la part des personnages. Que ce soit en déjouant les attentes du lecteur-spectateur – on ouvre une bouteille de Coke plutôt qu'une cannette de bière dans un *party* – ou par une rupture de ton dans un monologue, l'instabilité dont il est question ici participe de la mise à distance du réel en déviant l'horizon d'attente. Le langage, par ses ruptures, contribue ainsi à négocier ce rapport.

PORTER UN COUP : LA SCÈNE

Quand la violence est portée par le langage, que ce dernier s'en fait le réservoir l'espace de la représentation, il reste néanmoins une bouche, des yeux grands ouverts sur la violence médiatisée qui fait écho dans les discours des dix personnages. Les restes du réel habitent le langage et sont

projetés vers le lecteur-spectateur; on l'entend, il gueule, il crie, il rit jaune. Nous l'avons montré, par la bouche des personnages passe une grande part de la violence engagée par les discours de *Rouge gueule*. La violence du langage de la pièce tend aussi à faire voir les coups portés, à les montrer, littéralement, dans le théâtre. Des arrêts sur images, sortes de ruptures dans le temps dramatique, viennent fixer toute la violence de ces tableaux, fortement. Dans la scène « *National sport* », certainement la plus explicite en termes d'agression physique, les didascalies indiquent, en ouverture :

*André arrive
Il tient un bâton de golf
Il s'approche de Dave
brandit son bâton
puis stop
Tout fige
André se retourne vers le public (ibid. : 56).*

Toute la scène se déroulera l'espace de ce temps suspendu (ou métadramatique), donnant à voir et à entendre l'explication ou la prémisse de l'action que posera, finalement le personnage : « *André fonce d'un coup sur Dave / et lui défonce le crâne / à grands coups de bâton de golf* » (ibid. : 63). Cette brutale manifestation de la colère et de la vengeance surprennent : la rupture se fait dans le ton, mais également dans la tangibilité de l'action. Alors que Lepage nous donnait accès à des tranches de pensée et de fantasme, voilà qu'il laisse tomber le rideau complètement et nous montre l'étendue de cette violence portée par les personnages. Il n'y a plus de dissimulation : le personnage d'André est mis à nu et son fantasme – mais en est-ce seulement un ? – prend la scène. Le coup est porté, il est porté à la scène.

En gardant en tête également la mort de la jeune femme du tableau final de *Rouge gueule*, il faut se demander comment ces images-chocs qui dépassent la violence dans la voix négocient le rapport au réel de la pièce. Dans le dossier « Le théâtre et le mal », dirigé par Catherine Naugrette dans la revue *Registres*, Marie-Christine Lesage réfléchit sur l'image scénique et la violence depuis le théâtre de Kane. Elle se demande :

Comment la forme excessive, exhibée qui est celle du monstrueux en scène peut-elle être arrimée à du sens, c'est-à-dire à un espace de vérité en rapport avec le monde humain qui est ainsi exploré, fouillé, excavé ? Vérité d'une part sombre ou maudite qui ne s'embarrasse pas d'injonctions morales, mais qui tente de révéler les lieux du désordre intérieur de l'homme (Lesage, 2004-2005 : 41).

Une sorte d'anthropologie de la cruauté et de la méchanceté semble ici s'exposer à même les images scéniques. La critique lie cependant cette exposition de la violence à une certaine vérité, à une valeur d'exposition du vrai qui serait mis au jour sur la scène. En d'autres termes, la violence

n'est pas symbolique et, pour reprendre les mots de *Rouge gueule*, « [l]e jugement / c'est trouver que les choses qu'on voit / sont exactement / les choses qu'on voit / [l]es pyramides / c'est des pyramides / [u]ne claque s'a yeule / c't'une claque s'a yeule » (Lepage, 2009 : 17). Le personnage parle de jugement, mais on pourrait entendre les actions ou même le propos. Dans *Rouge gueule*, si la monstration d'une telle violence est dénuée de symbolique, c'est pour en exposer la perte de sens et ainsi produire du sens, sur la scène. « D'ailleurs, ces analyses font écho à une notion que Sarah Kane développe : l'image scénique. C'est peut-être là, la grande affaire de ce théâtre de la violence : le recours à l'image comme puissance de production du sens (et partant, à l'écriture didascalique, qui se fait poétique) » (Hervé, 2006).

En ce sens également, le théâtre de Lepage et celui de Kane peuvent être rapprochés. Il nous semble que le mécanisme de la reprise et de la répétition éclaire cette présence de la violence dans les images scéniques créées hors temps et sur scène. On rejoue des éléments d'un réel (re)connu. La scène est déjà vue en cela qu'elle reproduit et répète une violence du monde dont les personnages sont le réceptacle le temps d'élever la voix dans le théâtre. Comme l'était le reste du cynisme et de la violence dans le langage des personnages, il y a un écho de la monstruosité du réel dans les actions finement inscrites comme rejouées par les didascalies poétiques.

Parlant de l'esthétique et du rapport entre la communauté et le théâtre en temps de crise, Naugrette dira que c'est « d'ailleurs non seulement l'esprit d'un individu, mais l'esprit d'une époque qui trouve à travers l'art un moyen de s'extérioriser » (Naugrette, 2010 : 15). Dans le tableau dont il était question plus haut, la douleur individuelle du personnage d'André habite le discours. Ce dernier ne trouve pas d'issue ou de réponse ; c'est la pulsion (de mort) qui prend le dessus devant l'incapacité qu'a sa voix de régler ou de réparer sa douleur ou sa détresse.

En fait
c'est
des frustrations personnelles
C'est ça
C'est des frustrations personnelles
accumulées depuis des années
pis comme je suis pas assez intelligent
pour me rendre compte que c'est mon problème
je me venge
gratuitement
sur quelqu'un qui m'a rien fait (Lepage, 2009 : 57).

En outre, comme nous l'avons annoncé au début de cette étude, deux oralités se réalisent dans la voix, suivant les travaux de Zumthor, et il nous semble ici que celles-ci se réalisent dans ce passage et répondent aux propos de Naugrette amenés précédemment. Il y a, d'abord, une expression individuelle, c'est-à-dire cette porte ouverte sur la conscience d'André et sa douleur. Puis, en

cooccurrence, une expression reliée à une tradition, à la connaissance médiatisée de l'oralité, ici ce « *National sport* », cet élément partagé à même ce qui est *obscène*, cette extériorisation d'une violence plus grande que le théâtre dont il se fait le réceptacle. N'oublions pas que Lepage nous parle du « sport national » : entre le golf et la baise, c'est une violence sans pitié qui est montrée, exposée, sans détour, et il en va de l'expérience de cette violence dans une arène dramatique. Si Naugrette parle de « l'esprit d'une époque » (Naugrette, 2010 : 15), nous préférons nuancer le propos en empruntant les mots de Lepage : « Je dis seulement que le théâtre est un lieu de l'incertain. Il brasse les cartes. C'est un lieu de disjonction collective » (Lepage, cité dans Couture, 2011 : 81). Préférer la « disjonction collective » à « l'esprit d'une époque » nous semble juste dans la mesure où le premier syntagme rend compte de ce mouvement de rencontre entre le réel et le théâtre – voire le langage – que nous tentons de mieux comprendre. Et si le cynisme est remis en mouvement et renégocié, il en va de même pour la fonction du théâtre et une certaine posture critique qui en est revenue de la force du théâtre. L'auteur ajoute :

Il m'apparaît de plus en plus évident que le milieu du théâtre, tel qu'il se présente aujourd'hui, est un milieu autocentré qui s'adresse à une élite instruite et initiée. D'une manière un peu simpliste, on pourrait même penser que le théâtre a plus une fonction de reproduction du système que de contestation. Les enjeux qu'il met en scène sont souvent compris et déjà acceptés de son public – malaise de la modernité, violence dans le social, recherche d'espoir dans un monde sans Dieu, destruction du monde par le capitalisme, inégalités, racisme, sexisme, etc. Au contraire, même, il conforte en donnant à croire que quelque chose se passe (*idem*).

