



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

69

PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES
Processus de création en arts vivants

L'Annuaire théâtral

N° 60

AUTOMNE 2016

PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES
Processus de création en arts vivants

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

Jeanne Bovet (Université de Montréal)

Catherine Cyr (Université du Québec à Montréal)

Comité de rédaction

Sophie Bastien, présidente de la SQET (Collège militaire royal du Canada)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-crédation (Université du Québec à Chicoutimi)

Pauline Bouchet, membre du comité de rédaction (Université Stendhal - Grenoble 3)

Francis Ducharme, membre du comité de rédaction (Université d'Ottawa)

Hervé Guay, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Trois-Rivières)

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 et révision des textes: Marianne Côté-Beauregard

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

Impression: Repro-UQAM

Couverture: Noémie da Silva, *Décharge, tableau 01*, 2015, photomontage reproduit avec la permission de l'artiste et de la galerie La Castiglione (Montréal).

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

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

ISSN: 0827-0198

ISSN: 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 2^e trimestre 2018

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

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

SOMMAIRE

DOSSIER:

PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES

Processus de création en arts vivants

Sous la responsabilité de Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage

MOT DES DIRECTRICES

Mouvances et croisements : au cœur des pratiques interdisciplinaires 5

Catherine Cyr

DOSSIER

PRÉSENTATION

In vivo : dans le laboratoire des pratiques interdisciplinaires 9

Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage

Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu 13

Marie-Christine Lesage

Multimodalité et hybridité de la diffusion de la recherche-crédation :

le point de vue des chercheurs-crédateurs 27

Chantal Provost

Quand la mobilité répond à l'ouverture multimodale d'une recherche-crédation en théâtre 49

Jean-Paul Quéinnec

Le collectif comme mode d'intervention : *Perturbations* de La 2^e Porte à Gauche 75

Marie Mougelle

D'une interdisciplinarité-processus à une interdisciplinarité-œuvre : *La très excellente*

et lamentable tragédie de Roméo et Juliette de Catherine Gaudet et Jérémie Niel 91

Johanna Bienaise

Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse 105

Manon Levac

Création interdisciplinaire et indisciplinaire de l'interprète-créateur 117

Angélique Willkie

DOCUMENTS

Écritures chorégraphiques et sonores imbriquées : récits de collaborations
avec Danièle Desnoyers 133

Nancy Tobin

Michel F. Côté : trois temps sur l'interdisciplinarité 147

Morena Prats

Journal de création en images 157

Catherine Gaudet

PRATIQUES ET TRAVAUX

Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses*
(*Littoral, Incendies, Forêts, Ciel*) de Wajdi Mouawad 167

François Jardon-Gomez

Parlez-en en bien, parlez-en en mal : Mademoiselle Clairon et son émancipation sociale
par la scène 189

Michaël Blais

REVUE DES REVUES

Voix et images n° 118 (2014), *Degrés* n° 160 (2014), *Tangence* n° 108 (2015),
Jeu n°s 154, 155, 156, 157 (2015) 211

Sara Thibault

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 223

MOUVANCES ET CROISEMENTS : AU CŒUR DES PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES

Dans la réflexion qu'il consacre à la pensée métisse, l'anthropologue François Laplantine fait de celle-ci un principe organisateur fondé sur l'hétérogénéité, l'hybridité et l'impermanence des imaginaires et des constructions discursives. « On la reconnaît, écrit-il, dans un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation, qui se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manières qui ne sont pas totalement aléatoires sans pour autant être déterminées [...]. Elle s'oppose à ou plus exactement suspend ce qui identifie totalement, fixe, stabilise, résout¹ ». Dans le champ des arts vivants, plusieurs pratiques contemporaines, reposant sur la dimension composite et sur la fluidité des formes et des langages artistiques qu'elles convoquent, font écho à cette conceptualisation, s'attachant à affoler, bousculer ou défaire des fixations et des frontières entre les arts. Ces pratiques entretiennent, certes, quelque lien avec les utopies romantique et artaudienne du spectacle total, mais s'en détachent à bien des égards. Elles ne sont pas nouées à un idéal esthétique de fusion de tous les arts, censé évoquer l'unité de l'existence, non plus qu'elles ne relèvent d'un désir de retour aux sources archaïques du théâtre. Avancant sur une fine crête où cohabitent, parfois dans la friction, dissolution des lisières artistiques et préservation des spécificités, elles se préoccupent de transgression, de contamination, de percolation et de métamorphose au contact de l'autre. En amont des œuvres – du côté de la poïétique –, au cœur des *praxis* ou en aval de la création, elles nous invitent à un déplacement, à un décentrement de l'expérience et du regard posé sur celle-ci. En effet, dès lors que s'opèrent des mouvances et des mutations dans le paysage artistique, les contours épistémologiques des appareils théoriques les réfléchissant sont aussi amenés à être redessinés. C'est dans ce territoire à la cartographie changeante que nous entraîne le présent dossier.

Copiloté par Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage, ce dossier est issu, en partie, des réflexions menées au sein des groupes de recherche que les deux professeures dirigent à l'Université du Québec à Montréal, soit, respectivement, le GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants) et le PPrint (Pratiques interartistiques & scènes contemporaines). Accordant une large place à la recherche-crédation, les analyses proposées ici, en plus de nous faire découvrir des conduites productives particulières, mettent au jour des méthodologies qui, au contact de pratiques et de formes composites, fluctuantes, n'ont d'autre choix que d'être agies, sinon transformées, par celles-ci. Alors que certains textes sont autoréflexifs, portant sur des démarches plaçant le corps de l'artiste au centre de l'expérience du métissage et du croisement, d'autres, consacrés au défrichage épistémologique ou à la question de la diffusion de la recherche-crédation, présentent un point de vue externe, imprégné toutefois de singularité.

1 Dans François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 229.

La diversité des objets et des formes d'analyse privilégiées dans ce dossier révèle que l'intention des responsables n'est assurément pas de circonscrire exactement le champ, par trop protéiforme, des pratiques interdisciplinaires contemporaines, mais bien de mettre en lumière des marques, des aspects saillants et des mouvances importantes, du côté de la conduite artistique comme du côté du regard qui l'accompagne. «La recherche nous invente nous-même²», avance David Le Breton. Cette affirmation trouve ici une forte résonance.

Dans la section «Documents», des récits de collaborations artistiques, des entretiens et une trajectoire iconographique prolongent le dossier thématique. Ces contributions nous font entrer dans l'intimité créatrice en abordant le travail des artistes de façon sensible. La conceptrice sonore Nancy Tobin rend compte de l'entrelacement des écritures dans son travail de collaboration avec la chorégraphe Danièle Desnoyers. L'interprète et dramaturge Morena Prats fait émerger trois principes clés de la pratique interdisciplinaire de Michel F. Côté en se penchant sur une allocution de l'artiste ainsi que sur un entretien entre ce dernier et Fabienne Cabado. Enfin, la chorégraphe Catherine Gaudet nous ouvre les pages de son journal de création.

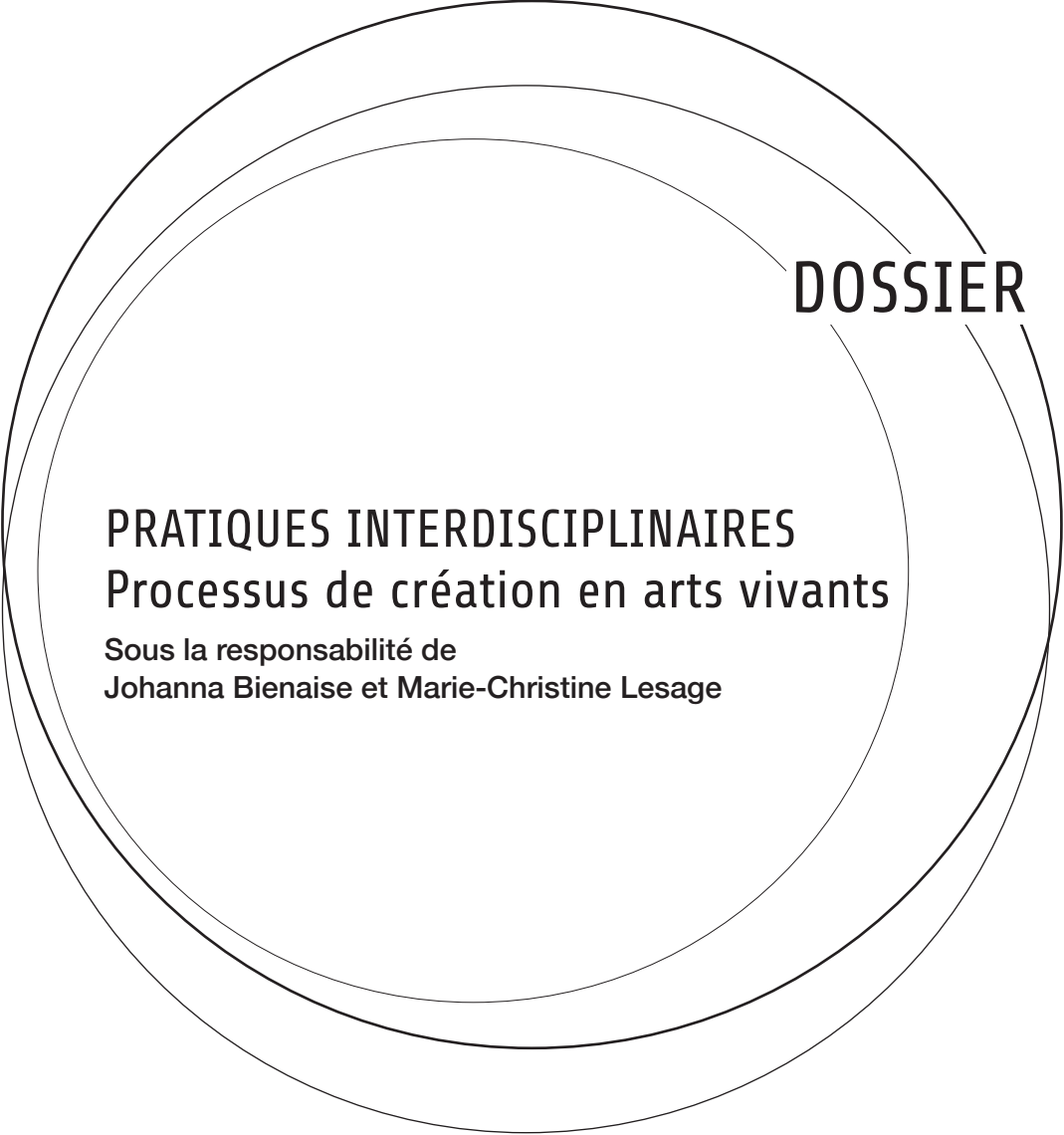
AILLEURS DANS CE NUMÉRO

La section suivante, «Pratiques et travaux», dédiée à la publication d'articles hors dossier, comporte deux textes. Le premier, signé par François Jardon-Gomez, déploie une analyse fine et originale sur les formes et fonctions du tragique dans *Le sang des promesses*, la tétralogie de Wajdi Mouawad formée des pièces *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. À partir du corpus mouawadien, l'auteur développe, entre autres, une réflexion sur les potentialités de la catharsis dans le théâtre contemporain. Le deuxième article, rédigé par Michaël Blais, s'intéresse au parcours d'émancipation sociale de Mademoiselle Clairon, célèbre actrice française du XVIII^e siècle. À travers une lecture attentive des mémoires de celle-ci, des écrits qui reposent sur un mélange de réalité historique et de mise en fiction de soi, mis en parallèle avec des libelles parus à la même époque, il révèle une trajectoire de femme étonnante en tous points, et qui semble unique pour la société d'Ancien Régime. Enfin, dans la section «Revue des revues», des numéros récents des périodiques *Voix et images*, *Degrés*, *Tangence* et *Jeu* sont présentés à travers un panorama critique livré par Sara Thibault.

Bonne lecture!