« [C]roire que quelque chose se passe » : n'est-ce pas là toute l'essence de *Rouge gueule* ?

- BARTHES, Roland (1964), «Éléments de sémiologie», *Communications*, vol. 4, n° 1, p. 91-135.
- BOUDREAULT, SIMON (2010), «Avant-propos» de *Sauce brune*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, p. 7-8.
- BOVET, Jeanne (2007), «Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime», *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 43-62.
- CHÉNÉTIER-ALEV, Marion (2010), *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes.
- COUTURE, Philippe (2011), «Pour en finir avec le théâtre engagé : entretien avec Étienne Lepage», *Jeu*, n° 139, p. 79-84.
- DANIS, Daniel (2007), *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Montréal, Leméac, «Théâtre».
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1976), *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1972), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, «Critique», vol. 1 («L'anti-Œdipe»).
- GUAY, Hervé (2010), «Le rouge aux lèvres», *Spirale*, n° 231, p. 60-61.
- GUILMAINE, Anne-Marie (2015), «L'empreinte d'une expérience performative en littérature : le cas de Sophie Calle et de Miranda July», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- HERVÉ, Stéphane (2006), «Traverser la violence», *Acta Fabula*, <http://www.fabula.org/revue/document1175.php>
- JACQUES, Hélène (2010), «Consensuelle provocation : *Rouge gueule*», *Jeu*, n° 135, p. 84-89.
- KANE, Sarah (2001), «*Blasted*: Author's Note», dans *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen Drama, «Contemporary Dramatists», p. 2.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LEPAGE, Étienne (2009), *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- LESAGE, Marie-Christine (2004-2005), «De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique», *Registres*, n° 9-10 p. 41-52.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2012), «La culture et ses volontés de puissance», *Spirale*, n° 240, p. 6-8.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2005), *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Champ libre».
- NAUGRETTE, Catherine (2010), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan.
- OUELLET, Pierre (2003), *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*, Montréal, Liber.
- PAVLOVIC, Diane (2009), «*Rouge gueule*», préface à Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, p. 5-6.
- POMMERAT, Joël (2007), *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud.
- SIERZ, Aleks (2002), «Still In-Yer-Face? Towards a Critique and Summation», *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n° 1, p. 21-22.
- VAÏS, Michel (2008), «À la recherche du choc théâtral», *Jeu*, n° 126, p. 166-173.
- VAÏS, Michel (2004), «Provocation et brutalité en Europe», *Jeu*, n° 111, p. 43-47.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.



REVUE DES REVUES

Jeu, n^{os} 159, 161, 164, 165 (2016, 2017)
Registres, n^{os} 19, 20 (2016, 2017)
Alternatives théâtrales, n^o 129 (2016)

En 2016 et 2017, les revues de langue française se sont penchées sur des sujets aussi variés que les inégalités sexuelles, le sexe, les paradoxes de l'acteur, les publics, la liberté d'expression, le processus de création de Joël Pommerat et les photographies d'acteurs jusqu'au début du XX^e siècle en France. Ces dossiers thématiques témoignent de la richesse de la réflexion sur le théâtre au cours des deux dernières années.

LES FEMMES MISES DE L'AVANT

Dans son éditorial du numéro 129 d'*Alternatives théâtrales*, Sylvie Martin-Lahmani souligne le fait que c'est parce qu'elles sont encore grandement désavantagées dans un monde où s'exerce la domination masculine qu'*Alternatives théâtrales* a choisi de dédier un numéro aux créatrices. Appuyant sa réflexion sur certains passages d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, l'auteure énonce les trois axes de réflexion principaux du dossier : l'organisation au sein des entreprises artistiques et culturelles, le contexte inégalitaire de l'écriture et la représentation des corps féminins, principalement en France et en Belgique.

Le dossier s'ouvre sur la synthèse de la rencontre publique organisée par le Centre Wallonie-Bruxelles le 8 mars 2016, qui rassemblait des artistes, des intellectuels et des responsables d'institutions invités à réfléchir à la création au féminin. Les invités y abordent la place des femmes en tant que dramaturges, théoriciennes, actrices et spectatrices à l'époque moderne; les inégalités entre les hommes et les femmes dans le champ de la culture; les modèles de parité à suivre ailleurs en Europe (en Suède notamment); le rapport entre le genre et le féminisme ainsi que la nécessité de féminiser la terminologie afin d'augmenter les possibilités d'identification des femmes. Lucien Jedwab, ancien chef correcteur du journal *Le Monde*, dédie son texte « Les mots pour la dire » au traitement du féminin dans l'orthographe française. Selon lui, ce sont les mouvements des femmes pour défendre leurs droits, dans la mouvance de Mai 68, qui ont permis d'ébranler quelque peu l'archaïsme du vocabulaire pour trouver aux qualificatifs masculins des équivalents féminins. Dans un autre article, Fabienne Darge pousse encore plus loin la réflexion sur le vocabulaire, en déconstruisant l'idée que la pensée serait genrée. En se basant sur un entretien mené avec l'artiste Maëlle Poésy, elle déplore que les metteuses en scène soient réduites au regard féminin de leur œuvre plutôt qu'à leurs qualités esthétiques universelles. Par ailleurs, partant du constat que les émotions n'ont pas d'âge ni de sexe, elle ne voit aucune incohérence à faire jouer des rôles

d'hommes par de grandes actrices, comme le font notamment Ivo van Hove ou Guy Cassiers. De leur côté, François Lecercle et Clotilde Thouret abordent la misogynie qui caractérise le discours «théâtophobe» de l'Église dans l'histoire du théâtre européen, alors que les femmes – autant actrices que spectatrices – étaient régulièrement associées à la menace et à la transgression. Puis, Isabelle Dumont s'entretient avec la philosophe Vinciane Despret à propos de la place des femmes au sein de l'université. Elle explique que, de la même manière que bien des écrivaines cherchent à être reconnues pour leurs œuvres plutôt que pour leur genre, les femmes scientifiques revendiquent la primauté de leur recherche sur leur sexe. C'est sur la création au féminin en Algérie que se penche ensuite Souria Grandi, qui remarque que, bien que la littérature féminine d'expression française soit en pleine expansion depuis une trentaine d'années, celle-ci demeure hors des frontières du territoire algérien. Elle mentionne deux occurrences de pièces écrites par des femmes et jouées en Algérie – *Rouge l'aube* d'Assia Djebbar (coécrite avec son ex-mari Walid Garn en 1969) et *Le vaisseau des mélodies* de Samia Abderrabou en 2003 –, alors que plusieurs dramaturges algériennes ont été montées à l'étranger. Antoine Laubin tente une réponse à l'artiste belge Anne-Cécile Vandalem, qui l'avait questionné trois ans plus tôt sur la manière d'amener des acteurs masculins de la scène bruxelloise à s'intéresser à la performance qu'elle préparait. À partir de réflexions tirées des théories de Judith Butler et de Luce Irigaray, Laubin interroge la nécessité de féminiser le langage avant d'aspirer à féminiser les rapports humains. Il se base sur les mises en scène déstabilisantes d'Angelica Liddell pour montrer l'inconfort que ressent encore le public devant des représentations féminines punk, voire radicales. De son côté, Marjorie Bertin se penche sur les mises en scène de Christiane Jathaly de *What if they went to Moscou?* – adaptation des *Trois sœurs* de Tchekhov – et de *Julia* – adaptation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg – pour montrer comment la metteuse en scène opère une refocalisation et une concentration des personnages féminins. Puis, Estelle Doudet et Martial Poirson s'entretiennent avec Christine Letailleur à propos de ses mises en scène des *Liaisons dangereuses* et de *La philosophie dans le boudoir*, deux œuvres qui portent les stigmates de l'époque à laquelle elles ont été rédigées. Sabine Dacalor questionne Myriam Saduis à propos de son spectacle *Amor Mundi* inspiré de la philosophe Hannah Arendt, alors qu'Emmanuelle Favier se penche sur *Nadia C.* de Chloé Dabert, spectacle inspiré de la gymnaste Nadia Comaneci. Laurence Van Goethem propose, quant à elle, un portrait croisé de Ermanna Montanari, Emma Dante et Marta Cuscunà, trois artistes qui basent leur démarche créatrice sur leurs origines italiennes et qui accordent une grande place à la spiritualité et à la religion. De son côté, Christophe Triaud s'intéresse au traitement de la nudité davantage exposée qu'exhibée de la danseuse Camille Mutel. Il souligne que le corps de l'interprète oscille entre sexualisation et indéfinition, à la fois érotique et corps-matière fait de peau et de muscles. En plus d'interroger la question du regard, les spectacles de Mutel instaurent selon lui un rapport particulier avec le public, qui se sent à la fois absorbé et intimidé par le corps de l'interprète présenté complètement nu. La question de la nudité est aussi abordée par Martial Poirson à partir du spectacle *Bad Little Bubble B.* de Laurent Bazin, qui

présente cinq femmes nues dont l'image est subvertie pour perdre leur pouvoir d'excitation. Or, chez ce metteur en scène, le nu est un moyen de sensibiliser le public à la « pornification » de la société postmoderne et à l'« hyper-exploitation des désirs » grâce à des tableaux vivants parfois brutaux ou grinçants. Le fait que *Bad Little Bubble B.* présente l'aliénation féminine de manière désinhibée pose la question d'un possible postféminisme, qui permettrait un nouvel examen de la division entre sexe et genre dans la perspective *queer*. Le numéro de revue se clôt sur un dossier constitué d'analyses dédiées au travail de l'artiste Anne-Cécile Vandalem.

ODE AU SEXE ET À L'ÉROTISME

Avec le numéro 159 sur le sexe au théâtre, Sara Dion dirige son premier dossier thématique pour *Jeu*, en plus de se joindre officiellement au comité de rédaction de la revue. Avec ce numéro, elle cherche à faire état des différentes formes que trouve le sexe sur les scènes québécoises. En ouverture de numéro, quatre personnes se prêtent au jeu des « mises en bouche » en racontant un souvenir lié au sexe ou en émettant une réflexion sur le sujet. Michelle Chanonat rend compte de la disparition de la sexualité dans les spectacles de théâtre jeune public. Alexandre Cadieux, quant à lui, cherche à cerner la position compromettante à laquelle le critique professionnel est confronté lorsque certains spectacles l'émoustillent. Le théâtre d'objets est ensuite abordé par Ariane Brien-Legault, alors qu'elle explique les limites et les libertés que permet ce médium lorsqu'il est question de sujets sexuels. Puis, Nathalie Claude déplore la faible représentation du lesbianisme sur les scènes théâtrales québécoises, alors que l'on retrouve plusieurs figures lesbiennes fortes sur Internet, à la télévision et au cinéma. En miroir, dans le dernier article du dossier, Christian Saint-Pierre rend compte de la faible représentation de la sexualité gaie au théâtre dans le cadre d'un échange entre sept dramaturges homosexuels de la génération Y : Jean-Philippe Baril Guérard, Simon Boulerice, Éric Noël, David Paquet, Olivier Sylvestre, Sébastien David et Félix-Antoine Boutin. Alors que Laïma A. Gérald aborde les démarches artistiques de Nicolas Berzi, d'Andréane Leclerc et de la compagnie Carmagnole, qui font du désir et de la sexualité un des moteurs de leurs créations, Gilbert Turp part de son expérience personnelle de comédien pour réfléchir au sexe sous l'angle du jeu d'acteur. À partir d'un corpus de pièces de théâtre québécoises récentes, Sara Dion se penche également sur le sexe à dire, alors que le théâtre se présente comme le lieu par excellence du « sexe didascalique ». Si cette façon de traiter la sexualité est opérante pour un éventuel lecteur, c'est au metteur en scène que revient la tâche de rendre compte de ces indications qui sont de l'ordre de l'acte et du jeu physique. Nourrie par les réflexions d'Angela Konrad et d'Alice Ronfard, Solène Paré retrace le processus l'ayant menée à mettre en scène *Quartett*, de Heiner Müller. Dans son article, elle cherche à savoir comment enrichir la représentation d'un acte sexuel sur scène. Myriam Daguzan Bernier traite quant à elle des multiples occurrences littérales ou métaphoriques de la masturbation dans le théâtre

contemporain. Elle remarque que dans *Les morb(y)des*, *Todo el cielo sobre la tierra* (*El síndrome de Wendy*), *Eden Motel* ou *Plus (+) que toi*, la masturbation dissimule une profonde solitude ou un mal de vivre, alors que c'est plutôt sur un mode ludique que les plaisirs autoérotiques sont abordés dans le *iShow*, qui utilise Chatroulette pour entrer en contact avec des inconnus sous les yeux du public. L'auteure critique le narcissisme de la société contemporaine où les représentations d'un « moi sexué, exhibé, génital ou masturbateur » abondent et où le « je » n'arrive à exister que par le regard de l'autre. À partir du spectacle *Table rase*, du collectif Chiennes dont elle fait partie, Catherine Chabot expose sa vision de la sexualité, qu'elle qualifie de « topographie des fentes ». À partir de discussions enregistrées, d'histoires autobiographiques et de recherche de théâtralité, le collectif a voulu créer une œuvre artistique radicale. Partant du constat que la sexualité au théâtre se limite souvent à des représentations magnifiées, romancées ou pornographiques, la metteuse en scène Brigitte Poupart a plutôt choisi de mettre de l'avant, dans *Table rase*, la banalité non spectaculaire de la sexualité comme sujet de conversation menant néanmoins à un drame psychologique.

PLEIN FEU SUR L'ART DE L'ACTEUR

Le numéro 161 de la revue *Jeu*, dirigé par Gilbert Turp, est consacré aux paradoxes du comédien. Il rappelle que le paradoxe du comédien a été décrit de différentes manières depuis Shakespeare et Diderot, sans toutefois que la nature de ce paradoxe n'ait véritablement été éclaircie. Contrairement à Emmanuel Schwartz qui ne croit pas à cette notion, Turp considère que la blessure de l'acteur peut servir à nourrir certains rôles. Comme professeur, il remarque que plusieurs jeunes qui entrent au Conservatoire semblent vouloir le faire pour apprivoiser une faille en eux qui se dévoile en état de jeu. De son côté, Jean-Claude Côté explique que, selon lui, l'approche des actions physiques stanislavskienne est encore très pertinente pour jouer les textes contemporains, même les plus fragmentés. Il met en relief la multiplication des points de vue qui marque les écritures dramatiques éclatées, ce qui oblige l'acteur à s'adapter à différents rôles, allant jusqu'à prêter son corps à la parole de l'auteur ou du metteur en scène. Professeure depuis vingt-cinq ans au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, où elle enseigne notamment le masque, Suzanne Lantagne explique pour sa part de quelle manière cet accessoire modifie l'énergie et le jeu d'un comédien. Selon elle, le masque peut servir de tremplin pour atteindre une plus grande réalité théâtrale, en plus de devenir une protection illusoire contre le regard paralysant de l'Autre. Elle souligne aussi que depuis l'arrivée de Louise Lapointe dans le corps professoral du Conservatoire, les étudiants conçoivent des masques moulés sur leur propre visage, permettant un rapport physique et un engagement plus personnel. La majeure partie du dossier permet à plusieurs comédiens de prendre la plume pour définir leur vision du métier. Guy Nadon insiste sur l'importance d'avoir une histoire pour arriver à raconter celles des autres.