Catherine Cyr
Université du Québec à Montréal

2 David Le Breton, conférence «L'adieu au corps et le phénomène de résistance», Université du Québec à Montréal, Montréal, 17 septembre 2003.



DOSSIER

PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES
Processus de création en arts vivants

Sous la responsabilité de
Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage

In vivo: dans le laboratoire des pratiques interdisciplinaires

PRÉSENTATION

Johanna Bienaise et
Marie-Christine Lesage

À l'origine de ce dossier de *L'Annuaire théâtral*, il y a un constat : l'interdisciplinarité artistique consiste avant tout en une *praxis* qui engage de façon variée la discipline de formation des artistes dans des reconfigurations provisoires au sein d'œuvres protéiformes. La rencontre interartistique met en jeu l'ancrage disciplinaire de chaque artiste dans l'échange avec les autres, les collaborateurs, mais aussi avec la matière de l'œuvre en élaboration. Dans ces processus de collaborations, l'interaction entre les pratiques artistiques ne se fait pas contre la discipline de chacun, mais dans une ouverture et un dialogue qui se tisse au sein même de leurs différences. L'interdisciplinarité est avant tout – et particulièrement dans le cas des arts vivants – une question de terrain où cette rencontre interartistique peut se faire. Rendre compte des processus de création et de recherche-crédation se révèle donc déterminant pour saisir les enjeux moins esthétiques que poétiques de ces trajets transitoires et en perpétuelle renégociation. Aussi avons-nous souhaité entrer au cœur de l'expérience interdisciplinaire et donner voix à ceux qui la vivent, la pratiquent et l'investiguent dans des recherches résolument axées sur ce qui se passe en amont et dans l'advenir de la scène, de manière à faire entendre quelques échos de la fabrique créatrice.

Afin de mieux saisir la nature éminemment complexe de cette pratique interartistique en arts vivants, laquelle s'avère plurielle, contextuelle et mouvante, nous avons encouragé, dans ce dossier, la cohabitation de récits de pratique, de retours réflexifs sur des expériences de recherche et de recherche-crédation en studio et d'analyses de paroles de praticiens issus d'horizons divers : danse, théâtre, création sonore et musicale. Les propositions se répondent, se confrontent et se complètent dans une perspective poétique qui valorise la mise en commun et la rencontre de

points de vue variés sur la pratique et à partir de la pratique. Chaque article propose ainsi une réflexion située, ancrée dans des démarches individuelles et collectives, dans des projets de création et de recherche-création particuliers. La mise en commun de chacune de ces expériences ouvre alors le chemin d'une réflexion collective à mener dans une communauté de chercheurs, chercheurs-praticiens et praticiens au sein de laquelle circulent savoirs et savoir-faire.

En ouverture du dossier, Marie-Christine Lesage pose quelques jalons notionnels en effectuant une distinction entre interdisciplinarité théorique et interdisciplinarité artistique, cette dernière relevant des processus de création interartistiques. Le texte de Chantal Provost, pour sa part, traite des pratiques artistiques protéiformes au cœur des projets de chercheurs-créateurs et interroge la manière dont les pratiques de diffusion se repensent au sein de formes de recherches indisciplinées. La réflexion de Jean-Paul Quéinnec permet de fournir un exemple concret de ce type de diffusion repensée : ce chercheur-créateur a exploré la notion de mobilité à travers le transmédiatique, dans le contexte d'une création menée sur le son au théâtre, afin d'investir de nouveaux espaces de présentation. Les textes de Marie Mougeolle et de Johanna Bienaise, tous deux à l'écoute des processus de création, offrent des pistes réflexives sur ces rencontres interartistiques. Mougeolle évoque l'expérience en collectif menée par La 2^e Porte à Gauche dans le cadre du projet *Perturbations*, ce qui l'amène à faire travailler les notions d'inter et d'interstitiel comme lieu d'inventivité interartistique. Johanna Bienaise, de son côté, propose de distinguer l'interdisciplinarité-processus et l'interdisciplinarité-œuvre en s'appuyant sur la collaboration du metteur en scène Jérémie Niel et de la chorégraphe Catherine Gaudet. Elle propose ainsi de distinguer, dans un processus de création interdisciplinaire, les méthodes de travail en studio, ancrées dans des pratiques disciplinaires, de l'œuvre achevée, qui se soustrait à tout projet de catégorisation. Par la narration de leur expérience comme interprètes en danse, Manon Levac et Angélique Willkie donnent la mesure de l'engagement personnel de l'artiste qui se prête au jeu des processus de création œuvrant entre les arts et les matières. Levac livre le récit sensible et éclairant d'une traversée marquée par le métissage entre matière-danse et matière-texte alors que Willkie évoque avec justesse le corps « interdiscipliné » de l'interprète à partir de son travail avec divers chorégraphes. En clôture de ce dossier, le récit de l'artiste sonore Nancy Tobin nous donne accès au processus de création sonore élaboré *in situ* en interaction avec l'écriture chorégraphique de Danièle Desnoyers. Morena Prats, quant à elle, propose une féconde réflexion sur l'artiste interdisciplinaire « errant-curieux-amateur » à partir d'un texte de l'artiste Michel F. Côté sur la perspective de l'*homo artis pluridisciplinus*, suivi d'un entretien mené par Fabienne Cabado. Un document visuel, sous la forme d'une bande dessinée concoctée par Catherine Gaudet lors de son projet de collaboration avec Jérémie Niel, vient compléter cette traversée des processus de création interdisciplinaires.

L'ensemble de ce corpus donne à voir des configurations variées de collaborations entre la danse, le théâtre, la musique et les arts visuels (rattachés aussi à l'art de la performance), quatre arts

qui se déploient dans l'histoire de leur discipline, mais qui ont su également se développer dans la rencontre avec d'autres pratiques. Ainsi, si ces différents arts sont fondés sur des techniques, des traditions et un savoir-faire qui exigent d'être maîtrisés, les articles proposés invitent à penser que dans la rencontre interartistique, chacun d'eux préserve le socle qui fait sa force identitaire tout en créant des maillages inusités avec d'autres champs de création. S'inventent ainsi d'autres modes de coprésence entre les arts, des formes d'articulations qui valorisent l'espace entre, la distance, la différence. En positionnant ce numéro de *L'Annuaire théâtral* dans le « comment » de la rencontre interartistique, nous espérons ouvrir un champ de connaissances propices à une meilleure compréhension pratique et théorique des espaces de transgression, de confrontation, d'adaptation, d'hybridation, de déterritorialisation, de reconfiguration des frontières entre les arts ou encore de mobilité propre aux pratiques artistiques interdisciplinaires.

Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Université du Québec
à Montréal

L'interdisciplinarité artistique a caractérisé chacun des mouvements des avant-gardes du XX^e siècle, tant celle du début du siècle que l'avant-garde américaine qui s'est déployée à partir de 1950. Or, depuis les années 1995, le phénomène a de nouveau gagné en importance sur la scène des arts vivants comme dans les arts visuels et médiatiques. Quelques publications québécoises (Hughes et Lafortune, 2001; Laramée, 2001; Laflamme, 2011) ont tenté de faire le point sur l'interdisciplinarité pour saisir, tant du point de vue des créateurs que de la théorie, ce que ces pratiques mettaient en jeu sur les plans artistique et institutionnel. Loin de se limiter à des questions esthétiques, l'interdisciplinarité se posait cette fois de façon critique, en interrogeant plus spécifiquement les relations entre les arts et les disciplines telles qu'elles sont définies et transmises au sein des institutions (établissements d'enseignement, organismes subventionnaires, lieux de diffusion artistique, etc.). Dans ce contexte, le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ), fondé en 2005, a vu le jour afin de rassembler des artistes dont les modes de création échappaient aux disciplines instituées, ce qui venait témoigner des nouvelles forces et pensées en présence sur les territoires de la création contemporaine¹. Sont également apparues des appellations favorisant plutôt l'usage des mots « art indiscipliné » ou « indisciplinaire » (Huys et Vernant, 2012; Suchet, 2016) pour qualifier des créations se situant hors des genres artistiques institués, l'art indiscipliné étant davantage associé à des créateurs qui opèrent volontairement

1 On peut lire sur le site du RAIQ qu'une définition des arts interdisciplinaires a été adoptée par les membres en 2005, laquelle se lit ainsi : « une pratique artistique qui intègre les connaissances, compétences ainsi que les modes de pensée de deux ou de plusieurs disciplines artistiques et non-artistiques dont les langages et lexiques sont en interrelation » (<http://raiq.ca/mandat/>).

en marge de tout système. Pour notre part, nous préférons recourir au terme de « pratique interartistique » qu'il importe de distinguer de l'interdisciplinarité, laquelle se situerait plutôt du côté de la réflexion. Cet article s'emploiera donc à proposer un état des lieux concernant ces notions et les approches qui existent pour désigner des théories et des pratiques contemporaines.

Il existe en effet deux manières d'envisager l'interdisciplinarité : du point de vue des pratiques artistiques ou encore des savoirs théoriques et de l'épistémologie. Patrice Pavis figure parmi les rares théoriciens de théâtre ayant effectué une distinction conceptuelle qui permet de démêler l'interdisciplinarité théorique de celle relevant de la création². L'interdisciplinarité au sens strict, explique-t-il, est une confrontation de disciplines constituées, de méthodologies et de théories provenant d'horizons épistémologiques différents. Aussi importe-t-il de différencier cette dernière de la « rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance » (Pavis, 2001 : 14), ce qui relève de l'*interartistique*. Nous avons adopté ce terme proposé par Pavis, qui demeure malheureusement trop peu employé par la critique universitaire pour discriminer l'interdisciplinarité comme critique épistémologique de l'interaction entre des pratiques artistiques diverses au sein d'une création scénique. La réflexion sur l'interartistique a souvent été faite sous le chapeau général de l'interdisciplinarité sans qu'un examen plus rigoureux de l'histoire du concept, qui s'inscrit dans une histoire de la connaissance au XX^e siècle, ne soit effectué. D'ailleurs, cela est sans compter la prolifération de constructions avec préfixes telles que « multidisciplinaire », « pluridisciplinaire », « transdisciplinaire », voire « indisciplinaire », qui ont été utilisées plus ou moins indistinctement ! Aussi, avant de traiter de l'interartistique comme phénomène caractérisant les arts vivants actuels, apparaît-il essentiel de faire le point sur la notion même d'interdisciplinarité, laquelle a été pensée avec attention en sciences humaines : ces réflexions permettront de nourrir et d'éclairer la conceptualisation de l'interartistique.

L'INTERDISCIPLINARITÉ

Le premier constat qui s'impose face à la notion d'interdisciplinarité est qu'elle est intrinsèquement reliée à celle de discipline, en ce qu'elle désigne un « entre » disciplines qui demeure *a priori* relié à ces dernières. Avant de traiter des modalités de cet inter, il n'est pas inutile de mettre brièvement en contexte cette notion. Chaque discipline renvoie à un domaine de connaissances, de savoirs ainsi qu'à un mode de transmission propre : dans le domaine des arts, l'université et les écoles spécialisées enseignent un corps de savoirs et des techniques qui doivent être maîtrisés pour que l'élève puisse être qualifié sur le plan professionnel. La nature de l'université comme institution

2 Dans le cadre de cet article, nous avons choisi de nous appuyer sur les propositions et hypothèses faites par Patrice Pavis dans le dossier de *L'Annuaire théâtral* qu'il avait accepté de diriger, à notre demande, en 2001 et qui s'intitulait « Méthodes en question ». Il y effectuait un constat concernant les études théâtrales à l'aube du XXI^e siècle qui mérite, selon nous, d'être poursuivi et développé.

n'a cessé de contribuer à la consolidation des disciplines, qu'elles soient scientifiques, humaines ou artistiques. Dans l'introduction de l'ouvrage qu'il a consacré à l'interdisciplinarité, Joe Moran explique : « Le développement et la consolidation des disciplines à l'ère moderne ont été reliés de manière fondamentale à la fois à l'essor des universités et à la complexité croissante des sociétés européennes³ » (Moran, 2002 : 4). Les différentes disciplines qui se sont établies en se distinguant les unes des autres au sein de l'université tendent à défendre leur territoire en développant un type de discours exclusif, ce qui amène l'auteur à affirmer que celles-ci sont fondées sur des constructions discursives (*ibid.* : 14). Le chercheur français Edgar Morin précise, pour sa part, que les disciplines scientifiques (humaines et artistiques, pourrait-on ajouter) sont constituées par les institutions, qu'elles se sont fixées au XIX^e siècle avec la formation des universités modernes. Il souligne également que chaque discipline construit son objet de recherche et que le risque de l'hyperspécialisation est d'oublier cet état de fait (Morin, 1994). Enfin, Patrice Loubier rappelle que

toute discipline, en tant que branche du savoir, implique un savoir-faire qui s'enseigne et qui suppose, pour qui veut le maîtriser, de se soumettre à un processus de *formation*. Le mot discipline ne désigne pas seulement la matière enseignée et apprise mais aussi la réalité institutionnelle d'un mode de transmission dans lequel l'individu se voit inculquer par un maître un système de normes, de valeurs et de façons de faire (Loubier, 2001 : 24; souligné dans le texte).