Pour lui, un acteur porte en lui son histoire personnelle, mais aussi celle de son pays et de son époque. Il revient sur sa première audition pour le rôle de Mona dans *Aux yeux des hommes*, devant André Brassard, puis il se remémore son entrée à l'École nationale et la découverte de maîtres à penser comme Jean-Claude Germain, André Pagé, Michelle Rossignol, Gaston Miron, Victor-Lévy Beaulieu ou Pierre Boucher. Il explique aussi les sentiments paradoxaux qu'implique le métier d'acteur : anxiété, découragement, insomnie, mais aussi plaisir et camaraderie. Violette Chauveau revient quant à elle sur le caractère salvateur qu'a eu le théâtre dans sa vie depuis son enfance, en passant par le Conservatoire, le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre du Peuple. Elle raconte comment la découverte du non-jeu de Robert Gravel a été déterminante, tout comme sa rencontre avec André Brassard. Alors que Sara Dion s'entretient avec Kathleen Fortin et Emmanuel Schwartz, Anne-Marie Cousineau rend compte de propos tenus par Gilbert Sicotte et Sophie Cadieux sur leur métier. Gilbert Sicotte savoure la possibilité comme acteur de jouer à être quelqu'un d'autre, tout en trouvant des points communs entre soi et le personnage à incarner. Il accorde un grand pouvoir à l'improvisation dans le développement du jeu de l'acteur, puisque cet exercice permet d'apprivoiser certaines émotions, attitudes et idées dont il n'a pas toujours conscience. Sophie Cadieux revient sur sa chance d'avoir pu donner corps à plusieurs reprises à la dramaturgie d'Evelyn de la Chenelière dans les mises en scène d'Alice Ronfard, ce qui a contribué à solidifier sa confiance et à s'attaquer à des projets comme la mise en scène de *Tu iras la chercher* de Guillaume Corbeil.

LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE SOUS LA LOUPE : PUBLICS ET LIBERTÉ D'EXPRESSION

Dirigé par Raymond Bertin, le numéro 164 de la revue *Jeu* remet en question la composition, la place et le rôle du public dans les salles de théâtre. Le dossier s'ouvre sur quatre portraits de « superspectateurs », véritables passionnés qui participent chacun à leur manière à la richesse des publics de théâtre et de danse. Après avoir retracé une brève histoire du public et de la démocratisation de la culture depuis les années 1960, Véronique Hudon cherche à comprendre comment certaines œuvres contemporaines complexifient les relations avec les spectateurs maintenant axées sur la liberté et la rencontre véritable. De son côté, Anne-Marie Cousineau traite de l'importance des professeurs de cégep dans le développement de l'intérêt des jeunes adultes pour le théâtre. Par des témoignages d'élèves et de collègues, elle démontre le caractère formateur de la sortie au théâtre pour la construction identitaire et citoyenne. Michelle Chanonat démontre l'importance et le soin accordés à l'accueil des jeunes spectateurs à la Maison Théâtre en s'entretenant avec des placiers et en retraçant leur parcours. Sara Dion avance que tout comme le manque de diversité observable sur les scènes, la composition du public est souvent « blanche » et très uniforme. Elle salue d'ailleurs les initiatives de théâtres comme Espace Libre

ou Aux Écuries, qui démontrent un réel désir d'entrer en dialogue avec la population avoisinante et qui connaissent une belle diversification sur les plans générationnel, culturel, linguistique et social. Pascale Rafie rend compte d'un projet de médiation culturelle qu'elle a mené avec des femmes immigrantes, alors que celles-ci ont été transformées par des ateliers d'écriture leur ayant permis de faire entendre leur voix sur scène. À travers quelques cas évocateurs, comme *Gala* de Jérôme Bel ou *Le grand continental* de Sylvain Émard, Mélanie Carpentier illustre le changement qu'elle observe depuis quelques années dans le rapport entre le public et les danseurs. Plutôt que d'organiser leur langage chorégraphique autour de la virtuosité et de la souplesse, certains chorégraphes choisissent de prioriser l'authenticité et la rencontre avec l'autre. Cela fait en sorte de renouveler le public de manière étonnante. Finalement, Raymond Bertin salue l'audace de certaines initiatives de médiation culturelle de programmeurs, de créateurs et de spectateurs ayant permis de mieux apprécier les spectacles et à leur assurer un meilleur rayonnement. Hors dossier, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent signent le texte « Apprendre à compter » qui constitue le résultat d'une enquête menée par le collectif Femmes pour l'Équité en Théâtre entre 2011 et 2016 afin de recenser la présence des femmes à l'écriture et à la mise en scène dans les principaux théâtres francophones de Montréal et de Québec. En plus de l'accès limité des femmes au théâtre, les statistiques compilées démontrent le spectre des inégalités auxquelles font face la gent féminine : « notoriété restreinte, non-admissibilité à certains prix, difficulté à développer avec le public un dialogue à long terme, moyens de production réduits, situation socio-économique précaire, etc. »

Le numéro 165 marque le changement de rédacteur en chef de la revue *Jeu* en proposant un dossier codirigé par Christian Saint-Pierre et Raymond Bertin. Michel Vaïs ouvre le dossier en offrant un survol des événements marqués par la censure, au Québec comme à l'international. Ralph Elawani se penche plus précisément sur le cas de l'annulation de la tournée du spectacle *Djihad* suite à l'attentat contre une mosquée de Québec pour traiter plus globalement de la liberté d'expression des artistes voulant aborder la question de la radicalisation et du terrorisme chez les jeunes. À partir des spectacles *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* et *Fredy*, Marilou Craft réfléchit à l'inégalité de l'accueil réservé par la société québécoise à la parole issue de la diversité. Puis, c'est à la parole des Autochtones que s'attache Josianne Dulong-Savignac par le biais d'un entretien avec Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine et Émilie Monnet. Les trois femmes dénoncent le silence et l'invisibilité imposés aux peuples des Premières Nations. Catherine Voyer-Léger revient sur les statistiques quant à la présence de créatrices sur scène publiées dans le numéro 164 de la revue. Elle discute avec Brigitte Haentjens, Annick Lefebvre, Catherine Léger et Dominick Parenteau-Lebeuf de l'occultation de la parole des femmes sur les scènes québécoises. Raymond Bertin s'interroge quant à lui sur la difficulté de parler de sexe aux adolescents, alors que les enseignants et les parents chapeautent la sortie au théâtre. Émilie Martz-Kuhn réfléchit aux limites du théâtre documentaire en se basant sur *100% Montréal* et

Pôle Sud, deux spectacles qui mettent en scène des citoyens ordinaires. Finalement, les criminels ayant commis des actes violents (terrorisme, attentat, féminicide, génocide) captent l'attention de Julie-Michèle Morin. Celle-ci se demande si ces gestes odieux peuvent susciter des œuvres théâtrales, voire produire un effet réparateur. Elle se questionne aussi sur la part de responsabilité de l'artiste lorsqu'il traite de tels sujets.

LE PROCESSUS CRÉATIF ATYPIQUE DE JOËL POMMERAT

Le dossier du numéro 119 de la revue *Registres*, coordonné par Marie Vandebussche-Cont et Raphaëlle Jolivet Pignon, est consacré au processus de création de l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat. Il est le fruit de réflexions amorcées lors de journées d'étude sur les « nouveaux modes de production du [texte de] théâtre » organisées par le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain. Dans un entretien, Joël Pommerat explique comment il réussit à échapper à un modèle de création conventionnel en déhiérarchisant les éléments qui constituent la théâtralité. Ainsi, la scénographie, le costume, le son et la lumière de ses spectacles sont envisagés avant même que commence son travail d'écriture. Pour lui, le théâtre se définit d'abord comme la présence humaine dans l'espace. Si le processus de création de Pommerat varie et évolue au fil du temps et des projets auxquels il s'attaque, il est néanmoins possible de dégager certains traits récurrents dans sa démarche : un matériau textuel peu élaboré en amont des répétitions, la scénographie comme source d'inspiration première de l'écriture et des comédiens-collaborateurs au service de la dramaturgie. Dans son article, Vandebussche-Cont se penche d'ailleurs sur le rôle structurel de la scénographie dans les spectacles de Pommerat en analysant principalement la scène circulaire de *Cercles/Fictions* et la scène bifrontale de *La réunification des deux Corées*. Pour sa part, Christophe Triau aborde la place de l'écriture sonore chez Pommerat, puisque l'atmosphère sonore fait l'objet d'une importante recherche de musiques, de sons naturels et de textures brutes afin de favoriser l'immersion du spectateur dans la fiction et dans l'univers scénique. Les voix des acteurs sont aussi travaillées, notamment par un « dispositif d'implantation » qui permet aux comédiens d'adopter un jeu naturel sans projection de la voix, de rendre coïncidentes pour le spectateur les voix et leur localisation dans l'espace ou, au contraire, de marquer la dissociation et la discordance entre le sonore et le visuel. C'est justement ce tissage entre l'espace, l'image, le son, le temps, les corps et le texte qui fait la singularité des créations du dramaturge-metteur en scène. Jolivet Pignon s'attarde quant à elle au rôle de l'« acteur réinventé » exemplaire du théâtre de Pommerat. Chez lui, le comédien devient surface de projection, matériau actif de son écriture et pivot de la création, entre dramaturgie, jeu et écriture. Avec la création de la compagnie Louis Brouillard, en 1990, Pommerat se donne les moyens d'établir un compagnonnage artistique et administratif entre des collaborateurs qui constitueront le socle de son théâtre et de son identité artistique. Depuis 2003, Pommerat se

donne le défi de créer un spectacle par année pendant quarante ans, chaque nouvelle production constituant une partie de ce grand œuvre en devenant auquel les acteurs contribuent en s'imposant comme « archives vivantes » et comme palimpsestes des spectacles précédents. Le témoignage de Marion Boudier, dramaturge de Joël Pommerat, permet ensuite de découvrir le travail de l'auteur-metteur en scène de l'intérieur à partir de son spectacle *Ça ira (1) Fin de Louis*. Celle-ci met en évidence le double processus d'écriture-mise en scène de Pommerat qui implique un va-et-vient entre des moments de recherche, des expérimentations de plateau et un travail solitaire. Boudier aborde également l'importance de la place accordée aux archives dans *Ça ira (1) Fin de Louis*, qui a mené l'équipe de création à faire appel à un historien en plus d'effectuer une recherche préalable pour rassembler le plus de matériaux possibles (discours, procès-verbaux, correspondances, mémoires) afin de nourrir ce que Pommerat appelle la « dramaturgie des lieux ». Tous les collaborateurs artistiques sont ainsi amenés à participer à la préparation d'un « stock » d'images dans lequel piocher et retravailler en fonction des développements de l'écriture de plateau. Le dossier se clôt sur un important cahier photographique témoignant de la diversité de l'esthétique des spectacles de Joël Pommerat.

HISTOIRE DES DÉBUTS DE LA PHOTOGRAPHIE D'ACTEURS EN FRANCE

Dans le dossier qu'il dirige dans le numéro 20 de la revue *Registres*, Arnaud Rykner cherche à retracer l'histoire des photographies d'acteurs en France, des origines au début du XX^e siècle. Pour commencer, Cyrielle Dodet rend compte de ses recherches « à l'œil nu » dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France et de la Théâtrothèque Gaston Baty, deux collections encore très peu exploitées par les chercheurs en études théâtrales et en études visuelles. À partir d'un procès suivant la diffusion de photographies *post mortem* de l'actrice Rachel ayant mené à une jurisprudence concernant la protection du droit à l'image, l'auteure aborde quelques enjeux de la photographie d'acteur entre 1839 et 1939. Dodet insiste sur la variété des collections, autant du point de vue de leur nature (tirages photographiques, planches contacts, diapositives, plaques de verre) que de leur archivage et de leur accessibilité. En plus des portraits d'acteurs en buste et en pied qui continuent à avoir la cote, les photographes du XIX^e siècle cherchent à exposer la fabrique du théâtre en adoptant divers formats permettant d'être adaptés à des diffusions différentes. Les acteurs sont notamment photographiés dans les loges ou dans les coulisses, là où s'effectue la métamorphose de l'artiste qui se prépare à monter sur scène ou qui s'apprête à revenir à sa vie ordinaire. Anne Pellois analyse pour sa part les fonctions documentaires et fictionnelles des photographies du grand tragédien Mounet-Sully pour voir de quelle manière celles-ci témoignent du « monument de l'acteur de théâtre ». Le corpus d'analyse de l'auteure se limite donc aux portraits mis à disposition par la Bibliothèque nationale de France sur Gallica ainsi qu'à quelques revues illustrées. Pellois classe ainsi les photos en deux ensembles, celles qui témoignent du

respectable bourgeois («l'acteur à la ville») et celles qui témoignent de la créature de scène («l'acteur en son métier»). Or, les clichés les plus intéressants sont justement ceux qui s'écartent de cette classification, dans des espaces dits intermédiaires (la loge, la bibliothèque, la salle de répétition). Pellois détermine les fonctions de ces photographies selon trois critères : ce qui relève de la construction de l'image de soi, ce qui constitue le style et la manière de jouer de l'acteur et ce qui dépasse la singularité artistique de l'acteur et qui constitue l'historiographie fantasmée du théâtre et de l'homme moderne à l'ère du médium photographique. L'analyse des photos de Mounet-Sully montre que le travail de l'acteur dépasse le contexte de la scène, de même que le fait que la photographie accentue l'effet de maîtrise de l'artiste, dont seules les photos réussies seront amenées à être diffusées. Dans son texte dédié à Gabrielle Réjane, Romain Piana montre comment la comédienne reconduit certaines ambiguïtés érotiques du statut de l'actrice parisienne de la fin du XIX^e siècle, notamment par une série de portraits de l'actrice dans le rôle de Lysistrata prise par Nadar. Réjane y apparaît en déshabillé, véritable maîtresse des tentations, et adopte des poses gracieuses et suggestives. De la même manière que les beautés de la Grèce antique s'exposaient aux regards du peuple, Réjane incarne le mythe de la demi-mondaine parisienne qui ne cesse d'être admirée par son public. Arnaud Rykner, lui, se penche sur la construction de l'image du clown Footit en artiste dans un collage de huit photographies paru dans la série «Paris s'amuse» de la revue *Panorama* en 1897. L'auteur décortique le subtil dispositif éditorial créé par cet assemblage d'images présentées comme faisant partie d'une même série pour en démontrer le caractère artificiel. Julien Botella se base quant à lui sur les photographies de Loïe Fuller prises par Harry C. Ellis en 1910 pour montrer comment s'effectue le passage d'une image d'art à ce qu'il qualifie d'*imago naturalis*. Si Loïe Fuller constitue une icône de la Belle Époque, la danseuse a toujours fait preuve d'une grande inventivité dans les dispositifs visuels qu'elle met en place ainsi que dans le contrôle scrupuleux qu'elle exerçait sur son image. Lorsqu'en 1910, Ellis capte la présence de l'artiste dans la plénitude de son domicile, le photographe participe à la marchandisation de l'image intime de l'artiste. Il subvertit les codes de la représentation par la présence corporelle d'un sujet libéré de sa fonction de modèle et par un refus de la pose, ce qui fait apparaître une corporalité plus diffuse. En raison de ce choix esthétique, l'image gagne en vie ce qu'elle perd en netteté, ce qui fait ressortir la dimension performative de la photographie. Ainsi, les photographies d'Ellis procèdent à un mouvement de singularisation qui tend à célébrer l'origine naturelle de la danse fullérienne et à refuser l'académisme au profit d'une tradition plus naturalisante.