Dans ce contexte, l'interdisciplinarité se constitue potentiellement, écrit Julie Thompson Klein (1991), comme critique de la spécialisation académique, car elle interroge les structures et valeurs dominantes de la connaissance et de l'éducation dans le but de les transformer, voire de les transgresser. On pourrait ajouter qu'elle est le plus souvent liée à des questions épistémologiques, en ce qu'elle ouvre les cadres de références sur lesquels se fonde la connaissance en sciences humaines comme en art. Elle met en question les méthodes instituées en révélant les valeurs sous-jacentes qui les gouvernent, et ce, par un jeu de perspectives complexes qui est relié à la multidimensionnalité qu'elle introduit dans l'examen des phénomènes. L'interdisciplinarité permet de s'ajuster aux nouvelles données du réel puisqu'elle fonctionne par projet plutôt que par champ disciplinaire.

Dans le domaine du théâtre, on a pu observer ces dernières années que le déplacement des pratiques de la scène vers des formes plus hétérogènes, alliant corps (dansant et théâtral), texte (littéraire, poétique et dramatique), performativité, musique, création sonore et arts médiatiques, a entraîné des questionnements discursifs et épistémologiques au sein de la discipline des études théâtrales, au point où s'est fait sentir la nécessité d'interroger ces dernières : faudrait-il parler

3 « The development and consolidation of disciplines in the modern era was fundamentally related to both the growth of universities and the increasing complexity of European societies ». Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins. Dans son introduction, Moran effectue une synthèse de l'histoire des disciplines.

des arts vivants de manière générique? Pavis affirme qu'avec la fin du XX^e siècle s'est clôturée l'ère de la mise en scène comme art⁴ et comme théorie avant d'ajouter: «Mais, aujourd'hui, depuis les années 1990, c'est l'objet même des études théâtrales qu'il convient de réévaluer tout autant que l'objet théâtral ou spectaculaire dont la nature interartistique lui vaut parfois le titre de *interdisciplinary performance* (spectacle interdisciplinaire)» (Pavis, 2001 : 15). Une chose est certaine : les formes décroisées et interartistiques tendent à faire pression sur ce qui délimite la discipline théâtrale au sein des institutions⁵. De surcroît, l'hypothèse avancée par Pavis quant à la fin de l'ère de la mise en scène⁶ permet de penser les formes interartistiques comme un paradigme de création scénique distinct, lequel soulève plusieurs questionnements épistémologiques en raison de toutes les migrations entre les pratiques qu'il met en place ainsi que des changements dans les façons de créer, de fabriquer et d'imaginer le plateau. La scène interartistique tend à fonctionner par projet, par collectif de création, suivant des processus chaque fois singuliers. À la lumière de cet état de fait, les discours universitaires se doivent de renouveler leurs approches afin de réajuster les rapports entre théorie et pratique. Dans ce contexte, l'interdisciplinarité théorique s'impose comme une avenue incontournable où de plus en plus de pratiques œuvrent dans les interstices et l'entre-disciplines.

L'interdisciplinarité représente donc la possibilité de relier les savoirs entre eux en s'opposant à l'hyperspécialisation des disciplines (que certains auteurs associent à une vision unitaire du monde). Elle serait apparue, selon Morin, «d'abord dans le domaine scientifique, en réaction à l'hyperspécialisation disciplinaire, mais également pour faire face à de nouveaux phénomènes ou objets de recherche, qui exigeaient de faire appel à plusieurs disciplines pour être étudiés» (Morin, 1994). Morin, de son côté, fait observer que le premier emploi du terme dans les sciences sociales remonte aux années 1920 et qu'il devient d'usage plus courant dans les sciences humaines après la Seconde Guerre mondiale (Morin, 2002 : 15). Morin, Morin et Thompson Klein s'entendent pour distinguer l'interdisciplinarité de la multidisciplinarité, cette dernière relevant d'une juxtaposition

4 Un constat que semble avaliser l'essayiste Bruno Tackels. Il écrit : «Insensiblement, la mise en scène est en train de devenir un métier ancien, massif encore, mais dont l'ombre portée laisse dès à présent entrevoir de nouvelles langues de la scène. Ceux qui les inventent occupent d'emblée la fonction d'écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau» (Tackels, 2005 : 13; souligné dans le texte).

5 Un des objectifs du projet de recherche subventionné que nous menons à l'Université du Québec à Montréal, intitulé «La scène interartistique contemporaine (1990-2016) : une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques» (CRSH, 2016-2018), est justement de développer une théorisation ancrée dans les pratiques interartistiques afin de renouveler les méthodologies et théories de la recherche théâtrale tout en dialoguant avec les praticiens. Ce projet est né, entre autres, du constat qu'une majorité d'étudiants aux cycles supérieurs en théâtre développent des recherches se situant à la jonction du théâtre et des arts visuels et médiatiques et que les méthodes existantes en études théâtrales, plutôt axées sur la mise en scène, apparaissent insuffisantes pour traiter de ces pratiques.

6 Il ne s'agit pas de faire le pronostic de la mort de la mise en scène, mais plutôt de dire que ce régime de création appartient au XX^e siècle. La scène interartistique appartiendrait plutôt au XXI^e siècle et elle se superposerait (sans le remplacer) au régime de création de la mise en scène. La première, toutefois, est en manque d'une théorie adéquate.

des disciplines sans qu'il n'y ait intégration et interaction entre celles-ci. Thompson Klein précise que l'utilisation d'une discipline pour constituer une mise en contexte (historique, philosophique ou autre) d'une autre discipline relève de la multidisciplinarité et non de l'interdisciplinarité. Cette dernière requiert en effet plutôt des collaborations intégratrices de connaissances hétérogènes qui soient fondées sur des interactions dynamiques entre les méthodes, théories, pratiques et épistémologies différentes (Thompson Klein, 1991 : 18). L'interdisciplinarité peut repenser des approches existantes et permettre d'analyser des questions et problèmes qui ne relèvent pas de disciplines particulières. Thompson Klein effectue une vaste taxonomie des différents possibles interdisciplinaires en recherche, distinguant les formes plus générales (telle la théorie de la complexité de Morin) de celles qui sont coopératives (*bridge building*), spécifiques, méthodologiques et restructurantes. Dans ce dernier cas, les catégories traditionnelles qui ancrent les disciplines sont questionnées et leurs frontières commencent à s'effacer, pavant la voie à une cohérence théorique alternative (*ibid.* : 21). Moran, quant à lui, défend l'idée, en s'inspirant entre autres de la pensée de Roland Barthes, que l'interdisciplinarité se doit d'être transformative et productrice de nouvelles formes de connaissances dans sa façon de s'engager avec chaque discipline distincte. Critique plutôt que synthétique (elle ne vise pas une synthèse ou une quelconque totalité des savoirs), l'interdisciplinarité tend à être mobilisée pour résoudre des problèmes qui ne peuvent être réfléchis sous l'angle d'une seule discipline et, par ricochet, elle soulève des interrogations épistémologiques sur la nature des connaissances disciplinaires.

La valeur du terme interdisciplinarité réside également dans sa flexibilité et, plus précisément, dans celle de son préfixe – qui renvoie autant à l'idée de connexions entre disciplines, qu'à celle d'interstices, d'espacements, d'écarts et d'entre-deux –, aussi n'est-il pas possible ni souhaitable de fixer la notion sur le plan théorique et méthodologique. En somme, l'interdisciplinarité constitue une approche qui envisage la complexité des phénomènes observés sans les réduire à un angle disciplinaire; elle représente aussi un moment critique des savoirs disciplinaires, qui ouvre une réflexion épistémologique transformative, potentiellement productrice de nouveaux modes de connaissances. Enfin, dans sa forme la plus radicale, elle est transgressive et indisciplinée : « Salter et Hearn (1996) appellent interdisciplinarité le nécessaire “brassage du système”, l'alignant avec une dynamique cherchant un changement qui vienne perturber la continuité et la routine. Cet impératif est signifié par une nouvelle rhétorique de “anti”, “post”, “non” et “dé-disciplinaire” qui est saillante dans les *Cultural Studies* » (Thompson Klein, 1991 : 23). La volonté de déconstruire les savoirs disciplinaires et les frontières qui les séparent est représentée de façon éloquente dans les *Cultural Studies* et les *Performance Studies*, qui ont décloisonné les objets et enjeux de la recherche et de la pensée disciplinaire traditionnelle en faisant apparaître les valeurs normatives, discursives et politiques sous-jacentes aux disciplines.

7 « Salter and Hearn (1996) call interdisciplinarity the necessary “churn in the system”, aligning it with a dynamic striving for change that disturbs continuity and routine. This imperative is signified in a new rhetoric of “anti”, “post”, “non”, and “de-disciplinary” that is prominent in cultural studies. »

Dans le champ des études en arts et culture, les approches des *Cultural Studies*, des *Visual Studies* et de l'intermédialité se réclament toutes de l'interdisciplinarité. Pavis rappelle qu'il faut se garder de confondre interdisciplinarité et *Cultural Studies*, ces dernières constituant « un ensemble d'études où le littéraire ainsi que l'art élitare ne sont plus le point focal de l'observation et où l'on étudie l'ensemble des productions culturelles de masse » (Pavis, 2001 : 15). L'interdisciplinarité est une confrontation critique de méthodes et de théories qui exige une méthodologie précise (laquelle est explicitée par Thompson Klein dans sa taxonomie) si l'on veut éviter de tomber dans l'écueil de l'éclectisme. L'intermédialité se réclame aussi de l'interdisciplinarité en raison de la diversité de ses objets d'étude (cinéma, arts médiatiques, arts de la scène) qui sont croisés avec les théories des médias. Quant aux *Visual Studies* et à l'iconologie, W. J. T. Mitchell présente un autre point de vue concernant l'interdisciplinarité. Tout comme Thompson Klein et Moran, mais avec plus de mordant dans ses propos, il critique les études qui se sont faites sous le chapeau de l'interdisciplinarité mais qui, selon lui, ne relèvent aucunement de cette dernière :

Dans ces formes plus sûres d'interdisciplinarité, on peut mener des études « comparatives » entre les arts en restant à l'intérieur des cadres historiques familiers, ou appliquer des méthodes sociologiques ou littéraires ou psychanalytiques ou sémiotiques testées aux problèmes historiques de l'art et être certain d'obtenir des résultats. [...] L'interdisciplinarité, en bref, est une façon d'avoir l'air juste un peu audacieux et même transgressif, mais pas trop⁸ (Mitchell, 1995 : 540).

Recourir à une discipline pour en éclairer une autre ne relèverait pas de l'interdisciplinarité au sens strict, mais d'un usage multidisciplinaire ou encore d'une interdisciplinarité instrumentale, pour reprendre le terme de Thompson Klein. Comme le note Pavis, les études théâtrales ont construit leur champ d'études en empruntant à diverses disciplines des sciences humaines (anthropologie, sémiologie, sociologie, etc.) sans pour autant se réclamer de l'interdisciplinarité. Selon Mitchell, il existerait trois formes d'interdisciplinarité. La première, du type *top-down*, viserait une convergence pyramidale des théories qui pourraient être englobées par une métathéorie, un métalangage ou une épistémologie générale pour l'étude de la culture (ce que la sémiologie a tenté de faire et que l'intermédialité aujourd'hui cherche peut-être à imposer) ; la seconde, du type *bottom-up*, serait une approche interdisciplinaire dictée par un problème ou un événement spécifique, en réponse à des sujets d'actualité (les *Gender Studies* et *Cultural Studies*, entre autres, constitueraient les modèles principaux de ce type de recherche) ; la troisième, du type *inside-out*, serait un moment indiscipliné et anarchiste, un moment de rupture où une discipline est secouée de l'intérieur et / ou de l'extérieur (*ibid.* : 541). Il précise :

8 « In these safer forms of interdisciplinarity, one could conduct "comparative" studies of the arts within familiar historicist frameworks, or applied tested sociological or literary or psychoanalytic or semiotic methods to art historical problems and be sure of getting results. [...] Interdisciplinarity, in short, is a way of seeming to be just a little bit adventurous and even transgressive, but not too much. »

Mon intérêt véritable, en d'autres mots, n'a pas résidé tant dans l'interdisciplinarité que dans les formes « d'indiscipline », de turbulence ou d'incohérence à l'intérieur et à l'extérieur des frontières des disciplines. Si une discipline est une manière d'assurer la continuité d'un ensemble de pratiques collectives (techniques, sociales, professionnelles, etc.), « l'indiscipline » est un moment de cassure ou de rupture, quand la continuité est brisée et que la pratique est mise en question⁹ (*idem*).

Cette indisciplinarité rejoint le moment transgressif de l'interdisciplinarité identifié par Thompson Klein tout en faisant écho à l'exigence transformatrice qu'elle se doit d'avoir face aux disciplines instituées selon Moran. Mitchell en fait un lieu critique et chaotique de la pensée, toujours appelée à se reconfigurer ensuite en une nouvelle « routine » (*idem*).

L'interdisciplinarité comme confrontation des disciplines forme certainement une critique saine, qui pointe les insuffisances de certaines théories à un moment précis de leur histoire et face aux mouvements et transformations du terrain et des phénomènes qu'elles observent et cherchent à analyser. Les études théâtrales ont sans aucun doute besoin d'un brassage épistémologique et méthodologique pour adapter leurs approches aux changements dans les pratiques et les disciplines artistiques. Toujours selon Pavis,

[l]a crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient sûrement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C'est donc à nous, théoriciens et universitaires, d'inventer un nouvel usage de l'interdisciplinarité qui ne soit pas une fin en soi, mais qui aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que « notre » interdisciplinarité leur suggère parfois (Pavis, 2001 : 18).

Les études théâtrales devraient revoir leurs rapports entre théorie et pratique de manière à faire se rencontrer les explorations des praticiens et celles de la recherche : là résiderait l'espace renouvelé d'une interdisciplinarité pleinement artistique, en dialogue avec la création.

L'INTERARTISTIQUE

D'entrée de jeu, il importe de distinguer l'art théâtral, qui recourt à différents langages visuels, sonores et médiatiques, de la création *interartistique*, laquelle renvoie plus spécifiquement à des processus de création fondés sur des dialogues complexes entre des pratiques autonomes. Le théâtre convoque de façon évidente plusieurs formes artistiques, mais il le fait dans une perspective dramaturgique (textuelle comme scénique), c'est-à-dire que ces langages sont utilisés

9 « My real interest, in other words, has not been in interdisciplinarity so much as in forms of "indiscipline", of turbulence or incoherence at the inner and outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question. »

de manière plus instrumentale pour servir la vision de la mise en scène. Ils ne préservent pas nécessairement leur autonomie et leur identité propres : ils servent un propos, une image, une scène, une interprétation. En ce sens, il apparaît essentiel de distinguer les modalités théâtrales de la rencontre entre les arts et les médias associées au régime de la mise en scène de celles qui relèvent proprement de l'interartistique et donc de processus tout autres. Encore une fois, nous abondons dans le sens de Pavis qui, pour définir l'interartistique, affirme :

[I]l s'agit d'expérimenter des rencontres où chaque art s'obstine à maintenir son identité et ses principes. [...] L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre (*ibid.* : 23).

Ainsi, chaque création invente-t-elle des nouages entre les arts propres à déplacer les frontières entre les pratiques et à imaginer de nouveaux possibles pour la scène des arts vivants. Comme le suggère son préfixe, l'interartistique travaille dans la différence des arts, valorisant une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines¹⁰. Ici, la réflexion ouverte sur l'interdisciplinarité permet de clarifier cet aspect : Moran distingue en effet une interdisciplinarité relevant d'une pensée traditionnelle (qu'il fait remonter aux philosophes grecs), laquelle vise une connaissance totalisante, d'une interdisciplinarité plus radicale qui questionne la nature même du savoir et les tentatives pour l'organiser. De plus, ajoute-t-il, le préfixe « inter » peut suggérer diverses relations : « [il peut s'agir de] forger des connexions entre différentes disciplines ; mais cela peut aussi signifier l'établissement d'une sorte d'espace indiscipliné dans les interstices entre les disciplines, voire de tenter de transcender complètement les limites disciplinaires¹¹ » (Moran, 2002 : 15). L'interartistique, tel que nous l'observons dans le champ de certaines pratiques contemporaines en arts vivants, relève précisément de cette dernière modalité plus radicale, qui tend à œuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines. Les pratiques interartistiques, animées par des artistes qui inventent d'autres trajectoires créatrices, bousculent et interrogent de façon critique les normes disciplinaires qui structurent, entre autres, le champ du théâtre. Elles rejoignent en acte la forme critique et transgressive de l'interdisciplinarité théorique et elles en appellent du même coup à un ajustement du regard critique. Aussi a-t-on pu observer, au début des années 2000,

10 La question de l'œuvre d'art totale ou du *Gesamtkunstwerk* wagnérien relève, en ce sens, d'une tout autre modalité, plus historique. Sur le sujet de l'œuvre d'art totale aujourd'hui, voir le livre édité par Danielle Cohen-Levinas, *Le renouveau de l'art total* (2004).

11 « [...] forging connections across different disciplines ; but it can also mean establishing a kind of undisciplined space in the interstices between disciplines, or even attempting to transcend disciplinary boundaries altogether. »

une prolifération de l'appellation « arts indisciplinés¹² », et ce, tant du côté des artistes que de leurs commentateurs : cette indiscipline revendiquée comme écart face aux frontières qui définissent les disciplines artistiques cherchait à marquer la rupture avec une interdisciplinarité héritée des avant-gardes du XX^e siècle et à revendiquer un changement de paradigme.

Le phénomène de l'interdisciplinarité artistique, en constante reconfiguration tout au long du XX^e siècle, paraît en effet caractériser, selon Nathalie Heinich, un régime de création distinct au sein de ce qu'elle nomme le « paradigme de l'art contemporain » (Heinich, 2014). La scène contemporaine est marquée par des mélanges hétérogènes et des traversées (in)disciplinaires, lesquelles font état de pratiques qui tendent à sortir de leur domaine spécifique pour travailler dans la *différence des arts*¹³. Les pratiques transversales, poursuit Heinich, bousculent à la fois les processus de création (traditionnellement fondés sur une compétence artistique et technique de l'artiste) et les catégorisations génériques (*ibid.* : 137-141). Le cloisonnement entre les arts, dont l'assise est la distinction des disciplines (Loubier, 2001), n'a cessé de s'effranger. Aussi peut-on émettre l'hypothèse qu'une partie des pratiques habituellement associées uniquement à la scène théâtrale tend aujourd'hui à envisager cette dernière comme un *dispositif expérientiel* qui n'est plus réservé uniquement aux metteurs en scène : elle constituerait plutôt un espace potentiel à explorer par des praticiens de tous horizons. Il est intéressant d'observer que des artistes issus des arts visuels et médiatiques se sont emparés de la scène théâtrale, productrice de matérialités visuelles et sonores, pour créer des œuvres hybrides croisant formes plastiques et théâtralité, ou encore, nouveaux médias visuels / sonores et corps en scène. De la sorte, la distinction entre artiste visuel et artiste en arts vivants tend parfois à s'estomper¹⁴. Des praticiens de théâtre font appel à des plasticiens, à des artistes sonores, à des informaticiens ou à des ingénieurs pour développer des œuvres et dispositifs hybrides. La scène devient un lieu qui permet le développement de dialogues renouvelés entre les pratiques. Elle se transforme ainsi en un espace générateur de formes artistiques inusitées et souvent inclassables. Inversement, nombre d'artistes de la scène troquent la scénographie pour l'installation et prennent leurs distances avec la mise en scène, telle qu'elle a été fondée au XX^e siècle. L'objet de cet article n'est pas de proposer une analyse de ces pratiques, mais signalons tout de même, au Québec, le travail de Claudie Gagnon, Stéphane Gladyszewski, 2 Boys TV, la Compagnie Artificiel, Théâtre Rude Ingénierie, La 2^e Porte à Gauche et Le bureau de l'APA, pour ne nommer que ceux-là.

12 Voir notamment Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (2001); Laure Fernandez (2008); Viviane Huys et Denis Vernant (2012) ainsi que Myriam Suchet (2016).

13 La question de la différence des arts a été abordée par Jean-Luc Nancy (« Les arts se font les uns contre les autres », 2000) et par Peter Szendy et Jean Lauxerois (*De la différence des arts*, 1997).

14 Ce phénomène n'est pas sans lien avec l'importance grandissante qu'acquiert la forme de l'installation dans les années 1990, laquelle met de l'avant des œuvres davantage expérientielles, voire performatives. À ce sujet, voir Anne Ring Petersen, 2015.

Le défi que pose la scène interartistique aux études théâtrales, du fait qu'elle décroïsonne les frontières du théâtre, réside dans l'hétérogénéité et la diversité formelle des œuvres, qu'il devient difficile de raccorder à une discipline précise, ce qui complexifie à la fois l'analyse et la possibilité d'en faire l'histoire sur le plan esthétique. L'expression, privilégiée par la critique spécialisée, de « théâtre performatif » ou « scène performative » peut sembler de prime abord apporter une solution à cette question en faisant du performatif un concept qui engloberait les décroïsonnements disciplinaires du théâtre et des arts vivants. Toutefois, le performatif ne permet pas d'analyser tous les processus interactionnels et différentiels qui composent les œuvres que nous nommons interartistiques. Comme l'explique clairement Chiel Kattenbelt :

Une expression performative est une action intentionnelle, qui n'est pas simplement « performée » au sens (littéral) d'exécutée, mais qui est mise en scène. L'action de mettre en scène suppose, d'une part, l'existence d'un performeur, celui ou celle qui se présente et qui, ce faisant, crée son moi, son identité (sexuelle) et, d'autre part, un spectateur (celui ou celle qui, en adoptant la position de membre de l'assistance, aide le performeur à jouer son rôle). Se mettre en scène face à une assistance nous mène au concept de situation performative ou de performance (Kattenbelt, 2015 : 102-103).

Les situations performatives permettent en revanche de réfléchir à l'expérience scénique telle qu'elle est vécue et perçue par le spectateur, lequel est qualifié de plus en plus comme un *experier* de l'œuvre, ce qui relève de l'analyse pragmatique et phénoménologique. Les études du spectateur comme acteur engagé dans une situation performative sont un apport actuel important des réflexions portant sur la scène contemporaine¹⁵. Cela dit, le sens de notre commentaire vise ici à distinguer la notion de performativité de la notion d'interartistique, qui cherche à désigner des *praxis* avant toute chose, lesquelles – c'est une hypothèse – tendent à s'éloigner du modèle de la mise en scène (la mise en scène comme pratique, comme esthétique et comme façon de penser la scène). L'interartistique n'est pas réductible à une esthétique, il relève d'abord de processus de création qui opèrent, chaque fois, de façon singulière et inédite : soit un artiste œuvre en faisant appel à plusieurs pratiques et moyens artistiques, soit un projet collectif se forge en rassemblant des artistes et des chercheurs de divers horizons de pratiques, qui doivent inventer une façon de faire dialoguer leurs langages respectifs. Entre les deux, il existe toute une série de variations et de possibles que les barrières disciplinaires ne gênent plus. Ainsi des *praxis interartistiques* peuvent engendrer une multiplicité de formes performatives et représentationnelles comme une diversité d'esthétiques, lesquelles sont des qualités émergentes des processus complexes de création mis en œuvre.