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

SYLVAIN LAVOIE, responsable du dossier

*Sylvain Lavoie prépare une thèse interdisciplinaire sur les animaux et le théâtre au Québec dans le cadre du PhD in Humanities de l'Université Concordia, où il est également chargé de cours. Il enseigne par ailleurs l'histoire et la théorie du théâtre à l'Université d'Ottawa. Outre de nombreux textes produits depuis une douzaine d'années en tant que critique de spectacles, il a édité, avec Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, les chroniques théâtrales de Pierre L'Hérault, réunies sous le titre *L'assemblée pensante* (Nota bene, 2009). Il siège actuellement comme représentant francophone au conseil d'administration de l'Association canadienne de la recherche théâtrale, et dirige la collection « scène_s » des Herbes rouges.*

ANNE-MARIE OUELLET, responsable du dossier

Tuer l'œuvre dans l'œuf : dés-écritures du plateau

RÉSUMÉ

Cet article propose d'observer comment certains créateurs de la scène contemporaine travaillent à maintenir leur œuvre dans un informe, un « à venir » (Blanchot, 1959), qui ouvre un champ illimité de constructions fictionnelles. Selon l'hypothèse défendue, par le recours au procédé de minoration (Deleuze, 1979), qui consiste à affaiblir ou à retirer volontairement un ou des éléments constitutifs de l'œuvre, les trois œuvres étudiées appelleraient une participation plus active du spectateur dans sa réception. *Blind Cinema* (2015), de Britt Hatzius, s'appuie sur un principe de masquage. *The Pyre* (2013), de Gisèle Vienne, retire le texte de la représentation pour enfouir la fiction dans les corps des interprètes. *La chambre sonore de la maladie de la mort* (2018), de L'eau du bain, parie sur une écriture scénique au conditionnel qui s'interdit d'affirmer un récit.

ABSTRACT

This article proposes to demonstrate how certain creators in contemporary theatre aim for an inform, a sense of *à venir* ("to come") in their work (Blanchot, 1959), which opens a boundless field of fictional constructions. Our hypothesis is rooted in the *minoration* (reductive) process (Deleuze, 1979), which involves voluntarily weakening or removing one or more of the inherent elements of a work. In keeping with this, the three works examined call for more active participation on the part of the viewer. *Blind Cinema* (2015) by Britt Hatzius relies on the principle of masking. Gisèle Vienne's *The Pyre* (2013) removes text from the performance in order to enshroud fiction in the bodies of the performers. *La chambre sonore de la maladie de la mort* (2018) by L'eau du bain is committed to a scenic writing in conditional that prohibits the affirmation of a narrative.

NOTICE

Anne-Marie Ouellet est née à Alma au Lac-Saint-Jean. Elle est aujourd'hui professeure de théâtre à l'Université d'Ottawa. Écrivaine du plateau, elle cherche de nouveaux modes de relations entre le texte, le son et les corps en scène. Elle codirige avec Thomas Sinou L'eau du bain, organisme qui se déplace pour créer et sort du théâtre pour aller à la rencontre de nouveaux paysages et de nouveaux personnages. Dans les dernières années ils ont présenté Impatience, qui mettait en scène des adolescents, Nous voilà rendus, qui donnait la parole à des aînés, ainsi que Le son de l'ère est froid, une installation sonore immersive prenant la forme d'une cabane de pêche.

JEAN-MARC LARRUE

De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XX^e siècle

RÉSUMÉ

L'idée d'informe que développe Georges Bataille dans les années 1920, en marge du mouvement surréaliste et en lien avec lui, relève de ce qu'on pourrait assimiler à une poétique de l'inexprimé. Il n'existe pas d'illustrations satisfaisantes ni de définition claire de l'informe chez Bataille, mais les questions qu'il soulève sont fondamentales et touchent au cœur même des processus de création. L'une des hypothèses que défend « De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XX^e siècle » est que cette quête de l'informe pourrait être un des facteurs qui provoquent les dynamiques de remédiation décrites par Bolter et Grusin (1999). Toutefois, les ultimes avancées en intermédialité et, plus largement, dans le champ de la pensée de la médiation, ouvrent d'autres perspectives, qui transcendent la logique communicationnelle traditionnelle. L'informe relèverait donc plutôt de ce que Galloway (2013) appelle l'excommunication.

ABSTRACT

The idea of inform, developed by Georges Bataille in the 1920s on the fringes of the surrealist movement and linked with it, is based on what might be assimilated into a poetics of the unexpressed. Bataille's work contains neither satisfactory illustrations nor a specific definition of inform, but the issues he raises are fundamental and go to the very heart of the creative process. One of the hypotheses put forth in « De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XX^e siècle » is that this quest for inform could be one of the factors that provoke the remediation dynamics described by Bolter and Grusin (1999).

However, the latest advances in intermediality and, more broadly, the field of mediation thought, open up other perspectives that transcend traditional communication logic. Bataille's inform would thus be more a matter of what Galloway (2013) calls excommunication.

NOTICE

Jean-Marc Larrue est professeur d'histoire et de théorie du théâtre au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent principalement sur le théâtre du Long Siècle (1880 à aujourd'hui) et, plus précisément, sur le modernisme, les médias et l'intermédialité. Il a rédigé ou dirigé divers ouvrages sur ces questions dont, plus récemment, Théâtre et intermédialité (2015); Le triomphe de la scène intermédiaire: théâtre et médias à l'ère électrique (2017) et Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre (2014), tous deux en codirection avec Giusy Pisano, ainsi que Le son du théâtre: XIX^e-XXI^e siècles (2016), en codirection avec Marie-Madeleine Mervant-Roux. Il codirige le projet « Les arts trompeurs : machines, magie, médias » avec Giusy Pisano depuis sa fondation en 2015.

CYRIELLE DODET

L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? À travers La trilogie des flous de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault

RÉSUMÉ

Daniel Danis et Dany Boudreault placent une singulière activité poétique au cœur de leurs recherches théâtrales. Elle se déploie tant dans leurs écritures que sur les scènes qu'ils investissent dans *La trilogie des flous*, spectacle écrit, mis en scène et interprété par Danis en 2008, et dans *(e)*, écrit, mis en scène et interprété par Boudreault en 2013. Cette activité poétique valorise les processus de création, tout en les partageant de façon accrue avec lecteurs et spectateurs. Ces expériences théâtrales sont étudiées selon une approche intermédiaire pour être saisies dans le mouvement qui les caractérise et qui rend leur dimension informelle si fertile.

ABSTRACT

Daniel Danis and Dany Boudreault place a singular poetic activity at the heart of their theatrical practice. This activity is observed in their writings and when they perform on stage, especially in their dramatic works *La trilogie des flous*, which was written, staged and performed by Danis in 2008, and *(e)*, written, staged and performed by Boudreault in 2013. Their poetic activity enhances the creative processes, which are shared more intensively with readers and spectators. This article

uses an intermedial approach to examine these theatrical experiments in order to understand the underlying movement that characterizes them and renders their inform components so productive.

NOTICE

Cyrielle Dodet est maître de conférences en études théâtrales et littérature comparée à l'Université Champollion d'Albi; elle est chercheuse au laboratoire LLA-CRÉATIS de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, membre du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de Paris 3 et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Ses recherches portent sur la poésie théâtrale dans les dramaturgies européennes et québécoises et, plus largement, sur les relations intermédiaires entre littérature et scène.

JOHANNA BIENAISE ANNE SOPHIE ROULEAU

Pour une poïétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre

RÉSUMÉ

En 2015, Johanna Bienaise, danseuse contemporaine, et Anne-Sophie Rouleau, metteuse en scène de théâtre, entreprenaient un processus d'exploration en studio qui appellerait au métissage de leur champ de pratique. Dans cet article, elles reviennent sur leur expérience en analysant comment leur dynamique de travail s'est inscrite dans ce qu'elles nomment une « poïétique du pli ». Invoquant tour à tour les écrits de Gilles Deleuze, Michel Bernard, Aurore Després ou encore Henri Meschonnic, elles examinent comment, en pliant, dépliant et repliant de façon quasi obsessive une même matière, elles ont pu apprivoiser une forme toujours inachevée et en devenir, venant brouiller les frontières de leurs disciplines respectives. Des plis de la matière au déplié du sens, jusqu'à la fluence du pli, la fluidité propre à une poïétique du pli invite ici à entrer dans un labyrinthe du continu dans le théâtre.