Pour aborder ces *praxis*, l'analyse gagnerait à emprunter les chemins d'une interdisciplinarité théorique du type *bottom-up*, pour reprendre l'appellation de Mitchell, c'est-à-dire à tenir compte

15 À cet égard, l'article de Kattenbelt (2015) propose une réflexion très pertinente pour aborder la question du spectateur comme *experier*.

de la nature hétérogène de l'œuvre et de sa fabrique pour déterminer les champs de recherche à convoquer. Ce sont les voies de la création, là où se trament et s'inventent chaque fois des façons uniques de (dé)faire les arts constitués, par des interactions, des jeux différentiels et des dialogues entre des artistes, des chercheurs et leurs pratiques, qui méritent d'être auscultées. Une théorie des pratiques interartistiques ne peut se faire sans un travail sur le terrain où se fabriquent ces créations. Elle devrait documenter ces territoires qui se développent parfois en marge des circuits institutionnels, sans chercher à cartographier ou à capturer une esthétique qui, de toute façon, échappe à toute catégorisation. La forme finale des œuvres dépend chaque fois des interactions inventées au cours de ce qui relève souvent d'une recherche au sein de la création.

Si les pratiques interartistiques invitent les chercheurs en arts vivants à adopter une interdisciplinarité théorique du type *bottom-up* (Mitchell) et *bridge building* (Thompson Klein), elles peuvent aussi donner lieu à des reconfigurations théoriques plus radicales, que Thompson Klein nomme « interdisciplinarité restructurante » (« restructuring interdisciplinarity »; Thompson Klein, 1991 : 21). Dans ce dernier cas, les catégories qui fondent les disciplines sont mises en question et une nouvelle cohérence conceptuelle peut naître de leur confrontation. Cela dit, il semble essentiel de développer une démarche théorique qui se compose à partir du terrain des pratiques, soit par l'observation de processus de création *in situ*, soit par un travail avec les archives de création complété par des entretiens avec les artistes, de façon à ce que la théorisation des pratiques interartistiques puisse émerger à partir de l'observation de celles-ci, ce qui relève d'une *théorisation ancrée*¹⁶. Cette approche empirique propose une démarche au sein de laquelle une théorie ou des concepts s'élaborent à partir des données du terrain étudié (documents visuels, cahiers de création, entretiens et dialogues avec les artistes, observations *in situ*, recherches en archives) plutôt que de travailler avec un cadre théorique préconçu. Elle s'avère la plus adéquate pour conceptualiser les processus de création hétérogènes des pratiques interartistiques, et ce, d'autant qu'elle permet de prendre en compte la perception et la manière dont les artistes eux-mêmes décrivent leur travail. Elle exige d'arrimer théorie et compréhension des pratiques, de nouer un dialogue avec les praticiens pour élaborer une pensée sur les œuvres observées. Les étapes de l'analyse ancrée à la pratique (codification, catégorisation, mise en relation, intégration, modélisation et théorisation; Paillé, 2006) permettent de faire émerger la multidimensionnalité des processus artistiques étudiés, sans les englober dans un système ou une métathéorie. Il s'agit plutôt de cartographier les systèmes complexes propres à chaque projet, d'explicitier les dynamiques en jeu, de faire apparaître les *praxis* à la fois complexes et sensibles qui forgent les expériences scéniques auxquelles les spectateurs sont conviés.

Les études sur la scène contemporaine paraissent dominées, en Amérique du Nord, par les *Performance Studies*, lesquelles ont en effet permis de déployer de nouveaux champs de

16 La théorisation ancrée, ou *grounded theory*, a été développée par Barney G. Glaser et Anselm L. Strauss. Voir *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative* (2010).

recherche et de déplacer les enjeux qui portaient centralement sur l'analyse de la mise en scène telle qu'elle s'est développée tout au long du XX^e siècle. Alors que la scène des arts vivants est en pleine reconfiguration, que la multiplication des croisements entre les pratiques et les processus de création perturbe notre appréhension du théâtre comme discipline autonome, les approches interdisciplinaires ainsi que la théorisation ancrée paraissent les plus adéquates pour comprendre et tenter de conceptualiser la diversité des *praxis* interartistiques. Les instruments critiques traditionnels ne fonctionnent plus pour développer une réflexion sur ces créations qui se révèlent souvent plus processuelles. Les démarches inspirées de l'ethnographie postmoderne permettent de privilégier une approche descriptive des processus et des modes de pensée créateurs tout en prenant en compte les conditions de production et d'interaction entre les différents agents mis en jeu au sein d'un projet. Observer, écouter et tenter de comprendre de l'intérieur implique d'accepter la partialité du regard et l'appartenance implicite du chercheur au terrain de création ausculté. Il nous importe d'éviter d'adopter un point de vue surplombant sur les pratiques étudiées, en offrant des cartographies provisoires, susceptibles de contribuer à une compréhension sensible des phénomènes interartistiques.

COHEN-LEVINAS, Danielle (éd.) (2004), *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, « Orfeo ».

FERNANDEZ, Laure (2008), « Éloge de l'indisciplinaire : du théâtral (ou non) dans le solo de danse contemporaine », *Registres*, n° 13 (« Théâtre et interdisciplinarité », Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 76-92.

GLASER, Barney G. et Anselm L. STRAUSS (2010 [1967]), *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative*, trad. Marc-Henry Soulet et Kerralie Oeuvray, Paris, Armand Colin, « Individu et société ».

HEINICH, Nathalie (2014), *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».

HUGHES, Lynn et Marie-Josée LAFORTUNE (dir.) (2001), *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica.

HUYS, Viviane et Denis VERNANT (2012), *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques ».

KATTENBELT, Chiel (2015), « L'intermédialité comme mode de performativité », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle – Images et son », p. 101-116.

LAFLAMME, Simon (2011), « Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 7, n° 1 (« Sur le thème de l'interdisciplinarité », Rachid Bagaoui et Alain Beaulieu [dir.]), p. 49-64.

LARAMÉE, Guy (dir.) (2001), *L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art/Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, « Essai ».

LOUBIER, Patrice (2001), « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », dans Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain/Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, p. 22-29.

MITCHELL, W. J. T. (1995), « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, p. 540-544.

MORAN, Joe (2002), *Interdisciplinarity*, Londres, Routledge, « The New Critical Idiom ».

MORIN, Edgar (1994), « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n° 2, <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>

NANCY, Jean-Luc (2000), « Les arts se font les uns contre les autres », dans Béatrice Bloch *et al.*, *Art, regard, écoute: la perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre ».

PAILLÉ, Pierre (2006) (dir.), *La méthodologie qualitative: posture de recherche et travail de terrain*, Paris, Armand Colin, « U Sociologie ».

PAVIS, Patrice (2001), « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, n° 29 (« Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.]), p. 13-27.

RING PETERSEN, Anne (2015), *Installation Art: Between Image and Stage*, Copenhague, Museum Tusculanum Press.

SUCHET, Myriam (2016), *Indiscipline! Tentatives d'UniverCités à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens*, Montréal, Nota Bene, « Indiscipline ».

SZENDY, Peter et Jean LAUXEROIS (éd.) (1997), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers de l'Ircam ».

TACKELS, Bruno (2005), *Les Castellucci*, Besançon, Les solitaires intempestifs, « Du désavantage du vent ».

THOMPSON KLEIN, Julie (1991), « A Taxonomy of Interdisciplinarity », dans Charles Lincoln Van Doren (dir.), *A History of Knowledge: Past, Present and Future*, New York, Carol, p. 15-30.

Multimodalité et hybridité de la diffusion de la recherche-création : le point de vue des chercheurs-créateurs

CHANTAL PROVOST

Université du Québec
à Montréal

Se mettre à l'écoute des chercheurs-créateurs, de leurs pratiques, de leurs discours et de leurs perceptions, semble nécessaire lorsqu'il s'agit de saisir le processus de création au cœur des projets interdisciplinaires. À cet égard, les études qui proposent une incursion au sein des pratiques et des conceptions des chercheurs-créateurs sont très peu nombreuses au Québec. Le présent article vise à explorer et à proposer des pistes de réflexion sur la multimodalité et l'hybridité de la diffusion de la recherche-création à partir des pratiques de deux chercheurs-créateurs en théâtre : Jean-Paul Quéinnec et Louis Patrick Leroux¹. J'amorcerai donc cette réflexion en situant la recherche-création au sein du réseau universitaire. Je me pencherai ensuite sur la définition de la recherche-création et les recoupements possibles de cette définition avec les notions d'interdisciplinarité et d'interartialité. Je discuterai aussi de la multimodalité et de l'hybridité des pratiques des chercheurs-créateurs qui entraînent notamment un décroisement des publics et des espaces de la scène. J'aborderai particulièrement certaines pratiques numériques de diffusion. Enfin, de la même manière qu'il est possible de s'interroger sur le mélange des genres artistiques bien présent sur la scène contemporaine, on peut se demander comment la recherche-création s'insère dans un tel mouvement et comment ce type de recherche provoque un certain bouleversement des formes de diffusion de la recherche universitaire.

1 L'écriture de ce texte et les réflexions qui l'accompagnent ont été grandement enrichies par les entretiens menés auprès de ces collaborateurs. Je les remercie pour leur ouverture, leur générosité et la qualité de nos échanges.

CONTEXTE DE L'ÉTUDE

Ma démarche est basée sur une approche qualitative. Deux entrevues de fond ont été réalisées en novembre et décembre 2016 auprès de Jean-Paul Quéinnec, professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi et titulaire de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, et de Louis Patrick Leroux, professeur au Département d'études françaises et d'études anglaises de l'Université Concordia et spécialiste de théâtre et de cirque contemporain. Les entrevues avaient pour principal objectif de faire état de quelques pratiques de diffusion des chercheurs-créateurs rencontrés. Elles nous ont aussi permis d'explorer les aspects suivants : conception de la recherche-crédation, vision de la diffusion de la recherche universitaire (exigences, attentes, pratiques répandues), pratiques de diffusion, collaboration au sein des équipes, utilisation du numérique dans la diffusion, écriture de la recherche-crédation et intégration des données et composantes non discursives en contexte de recherche-crédation. Ainsi, dans cet article, les voix de Quéinnec et de Leroux s'entremêleront à la mienne. Cependant, il ne s'agit pas de tracer un portrait des deux chercheurs-créateurs, mais plutôt de dégager de ces rencontres une réflexion sur la diffusion de la recherche-crédation. Par conséquent, tout au long du texte, leurs œuvres, leurs travaux et productions seront brièvement contextualisés².

J'ai retenu ces deux chercheurs-créateurs, car ils évoluent tous deux dans le milieu théâtral et ont mené des projets de nature interdisciplinaire. Jean-Paul Quéinnec propose un théâtre interdisciplinaire et performatif. Il s'intéresse particulièrement à la création sonore et à différents dispositifs d'écriture scénique et dramatique. Un des objectifs du titulaire de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre est de redonner au son toute sa place, et non de le subordonner au texte, à l'image, au jeu. Louis Patrick Leroux se définit d'abord comme un praticien du théâtre. Il a d'ailleurs fondé sa propre compagnie, le Théâtre la Catapulte, dans les années 1990. Il s'inscrit dans une démarche que l'on nomme *practice-based research* dans l'univers de la recherche anglo-saxonne. Ce chercheur-créateur se dit très intéressé au processus de création, au travail collectif qui prend forme à plusieurs mains et à plusieurs voix. Ses productions mélangent autant la danse, l'installation, la vidéo que le théâtre. Ces dernières années, il a notamment travaillé à l'exploration d'une dramaturgie circassienne en collaboration avec des artisans du milieu du cirque.

2 J'invite le lecteur à consulter les sites web des chercheurs-créateurs pour en savoir davantage sur leurs réalisations : *Chaire de recherche du Canada – Dramaturgie sonore au théâtre* (<http://dramaturgiesonore.com/>) et *Résonance* (<http://resonance.hexagram.ca/circus/>).

LA RECHERCHE-CRÉATION AU SEIN DU RÉSEAU UNIVERSITAIRE

L'expression « recherche-crédation » est apparue dans le paysage universitaire québécois il y a environ une vingtaine d'années. Ce nouveau type de recherche fait maintenant partie intégrante des programmes d'art de deuxième et troisième cycles de plusieurs universités québécoises. Des programmes universitaires de type *practice-based* ou *practice-led research* dans le domaine des arts ont aussi vu le jour en Europe, en Australie, aux États-Unis et ailleurs dans le monde³. Depuis les années 2000, de nombreux forums et colloques⁴ témoignent de l'intérêt grandissant pour la recherche-crédation chez plusieurs chercheurs québécois. Des numéros spéciaux de revues au Québec et au Canada ont aussi été consacrés à la question et contribuent à la constitution d'un discours sur la recherche-crédation⁵. Des premières activités de recherche-crédation sont financées par les fonds subventionnaires. Cette période a été marquée par la définition de cette forme de recherche, engendrant de nombreuses discussions et des conceptions parfois divergentes⁶. Cette situation est similaire à ce qui se vit à l'échelle internationale. Par exemple, Julie Robson soutient qu'en Australie, malgré un essor de ce type de recherche, il n'existe pas de consensus en ce qui concerne sa définition (2013 : 130).

En effet, la recherche-crédation a été le sujet de nombreux débats, notamment en raison des difficultés à la conceptualiser. Comme l'évoque Henk Borgdorff (2012 : 45-53), l'émergence de la recherche-crédation soulève des questionnements de divers ordres : ontologique (l'objet d'étude est-il la création, l'œuvre ou son processus?), méthodologique (quelles sont les approches méthodologiques employées? que signifie une méthodologie hybride?) et épistémologique (quelles formes de connaissances émanent de la pratique artistique?). Ajoutons à cela qu'au

3 Dans une version numérique et interactive de son livre *Artists with PhDs*, James Elkin fait une recension non exhaustive des programmes de doctorat de divers pays et régions du monde (Elkin, 2017). Elkin estime que plus de 150 établissements peuvent attribuer un grade de doctorat de type *Studio Art* au Royaume-Uni seulement et qu'il existe aussi 26 programmes similaires en Australie et en Nouvelle-Zélande, 7 aux États-Unis, 8 en Amérique latine, 3 en Chine, 26 au Japon et 5 en Afrique.

4 En 2010 a eu lieu un colloque intitulé *Crédation à l'université : Pourquoi? Comment? Enjeux et devenir de la recherche-crédation à l'Université Laval*. Dans le cadre d'une collaboration entre le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), l'Université Concordia (Montréal) et l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), d'autres colloques se sont organisés sur la question : *La recherche-crédation dans l'Université du XXI^e siècle* (Association francophone pour le savoir [Acfas], Montréal, 2012), *La recherche-crédation : territoire d'innovation méthodologique* (UQÀM, Montréal, 2013). En 2013, le forum *Art, culture et mieux-être* s'est tenu en réponse à l'appel du scientifique en chef Rémi Quirion afin de favoriser des initiatives intersectorielles en art et culture. Enfin, en mai 2016, la première édition des états généraux de la recherche-crédation s'est déroulée à l'Université Laval.

5 Par exemple, en mai 2008, un numéro de la revue *INFLExions* intitulé « How is Research-Creation? » est mis en ligne (voir Thain, Brunner et Prévost, 2008). La *Revue d'art canadienne* consacre aussi une section au sujet en 2015 (voir Loveless, 2015).

6 À cet égard, Chapman et Sawchuk (2012) ont fait une analyse détaillée des définitions des fonds subventionnaires (provinciaux et fédéraux) et ont proposé une typologie en quatre catégories de la recherche-crédation : « research-for-creation », « research-from-creation », « creative presentations of research », « creation-as-research ».

Québec, l'expression «recherche-création» est employée autant dans le milieu professionnel culturel par des organismes comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et le Conseil des arts du Canada (CAC) que dans le milieu universitaire. Ces organismes subventionnent la recherche et la création par divers programmes de bourses. Dans plusieurs des programmes consultés⁷, les termes de recherche, de création, d'exploration, de conception et de validation s'entremêlent. Selon Owen Chapman et Kim Sawchuk, ce qu'il importe de retenir des définitions de ces organismes, c'est qu'elles reposent sur les notions d'expérimentation et d'essai et ne réfèrent pas à l'investigation systématique que recouvre la notion de recherche universitaire (2012 : 9). Certes, la conception de la recherche-création du milieu professionnel diffère de celle du milieu universitaire. Même au sein du champ universitaire, les définitions sont nombreuses. S'agit-il d'une discipline (Stévanec et Lacasse, 2013) ou d'une interdiscipline (Stévanec, 2012), d'un champ de recherche (Arlander, 2013; Borgdorff, 2012), d'une méthodologie (Baxter, 2013) ou d'une autopoïétique (Gosselin et Le Coguiec, 2006), d'une approche de recherche (Conseil de recherche en sciences humaines du Canada [CRSH]), d'un paradigme (Haseman, 2006), d'un type de recherche (Candy, 2006), d'une pratique (Lancry, 2006), d'une démarche ou d'un processus (Arts and Humanities Research Council du Royaume-Uni)? Plusieurs chercheurs et auteurs utilisent ces termes dans une sorte de va-et-vient, comme si, à l'image des pratiques interdisciplinaires, la transgression des frontières et la navigation entre ces conceptions étaient la meilleure façon de définir la recherche-création et de saisir son *modus operandi*.

RECHERCHE-CRÉATION ET ZONE DE L'INTER

Aujourd'hui, de nombreux artistes n'envisagent plus leur travail d'un point de vue uniquement disciplinaire, mais plutôt sous forme de thématiques et de problématiques esthétiques. On parle alors d'hybridité, de mélange des genres et d'entre-deux donnant lieu à des productions artistiques aux identités multiples, parfois bigarrées. Les pratiques interdisciplinaires sont bien présentes tant dans la recherche universitaire que dans les pratiques artistiques en milieu professionnel.

Or un fort mouvement beaucoup plus transversal, issu des milieux mêmes de la recherche comme de la création littéraire ou artistique [...], insiste sur l'importance qu'il y a à passer outre les barrières disciplinaires, à inventer des liens et des synthèses, à la fois pour disposer d'un regard neuf et pour favoriser la germination d'espaces nouveaux de recherche et de création, et par là faciliter l'émergence de connaissances nouvelles (Calenge, 2002 : 5).

En fait, s'attarder au préfixe «inter» dans les notions d'interdisciplinarité et d'interartialité, c'est se détacher d'une pensée classique selon laquelle on analyse les objets, les genres artistiques

7 C'est le cas des bourses «vidéo et cinéma» du Conseil des arts du Canada ainsi que des bourses «recherche et création» (pour toutes les disciplines artistiques) du Conseil des arts et des lettres du Québec, par exemple.

ou les disciplines de façon isolée. C'est aussi éviter de fixer notre analyse et notre interprétation de telles productions. Voilà un aspect qui rejoint la définition que donne Jean-Paul Quéinnec de la recherche-crédation :

C'est une définition qui passe son temps à se redéfinir, c'est très important, c'est une définition instable. J'y tiens beaucoup, c'est-à-dire que le contact de ces deux domaines [la recherche et la création] crée un troisième domaine, qui est un domaine instable. Un domaine qui est sans arrêt à être visité, limité, redéfini. Un domaine qui pose toujours la question de sa destination (entrevue du 22 novembre 2016).

Lors des entrevues, en questionnant les chercheurs-crédateurs sur leur conception et leur définition de la recherche-crédation, plusieurs mots apparentés ont surgi. Je pense notamment à des enjeux clés tels que la prise de risques, la rencontre, la découverte, la nouveauté, l'étonnement, le dépassement et le soulèvement. En fait, la recherche-crédation est une zone poreuse qui permet non seulement de créer, mais aussi de se tromper. Elle relève d'une logique de l'instable et du risque. « La recherche-crédation, c'est un bateau qui prend l'eau, qui est toujours sur le point de chavirer [et c'est] tant mieux s'il chavire » (*idem*). Ce type de recherche permet aussi se pencher sur les processus de création à l'œuvre. Comme l'indique Louis Patrick Leroux, c'est « un espace essentiellement de liberté et de recherche, de contraintes formelles [qu'on se] donne afin de comprendre le fonctionnement, la poétique du processus créateur » (entrevue du 6 décembre 2016). Dans un texte intitulé « L'autofiction et moi », Leroux précise que c'est justement cet examen du processus de création qui « nous plonge au cœur de cette zone de l'entre-deux du chercheur créateur » (2012 : 11). Cet aspect de sa définition de la recherche-crédation rejoint l'idée d'une autopoétique (Gosselin, 2006 : 25).

Les œuvres et expérimentations en recherche-crédation se fondent sur diverses rencontres dans lesquelles les savoirs et les techniques mobilisés invitent à des déplacements disciplinaires. À cet égard, Leroux s'intéresse depuis plusieurs années à la dramaturgie circassienne et collabore avec des partenaires professionnels du milieu du cirque. En entrevue, il a discuté de cette rencontre entre le théâtre, qui repose sur l'importance de la parole et du jeu, et le cirque, un univers très axé sur la performance physique et le corps. Concernant les formations et ateliers donnés aux étudiants de l'École nationale de cirque, il indique :

Il y a une préoccupation aussi pour une verbalisation qu'ils n'ont pas à l'école. Par exemple, on avait, autour de la projection, neuf types de projection : projection de la voix, propulsion, projection psychanalytique, etc. Et donc je leur demandais de développer des exercices verbaux, moteurs ensuite. Et ensuite, comment traduire certaines émotions, certaines idées, certaines images physiquement. Et comme ils sont d'abord physiques, comment on peut revenir vers la parole (entrevue du 6 décembre 2016).

Il y a donc une volonté de travailler *entre* ces deux langages, celui du théâtre et celui du cirque : une zone dynamique et féconde à habiter. La mise en danger et la compromission sont aussi présentes

dans cette démarche et dans ces rencontres interdisciplinaires. Comme l'indique Leroux : « étant donné que je suis profondément un praticien, [...] j'apprends mieux [...] en faisant, en me mettant en danger. Je dois traverser ça, moi. Pour comprendre essentiellement de quoi je cause » (*idem*). La traversée évoquée ici démontre une ouverture, un désir d'être en contact avec un mode de communication essentiellement physique.

Toutefois, on peut se demander s'il s'agit d'une réelle interdisciplinarité ou plutôt de deux disciplines qui s'approprient, qui travaillent côte à côte. En fait, ce travail *entre* les disciplines ne va pas toujours de soi. Leroux le dira lui-même en entrevue, son intégration à l'école de cirque ne fut pas si aisée : « C'est un milieu très contrôlé, très contingenté, il faut faire très attention, avec raison, et ça a pris quelques années quand même pour que je puisse être de la famille » (*idem*). Ajoutons à cela qu'au sein de cet établissement règne une forte tradition axée sur le corps, la performance et l'exploit physique. Le théâtre, le jeu et son langage y sont parfois relégués au second plan. On sent donc bien ici qu'on a affaire à la rencontre de deux disciplines.