ABSTRACT

In 2015, Johanna Bienaise, contemporary dancer, and Anne-Sophie Rouleau, theater director, initiated a creation process in their studio aimed at mixing their fields of practice. In this article, they revisit their experience by analyzing how their work dynamic entailed what they call a *poïétique du pli* (poietic of fold). Invoking, in turn, Gilles Deleuze, Michel Bernard, Aurore Després and Henri Meschonnic, they examine how, by folding, unfolding and refolding the same material almost obsessively, the notion of fold enabled them to master a perpetually unfinished shape in constant

evolution, thereby blurring the boundaries of their respective disciplines. From the folds of the material to the unfolding of meaning, the fluidity unique to a poietic of fold invites us into the labyrinth of the dancetheatre continuum.

NOTICES

Johanna Bienaise est interprète en danse contemporaine. Détentrice d'un doctorat en Études et pratiques des arts, elle est professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis juin 2012 et responsable du Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants (GRIAV) de la Faculté des arts de l'UQAM depuis février 2015. Ses recherches portent sur le travail de l'interprète en danse contemporaine, sur la formation pré-professionnelle en danse, sur les pratiques interdisciplinaires en arts vivants et sur les méthodologies de recherche-crédation.

Metteuse en scène, Anne Sophie Rouleau est diplômée du baccalauréat (2004) et de la maîtrise en théâtre (2007) de l'Université du Québec à Montréal. Elle est directrice artistique de la compagnie Matériaux Composites, où elle multiplie les collaborations avec des artistes de différents horizons (théâtre, danse et arts visuels, principalement), dont Marie-Eve Fortier (depuis 2006). Anne Sophie Rouleau a réalisé plusieurs créations au sein de Matériaux Composites, dont le spectacle Album de finissants créé à la salle Fred-Barry en 2014 et repris à Ottawa (CNA, 2015), Montréal (Espace Libre, 2016) et Québec (Périscope, 2017); la création Passages présentée au Théâtre La Chapelle en 2008 et la série des Living Rooms (2012-2013), des installations croisant arts visuels et théâtre présentées dans différents festivals (Zone Homa, Art Souterrain, et autres) et maisons de la culture.

ÉMILIE COULOMBE

In-former l'énonciation de l'acteur : les défis des théâtres de Daniel Danis et de Christian Lapointe

RÉSUMÉ

Consacré à l'énonciation actoriale dans le théâtre québécois contemporain, cet article vise à mettre en question la tendance actuelle à encourager un rapport flexible, ouvert et variable du comédien à sa partition. Selon les auteurs-metteurs en scène Daniel Danis et Christian Lapointe, l'acteur doit se prémunir contre une mémoire fixant tous les mots du texte. Nous chercherons ainsi à cerner comment les théories et pratiques de l'énonciation de ces créateurs appellent une relation informe – au sens d'indéterminée – du comédien au texte à apprendre et interrogerons, en ce sens, les moyens qu'ils proposent pour l'amener à conserver une mobilité énonciative une fois sur scène. À terme, nous espérons éclairer ce que cette valorisation de l'informe vient transformer dans la conception du travail énonciatif des acteurs.

ABSTRACT

Focused on actorial enunciation in contemporary Quebec theatre, this article questions the current trend of encouraging a performer's flexible, open and changing relationship to his or her play script. Quebec author-directors Daniel Danis and Christian Lapointe claim that actors must guard against memorizing all the words of a text. We will thus attempt to highlight how these creators' enunciation theories and practices call for an inform (i.e., indeterminate) relationship between actor and text and, in this sense, examine their methods for helping actors maintain enunciative mobility on stage. Our aim is to shed light on how this appreciation of inform transforms the conception of actors' enunciative work.

NOTICE

Émilie Coulombe a complété son mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal sous la direction de Jeanne Bovet. Sa recherche portait sur le rapport qu'entretiennent la mémoire et l'oubli dans l'énonciation de l'acteur au Québec. Assistante de rédaction de L'Annuaire théâtral de 2014 à 2016, elle a notamment participé au colloque international L'écho du théâtre : dynamiques et constructions de la mémoire phonique (XX^e-XXI^e siècles) à Paris en 2015, ce qui l'a menée à publier un article dans la Revue Sciences/Lettres, et contribué à la rédaction du neuvième tome du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (Fides, 2018). Elle développe également sa pratique de mise en scène et de chorégraphe, codirige la collection de fiction théâtrale « Matériaux » chez Triptyque et enseigne la littérature au Collège Montmorency.

JEAN-PAUL QUÉINNEC

De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord

RÉSUMÉ

C'est à travers les nouvelles capacités d'expérimentation de la scène actuelle que nous voudrions aborder la question de l'informe au théâtre, et montrer qu'au-delà d'un temps d'exploration, le concept de l'informe pourrait représenter une possibilité dramaturgique pour concevoir une forme théâtrale qui assume sa faillibilité et sa valeur critique. Nous nous appuyons sur la réflexion de Georges Didi-Huberman, qui rattache à l'informe la notion d'esthétique symptomale et la dynamique du montage exposant les apories comme les désordres entre des formes antithétiques. Enfin, nous révélerons la voie sonore de cette dramaturgie de l'informe à travers la pièce *Les oiseaux mécaniques* du Bureau de l'APA et une recherche-crédation de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, *Liaisons sonores*.

ABSTRACT

This article examines the new experimental capabilities of the contemporary stage to address the issue of inform in theatre and show that beyond a time for exploration, the concept of inform could represent a dramaturgical possibility for designing a theatrical form that assumes its fallibility and critical value. We rely on the thought of Georges Didi-Huberman, who relates inform to the notion of symptomal aesthetics and the dynamics of montage, exposing aporias as disorders between antithetical forms. Finally, we reveal the acoustics of this dramaturgy of inform through the play *Les oiseaux mécaniques* by Bureau de l'APA and a research-creation of the Canada Research Chair in Creation of a Dramaturgy of Sound in Theatre, *Liaisons sonores*.

NOTICE

Jean-Paul Quéinnec est professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi et titulaire de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Sa recherche-crédation interroge les processus et dispositifs d'écritures dramatiques et scéniques à partir d'une pratique plurielle et performative. Il est lauréat du prix d'excellence en recherche-crédation de l'Université du Québec (2014). Membre régulier du Centre de recherche Cultures – Arts – Société (anciennement appelé Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions), il est aussi codirecteur de L'Annuaire théâtral. Dernièrement, il est nommé membre du conseil d'administration du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Il publie dans différentes revues (Bogota, Québec, Ottawa, Calcutta) et organise différents colloques internationaux, dont Les mobilités du processus de création (2018). Ses recherches-crédations sont diffusées dans plusieurs événements internationaux au Canada, en France et en Colombie. Depuis 2016, il met en place une série d'expériences, les phonographies, qui donnent lieu à des créations et à deux publications : Cahier de phonographie n^{os} 1 et 2 (LaClignotante, 2018). www.dramaturgiesonore.com

DANY BOUDREAU

La haine des animaux

NOTICE

Né à Métabetchouan au Lac-Saint-Jean, le comédien et auteur Dany Boudreault a complété sa formation en interprétation à l'École nationale de théâtre du Canada en 2008. Depuis, il a notamment collaboré avec les metteurs en scène Claude Poissant, Brigitte Haentjens, Serge Denoncourt, Alice Ronfard, Martin Faucher, Catherine Vidal et René Richard Cyr. Parallèlement, il a écrit et interprété *Je suis Cobain* (peu importe) à la *Petite Licorne* et (e) : un genre d'épopée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Au cinéma, son nom est associé aux films *Boris sans Béatrice* et *Vic et Flo* ont vu un ours de Denis Côté, *Chasse au Godard* d'Abbittibbi d'Éric Morin et *Le météore* de François Delisle. Depuis maintenant six ans, il enseigne à l'École nationale de théâtre du Canada.

MAGALI BARIBEAU-MARCHAND

Cahier à prolonger

NOTICE

Artiste en arts visuels vivant au Saguenay, Magali Baribeau-Marchand crée avec minutie et poésie sculptures, dessins et mises en espace installatives qui nous parlent de fragilité et des réminiscences de la mémoire, de précarité et de désuétude. Éditrice du fanzine *Lapin Lièvre*, qui propose à chaque parution une collaboration entre plasticiens et écrivains, elle travaille également sous la forme d'un duo avec l'artiste multidisciplinaire Sara Létourneau.