LA DIFFUSION DE LA RECHERCHE-CRÉATION : ENTRE EXIGENCE DE LA RECHERCHE ET PROCESSUS DE CRÉATION

Depuis sa reconnaissance officielle par les organismes subventionnaires et l'inauguration des premiers programmes universitaires, peu d'études ont porté spécifiquement sur la diffusion de la recherche-crédation. Quelques numéros de revue ont abordé directement ou indirectement la question des résultats⁸. Néanmoins, c'est comme si dans ce champ émergent il manquait, aux dires de Borgdorff, « un certain nombre de projets qui pourraient servir d'exemples ou qui pourraient être qualifiés de paradigmatiques⁹ » (2012 : 8). Il faut savoir aussi que les premiers écrits québécois traitant de la recherche-crédation ont porté essentiellement sur sa définition et sur des préoccupations d'ordre méthodologique (Laurier et Gosselin, 2004; Bruneau et Villeneuve, 2007; Gosselin et Le Coguic, 2006; Chapman et Sawchuk, 2012; Fortin et Houssa, 2012; Fortin et Gosselin, 2014). D'autres auteurs ont aussi écrit en fonction d'une discipline artistique, telle la musique ou la danse (Pinson, 2009; Stévanec et Lacasse, 2013; Bienaise, 2016). Cependant, les études empiriques menées au Québec auprès de la communauté des chercheurs-crédateurs sont plutôt rares : la recherche de Laurier et Lavoie (2013) constitue une des seules études récentes de ce type et porte notamment sur leur conception de la méthodologie¹⁰.

8 Voir, par exemple, le dossier « Doute et inventivité » du troisième numéro d'*À part* (Quéinnec, 2014).

9 « [...] a canon of projects that can serve as examples or mirrors for comparison or can qualify as paradigmatic ». Cette citation a été traduite par nos soins.

10 Hormis cette étude, certains rapports des organismes subventionnaires font état de consultations auprès de chercheurs-crédateurs. Par exemple, le rapport du CRSR intitulé *Examen et conceptualisation des impacts de la recherche-crédation en arts et lettres* (2008) fait état d'une douzaine de catégories d'impacts de la recherche-crédation dans le domaine des arts et peut nous éclairer en partie sur la question de la

Il n'en demeure pas moins que la recherche-création s'insère dans un système de recherche universitaire. Celui-ci repose sur plusieurs exigences, dont la diffusion et le partage des connaissances, qui sont une forme de contrat social. Toute personne s'engageant dans un processus de recherche universitaire doit donc répondre à ces exigences, et l'obligation de diffuser, communiquer, partager la recherche s'applique à toutes les disciplines universitaires. Comme l'indiquent Monik Bruneau et Sophia Burns :

[F]aire de la recherche création dans un contexte universitaire (pour y obtenir un diplôme) ou institutionnel (centres de recherche) impose l'application de certaines règles et conventions préalablement définies et acceptées par une communauté de chercheurs, précisément par l'enjeu public que l'on entend donner à la connaissance (2007 : 19).

En fait, l'impératif de diffusion se pose aussi à l'art. Comme l'indiquent Sophie St  vance et Serge Lacasse : « on n'insistera jamais assez sur cette exigence de l'art et de toute démarche de recherche, de création et de recherche-création : la diffusion » (2013 : 122). S'il est une chose de reconnaître cet impératif de diffusion, il en est une autre de saisir et comprendre les pratiques et modalités de diffusion de la recherche-création. La publication d'articles, de livres ou de chapitres de livres demeure l'une des pratiques de diffusion les plus répandues, car les publications génèrent des données calculables et quantifiables. Pat Bazeley rappelle que l'évaluation de la productivité de la recherche en milieu universitaire a longtemps repos   sur les analyses bibliométriques, soit la production de publications savantes (articles de revue, de journaux, etc.) (2006 : 308). Cette méthode d'évaluation est encore bien présente dans bien des domaines de la recherche universitaire.

La publication écrite comme pratique de diffusion est encore prédominante dans de nombreux champs de recherche ou disciplines. Dans ces formes de publication, le processus de validation des contenus est basé sur des mécanismes d'édition et d'évaluation par les pairs. Or, cette vision particulière ne cadre pas toujours avec les pratiques de diffusion de la recherche-création. Selon Sean Lowry, non seulement les véhicules de diffusion sont sujets à de nombreux débats, mais également la nature des résultats en recherche-création. La transférabilité de ceux-ci demeure largement contestée (Lowry, 2015 : 41). En effet, on retrouve en recherche-création une variété de productions de nature non discursive (sons, images, images en mouvement, performances, etc.).

diffusion. Les pratiques interdisciplinaires, la mobilisation des connaissances (diffusion), les impacts personnels (c'est-à dire l'engagement personnel des divers publics), les collaborations et les technologies font partie de ces catégories.

MULTIMODALITÉ ET HYBRIDITÉ DES PRATIQUES DE DIFFUSION

En regard de cette variété d'*outputs*, quelles pratiques de diffusion faut-il envisager en recherche-crédation? À cet égard, il est utile d'explorer la notion de pratiques multimodales ou de multimodalité et d'hybridité. Suivant Jean-François Boutin, « multimodal » signifie qu'« au traditionnel code alphabétique s'imbriquent désormais des codes visuels, voire des codes sonores et/ou gestuels » (2012: 46). Cette idée semble plutôt porteuse en contexte de recherche-crédation. En effet, des formes d'expression plus poétiques, plus évocatrices, qui reflètent davantage la création et la matière première de la recherche, peuvent bien s'associer à cette notion de multimodalité¹¹. Pour Brad Haseman, le nouveau paradigme de recherche qu'est le paradigme performatif (*Performative Research*) se distingue des paradigmes qualitatif et quantitatif. Dans ce paradigme émergent, les résultats s'expriment en formes symboliques autres que discursives, ce qui inclut des images, des sons, des dispositifs, etc. (Haseman, 2006: 103). Le domaine des arts vivants implique en effet la transmission et la diffusion d'œuvres parfois éphémères, évanescences; la nature même de ce qui est partagé s'avère donc complexe. À mesure que les formes d'art et les possibilités de création sont en expansion, corollairement leurs modalités et pratiques de diffusion le sont aussi. C'est d'ailleurs pourquoi de nombreux chercheurs-crédateurs se sont tournés vers le numérique afin de diffuser leurs recherches-crédations. L'idée de multimodalité repose également sur la capacité des spectateurs ou récepteurs à mobiliser des ressources et des comportements sémiotiques multimodaux, c'est-à-dire notamment à recevoir, percevoir, décoder une multitude de signes, de symboles, de codes à la fois.

De plus, les pratiques de diffusion des chercheurs-crédateurs se trouvent souvent à mi-chemin entre des pratiques discursives et des pratiques non discursives se rapprochant davantage d'expériences sensibles. C'est pourquoi on peut croire qu'en contexte de recherche-crédation s'exerce une forme d'hybridité entre les pratiques de diffusion du milieu universitaire et celles du milieu professionnel. L'hybridité repose sur une idée de croisement, que j'entends ici comme le croisement des formes, des publics, des collaborations, des lieux de diffusion de la recherche-crédation. Selon Emmanuel Molinet, l'hybride réfère aussi à l'instable, dans sa forme, son identité, son processus (2006). Il y a là encore des recoupements à faire avec les définitions de la recherche-crédation présentées plus haut; d'ailleurs, les notions de prise de risques, d'instabilité et de déplacement peuplent le discours des chercheurs-crédateurs rencontrés.

Par exemple, pour Leroux, la publication littéraire comme pratique de diffusion témoigne d'une volonté d'inscrire l'œuvre issue d'un processus de recherche-crédation dans la durée. Il raconte: « Je tenais à ce que *Dialogues fantasques* paraisse et que ce ne soit pas "une petite expérience marginale". Je voulais qu'elle soit pérennisée. Je voulais que des traces de cette expérience-là

11 On peut penser également aux conférences scientifiques performatives de Dawn Albinger (voir <https://themagdalenaproject.org/en/blog/13>) ou encore à celles de Natalie Loveless (voir <http://loveless.ca/live-performances/>).

perdurent » (entrevue du 6 décembre 2016), l'objectif étant pour ce chercheur-créateur de tisser un lien avec le milieu de la publication littéraire et non pas seulement avec les instances de publication dite savante. Par son design, sa mise en page, le livre comme objet artistique stimule également le processus créateur. En fait, la conception même de l'ouvrage était un exercice de recherche-crédation, un dialogue entre deux artistes universitaires cherchant à repenser les modes de diffusion d'une recherche à la fois analytique et esthétique, tant par son contenu que par sa forme.

Cette hybridité se manifeste aussi lorsque vient le temps de communiquer la recherche-crédation. Abordant la diffusion en milieu universitaire, Quéinnec déclare avec une pointe d'ironie : « L'une des expériences les plus conventionnelles qui ont lieu dans le milieu, [quand] je suis invité dans une autre université, c'est de faire une communication avec vidéo, donc je lance un petit film et le plus souvent j'ai des super haut-parleurs d'ordinateur... » (entrevue du 22 novembre 2016). Un tel dispositif minimaliste se prête mal à la compréhension d'une recherche qui se fonde sur des corps en mouvement, sur le son, l'image, la performance. Ajoutons, comme le dira Quéinnec, qu'« il y a toute une économie » derrière la diffusion de cette recherche (*idem*). Faire vivre et connaître la recherche-crédation au sein de l'université représente des frais importants (acteurs/performeurs, installation technique et scénographique, logistique en salle, concepteurs vidéo, techniciens, etc.). Dans ce contexte, quelle est la solution ? « J'ai commencé à proposer de mettre côte à côte ce qu'on appelle une démonstration pratique avec une communication », affirme Quéinnec (*idem*) :

Car il faut reconnaître que, si la recherche-crédation en arts de la scène ne cesse de croître au sein des universités, les innovations – artistiques, méthodologiques, pédagogiques – auxquelles elle participe restent dans l'ombre et ne semblent pas atteindre les canaux de diffusion scientifique qui prévalent actuellement (Quéinnec, 2014 : 29).

En outre, le milieu culturel professionnel et ses diffuseurs ne sont pas toujours enclins à accueillir des propositions émanant du milieu universitaire : « Il y a eu quand même des tensions, des vraies tensions entre les écoles professionnelles et certains milieux universitaires » (Leroux, entrevue du 6 décembre 2016). Il faut chercher des partenaires, établir des contacts, trouver des lieux de création et de diffusion parfois inusités. Par exemple, à l'invitation du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay (FIAMS), une des étapes de recherche du projet *Dragage* de Quéinnec s'est déroulée à la Pulperie de Chicoutimi. Ce même lieu a été utilisé dans le cadre du colloque organisé par la Chaire de recherche, intitulé *Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène*. Il faut donc non seulement trouver des lieux, des espaces féconds pour la création, mais s'inventer également un espace pour transmettre une recherche singulière.

DIFFUSION ET SPECTATEURS: EXPÉRIENCE SENSIBLE ET TRANSMISSION

Parler de diffusion de la recherche-création en théâtre, c'est nécessairement parler de la place et de la vision du spectateur. Celles-ci doivent aussi être repensées à l'image de cette recherche « indisciplinée » (Hughes et Lafortune, 2001), avec ses parcours erratiques, ses pratiques artistiques protéiformes et ses « résultats » difficilement prévisibles. Puisque cette forme de recherche relève d'une expérience sensible, Jean-Paul Quéinnec parle d'ailleurs à ce propos de transmission :

Je renouvelle ma pratique parce que je sens que dans sa transmission quelque chose s'est fatigué. Que je suis moins accueilli [...], que je suis moins intéressant pour ma société. Donc, pour moi, dès qu'il y a recherche-création, il y a la question de la transmission, qui est celle de la diffusion. Qui [n']est pas la diffusion d'un savoir dans un milieu universitaire, mais la diffusion aussi d'une œuvre dans un milieu public. Donc on [ne] peut pas dessouder la recherche-création du processus de création et de sa transmission (entrevue du 22 novembre 2016).