SARAH BERTHIAUME

Nyo-morgue

NOTICE

D'abord formée comme comédienne à l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx, Sarah Berthiaume est aussi autrice et scénariste. En 2013, sa pièce *Yukonstyle* a été montée

simultanément au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et au Théâtre national de la Colline à Paris, avant d'être produite à Bruxelles, Innsbruck, Heidelberg, Toronto, Rome et Beyrouth. Yukonstyle a aussi valu à son autrice d'être lauréate du prix Sony Labou Tansi des lycéens en 2015. Elle travaille présentement à son adaptation cinématographique. Sarah Berthiaume a également écrit les pièces Le déluge après, Disparitions, Villes mortes, Nous habiterons Détroit, Antioche et Nyotaimori, qui était à l'affiche du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en janvier 2018. Elle est, de plus, collaboratrice à l'émission Plus on est de fous, plus on lit sur les ondes d'Ici Première de Radio-Canada, où elle assure, avec Alain Farah, le segment « Écrivains sur le terrain ».

FILIP DUKANIC

Posthumains sur scène

RÉSUMÉ

Le présent texte interroge les nouvelles technologies sur la scène en regard du paradigme posthumain. Dans un premier temps, en nous référant au concept du postmodernisme d'après Lyotard, nous démontrons que le posthumanisme est une extrême-variante du postmodernisme. Au regard de cet examen, la continuité technologique de ces deux paradigmes induit leur mise en rapport avec notre corpus d'étude. Dans un deuxième temps, nous analysons plusieurs spectacles montréalais et européens, tels qu'*Inferno* et *Versus*, où les dispositifs occupent une place fondamentale. L'hypothèse qui sous-entend cette étude est que l'utilisation des dispositifs scéniques complexes conduit à une autre forme de coprésence, laquelle s'inscrit dans la fusion des technologies et de l'humain. En dernier lieu, nous développons un cadre conceptuel qui aspire à la légitimité théorique des tendances théâtrales analysées dans l'article.

ABSTRACT

This text examines new stage technologies from the perspective of the posthumanist paradigm. First, we demonstrate, based on Lyotard's concept of postmodernism, that posthumanism is an extreme offshoot of postmodernism. In light of this examination, the technological continuity of these two paradigms fosters their connection with the body of work under study. Second, we analyze several shows performed in Montreal and Europe, including *Inferno* and *Versus*, in which devices occupy a fundamental place. We thus argue that the use of complex scenic devices leads to another form of copresence, which lies within the context of human-technology fusion. Finally, we develop a conceptual framework that aspires to the theoretical legitimacy of the theatrical trends analyzed in the article.

NOTICE

Filip Dukanic est doctorant en cotutelle entre l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et l'Université de Montréal sous la direction de Joseph Danan et Jean-Marc Larrue. Sa recherche porte sur l'esthétique de la disparition sur la scène contemporaine, selon une approche intermédiaire. Il s'intéresse également au concept du posthumanisme dans une dynamique de la création scénique. Il a publié des articles sur les nouvelles technologies dans des revues en France, au Canada et en Serbie. Il est membre étudiant du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) ainsi que d'Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET). Ses recherches sont financées par le Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC).

MARIE-HÉLÈNE CONSTANT

« *C'est du thick* » : penser la violence et le langage dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage

RÉSUMÉ

Le présent article se penche sur la violence dans le langage comme modalité de négociation avec le réel dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage (2009). Inscrivant notre démarche à la croisée des études littéraires et théâtrales, à la suite des travaux de Marion Chénétier-Alev sur l'oralité au théâtre (2010), nous exposons à la fois la violence faite au dispositif théâtral et aux lecteurs-spectateurs dans l'espace du théâtre rendu possible par la cruauté du langage. Notre réflexion se pose également dans une visée plus large, interrogeant l'inscription du théâtre *in-yer-face* britannique (dont Sarah Kane est emblématique) et de ses répercussions dans le théâtre québécois contemporain, en soulignant la connaissance de la dramaturgie québécoise dont fait preuve la pièce. En ce sens, le langage inventé par Lepage offre le contrepoint à un certain cynisme contemporain et impose un langage riche et conscient de son histoire.

ABSTRACT

This article focuses on violence in language as a modality for negotiating with the real in Étienne Lepage's play *Rouge gueule* (2009). Situating our approach at the crossroads of literary and theatre studies subsequent to the work of Marion Chénétier-Alev on orality in theatre (2010), we address the violence done to both the theatrical device and reader-viewers within the theatrical space, which is made possible by the language's cruelty. Our reflexion also expands to investigate British *in-yer-face* theatre (of which Sarah Kane is emblematic) and its impacts on contemporary Quebec

theatre, while emphasizing the knowledge of Quebec dramaturgy that is evident in the play. In this sense, the language invented by Lepage forms a counterpoint to a certain contemporary cynicism and imposes a language that is rich and conscious of its filiations and history.

NOTICE

Marie-Hélène Constant termine un doctorat au Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal. Ses recherches, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe, portent sur l'étude des discours métacritiques sur le postcolonialisme en regard de l'histoire littéraire et de l'institution universitaire. Parmi ses publications, on retrouve des articles dans les Cahiers du Théâtre français du Centre national des arts (Ottawa), dans Voix et images et dans l'ouvrage collectif Images de l'Amérindien dans les littératures francophones « au présent » (Garnier, 2017).

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – 30 000 à 55 000 caractères (espaces comprises) – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations en langue étrangère doivent être traduites en français dans le texte. Les citations d'origine doivent être indiquées en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N° 55 « Théâtre et formation : enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N°s 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (automne 2014 - printemps 2015)
N° 58 « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » (automne 2015)
N° 59 « La scène surréaliste » (printemps 2016)
N° 60 « Pratiques interdisciplinaires : processus de création en arts vivants » (automne 2016)
N° 61 « Brigitte Haentjens : mouvances du texte et imaginaires du féminin » (printemps 2017)
N° 62 « L'informe théâtral » (automne 2017)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UQAM - *L'Annuaire théâtral*

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3P8

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 60

PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRES
Processus de création en arts vivants



N° 61

BRIGITTE HAENTJENS
Mouvance du texte
et imaginaires du féminin

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po



THÉÂTRE, DANSE, CIRQUE

Revue publiée 4 fois par année – depuis 1976

Critiques et nouvelles sur le web

ABONNEZ-VOUS ! www.revuejeu.org

JEU
REVUE DE THÉÂTRE



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

L'Annuaire théâtral

62

SOMMAIRE

L'INFORME THÉÂTRAL

Sous la responsabilité de Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

PRÉSENTATION

L'informe théâtral : quand l'œuvre cherche de nouveaux modes de relation aux spectateurs
Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

DOSSIER

De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XX^e siècle
Jean-Marc Larrue

L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir? À travers *La trilogie des flous* de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault
Cyrielle Dodet

Pour une poïétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre
Johanna Bienaise et Anne Sophie Rouleau

In-former l'énonciation de l'acteur : les défis des théâtres de Daniel Danis et de Christian Lapointe
Émilie Coulombe

Tuer l'œuvre dans l'œuf : dés-écritures du plateau
Anne-Marie Ouellet

De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord
Jean-Paul Quéinnec

DOCUMENTS

Quelques manifestations de l'informe
Sylvain Lavoie et Anne-Marie Ouellet

La haine des animaux
Dany Boudreault

Cahier à prolonger
Magali Baribeau-Marchand et Anne-Marie Ouellet

Nyo-morgue
Sarah Berthiaume

PRATIQUES ET TRAVAUX

Posthumains sur scène
Filip Dukanic

« C'est du thick » : penser la violence et le langage dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage
Marie-Hélène Constant

En couverture :

Voltige de Magali Baribeau-Marchand, 2018, dessin reproduit avec la permission de l'artiste.