Dans ce contexte, transmettre est en quelque sorte se relier à l'autre, aller à sa rencontre. Chez Quéinnec, la transmission vise également les participants de la recherche-création. Dans le cadre du projet *Liaisons sonores*, la participation et la collaboration avec les populations autochtones se sont avérées fondamentales. Ce projet s'apparente à une forme d'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001), c'est-à-dire que les échanges, les rencontres, le processus altéritaïre (aller à la rencontre de l'autre) sont au cœur du processus de création. « Évidemment, c'est fondamentalement ce qui émerge, c'est la démarche collaborative. Donc, quand on va faire une expérience sensible, on s'engage à énoncer notre collaboration » (*idem*). Le chercheur-créateur soutient d'ailleurs que ses recherches-créations sont « tournées vers la société » (*idem*), qu'il s'agit en somme de recherches ancrées dans le social, le politique et le culturel qui favorisent des rencontres *entre* les arts, mais également *entre* les groupes sociaux et culturels.

Le son et l'écoute, qui sont au cœur des projets de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, contribuent à enrichir l'expérience proposée au spectateur. Quéinnec exprime très clairement ses intentions de créer une œuvre qui interpelle un spectateur actif :

Non pas un spectateur passif, c'est un peu fini cet endroit-là, mais un spectateur qui va rentrer dans l'œuvre, qui va participer à l'œuvre, qui [ne] va pas tout comprendre de l'œuvre, mais qui va vivre une expérience, ce qu'on appelle le spectateur expérientiel. Eh bien, l'expérience de la perception de l'œuvre, je ne vois pas une seule demande en recherche-création qui ne se pose pas la question (*idem*).

Il est alors question d'un décloisonnement des espaces de diffusion et des publics visés. Si une grande partie des propositions interdisciplinaires contemporaines permettent de revisiter les genres et les formes artistiques, elles sont aussi l'occasion de se questionner sur de nouvelles formes de réception :

Tout de suite la question de la recherche-création comme perception et comme participation s'est posée. Et ça s'est agrandi. C'est un fil conducteur qui s'est vraiment développé dans le sens où on a cherché d'autres places pour le spectateur, de nouvelles places pour le spectateur. Comme on a cherché de nouveaux sons, de nouvelles méthodes de création et de nouveaux langages, on a cherché de nouvelles places pour le spectateur (*idem*).

Dans le cadre d'un des projets de création issus de son programme de recherche en dramaturgie du cirque, *Hamlet sur le fil*, Leroux propose une rencontre entre le fil-de-f  riste François Bouvier (sa voix, son corps, sa performance) et le texte de Shakespeare, ou plutôt une réécriture du texte, une appropriation en fonction de la performance. «   tre ou n'être pas », avancer ou reculer, imposer au pauvre Danois qu'il se rende au bout de son soliloque, faute de quoi, il tomberait » (Leroux, 2016). On sent davantage dans ce projet une extension de la théâtralité vers l'univers circassien (figure 1). Il y a, comme le soutient Guy Scarpetta, un modèle théâtral « jusque dans les parages des arts de foire, du cirque » (Scarpetta, 2004 : 17). Cela se manifeste notamment par le travail sur le texte par le fil-de-f  riste :

C'est all   de François qui jouait le texte à François qui disait le texte de manière très intime, très vraie, très livrée. Et on [ne] l'a pas projet  , mais on l'a fait jouer avec un système orthophonique encore, de sorte que [...] ce que je visais, c'est que le spectateur se sente comme dans la tête de ce fil-de-f  riste-là, que le son traverse le spectateur (Leroux, entrevue du 6 décembre 2016).

On peut également se demander quels sont les effets sur le spectateur de cette théâtralité dans un univers où la mise en équilibre ne relève pas simplement du corps, mais également des mots.

Dans un autre projet, *Milford Haven*¹², dont l'histoire est inspirée de *Cymbeline* de Shakespeare et du *D  cam  ron* de Boccace, Leroux propose une installation/performance en trois écrans sur lesquels sont projetées trois performances de trois moments simultanés vécus par Imogen, fille du roi Cymbeline (figure 2). Par cette pièce, devenue plus tard installation vidéo performative tripartite, Leroux a tenté de créer un sentiment de chaleur. Le travail avec les technologies et les pratiques interm  diales soulève en effet de nombreuses questions, discutées par Leroux dans un récent numéro d'*Ap  rt* (voir Leroux, 2014). Comment conférer à l'écran une chaleur? Comment

12 Voir la section consacrée à *Milford Haven* sur le site web du Montreal Working Group on Circus Research : <http://resonance.hexagram.ca/cymbeline-materials/milford-haven.html>

trouver avec ce dispositif l'expérience vécue du théâtre et son caractère événementiel? À propos de ce projet, le chercheur-créateur soutient :

Je pense que j'ai trouvé un certain moyen justement, surtout par l'installation sonore : on est allés chercher donc des fréquences qui affectaient viscéralement, littéralement, le spectateur. [...] On faisait des tests : quelle fréquence va faire en sorte que tu aies envie d'avancer, quelle fréquence va faire en sorte que tu te sentes interpellé, que tu restes? Quelles fréquences vont te perturber? (Leroux, entrevue du 6 décembre 2016.)

Les projets brièvement décrits ci-dessus invitent le spectateur à se déplacer, à s'engager dans une expérience sensible. Il reste cependant beaucoup à faire afin de saisir la portée d'une telle diffusion et ses impacts possibles sur la réception des spectateurs. De plus, le contenu des recherches-créations diffusées reste parfois difficile à analyser. En fait, il s'avère complexe de départager la production artistique de la production scientifique, ainsi que les différentes formes de connaissances (professionnelles, tacites, techniques, scientifiques, etc.¹³) et d'expériences générées. Abordant la multimodalité, Monique Lebrun, Nathalie Lacelle et Jean-François Boutin soutiennent que plusieurs modes de communication dans la diffusion d'un message, d'une production, engendrent une complexification du sens des messages, de même qu'une augmentation du nombre d'informations et de codes (2013 : 74). À tout le moins, on peut se demander si les spectateurs et les participants de la recherche-création possèdent les clés de ces nouvelles modalités et supports de diffusion : sont-ils en mesure de mobiliser des ressources et des comportements de nature aussi multimodale afin de comprendre et recevoir ces productions?

PRATIQUES NUMÉRIQUES : DÉCLOISONNEMENT, OUVERTURE ET INTERACTIVITÉ

Les dispositifs technologiques et numériques disponibles actuellement ont sans conteste un grand potentiel de création et de diffusion et contribuent largement à définir la notion de multimodalité. Comme le soutient lui-même Quéinnec : « Quelle est la création de la diffusion? À partir de l'objet numérique, elle est énorme » (entrevue du 22 novembre 2016). Il poursuit en soulignant que la scène actuelle est « hétérogène, interdisciplinaire, chaotique, [que] c'est une scène qui peut complètement se réagencer à travers le médium numérique qui en a complètement les outils » (*idem*).

13 Sur cet aspect précis de la production de connaissances, certains théoriciens du courant *Artistic Research* ont proposé d'adapter tout un vocabulaire et une terminologie qui conviennent mieux à cette forme de recherche. Par exemple, Robin Nelson, dans son modèle de *Practice as Research*, reconnaît que la production de nouvelles connaissances est peut-être un pari risqué et qu'il serait plus juste de parler de « substantial insights » (Nelson, 2013 : 27). Ces *insights* se produisent bien souvent dans le processus du faire, de la pratique elle-même.

Figure 1: Répétition de *Hamlet sur le fil*, avec François Bouvier. 1000 de la Gauchetière, Montréal, juin 2016. Photographie de Clara Nencu.



Figure 2: Dispositif scénique de l'installation de *Milford Haven*. Université Concordia, Montréal, septembre 2012. Photographie de Nika Khanjani.



Figure 3: *Cartographies de l'attente*,
avec Andrée-Anne Giguère.
Motel Parasol, Chicoutimi, 2014.
Photographie de Gisèle Cormier.



Figure 4: *Cartographies de l'attente*,
avec Claudia Torres, Éleine Juteau
et Andrée-Anne Giguère. Mapa
Teatro, Bogotá, 2014. Photographie
de Santiago Sepuvela.



Dans le cas de ce chercheur-créateur, on peut également parler d'un décloisonnement ou d'une reconfiguration de la temporalité de la diffusion par ses pratiques numériques et multimodales. Dans son projet *Cartographies de l'attente*¹⁴, on assiste à une diffusion en direct. Cette diffusion est plus qu'une simple transmission ou transposition de l'événement scénique. En fait, le projet repose sur plusieurs « strates », dont la première met en scène quatre actrices qui occupent pendant quatre jours une chambre de motel, avec comme prétexte dramatique l'attente d'un homme qui ne viendra pas (figure 3). Grâce à un appareillage mis en réseau, les actions de ces quatre performeuses sont diffusées sur un site créé pour l'occasion. Leurs actions, leurs paroles, leurs gestes nourrissent l'écriture de trois auteurs, situés dans une autre chambre de motel sur le même site. « Il y a aussi dans ce projet une diffusion directe durant huit heures par jour, ce qui questionne complètement les méthodes de jeu, les discours. Ce mode de diffusion du direct intervient, interfère dans l'acte même de la création, de la performance » (*idem*). La deuxième strate du projet constitue une véritable fouille dans les archives et les traces de la première étape, afin d'en poursuivre l'écriture. La troisième strate se déroule à Bogotá, au Mapa Teatro (figure 4). C'est l'occasion de capter de nouveaux sons, de nouvelles images et de faire de nouvelles rencontres afin d'enrichir le travail de recherche-crédation amorcé. Enfin, la dernière strate consiste en des présentations publiques de ce travail de recherche sur « l'association entre le processus sonore et performatif au théâtre et l'écriture dramatique » (Chaire de recherche du Canada – Dramaturgie sonore au théâtre, 2015). Lors des présentations publiques, une diffusion en direct sur le web permettait également au spectateur d'assister au spectacle depuis son salon. Grâce à cette diffusion, il pouvait voir à la fois les quatre actrices sur scène, de même que certaines archives audio et vidéo des différentes étapes du projet (par exemple, la vidéo des chambres de motel, la diffusion en direct de la performance de l'une des actrices en Colombie). La diffusion web a aussi permis d'élargir le public et de mettre en valeur à l'échelle internationale les travaux de la Chaire¹⁵.

Ce projet propose aussi une sorte de dédoublement de la notion d'expérience. En effet, au moment de la présentation publique du spectacle, le spectateur assiste à une performance d'acteurs qui revivent et revoient des expériences vécues présentées sous forme d'archives visuelles et sonores. Ici, le numérique a clairement ce que Quéinnec nomme un « potentiel de mutualisation » (entrevue du 22 novembre 2016), et ce, autant dans le faire de la recherche et de la création que dans sa transmission. Cependant, le travail investi (temps, dispositif, équipe) semble assez imposant alors que le nombre de spectateurs demeure imprévisible, à l'image de la nature erratique du processus de recherche-crédation : aux dires de Quéinnec, un soir de diffusion, il peut n'y avoir qu'une ou deux personnes en ligne et, le lendemain, une cinquantaine.

14 Pour plus de détails, voir <http://cartographiesdelattente.ca>

15 Par exemple, dans le cadre du festival *Pliegues* (Bogotá, 2017), pendant que l'équipe de la Chaire sera en représentation publique à Québec, une traduction web sera diffusée en direct à Bogotá dans une salle de spectacle équipée à cet effet.

Les sites web des deux chercheurs-créateurs jouent aussi un rôle d'archive ouverte et interactive dans la diffusion. En effet, les collaborations et les rencontres, autant entre les individus qu'entre les disciplines au cœur des projets, créent un foisonnement d'idées, d'initiatives et d'expérimentations. « La forme processuelle de la recherche création demande une attention particulière à l'archivage. Pour restituer ces résultats, le chercheur créateur préservera la spécificité de sa démarche si, pour appuyer ses écrits, il peut exposer des extraits audio et/ou visuels » (Quéinnec, 2011-2012 : 209). À cet égard, autant le site *Chaire de recherche du Canada – Dramaturgie sonore au théâtre* que le site *Résonance* recèlent une panoplie d'extraits sonores et vidéo et de textes allant de la description de projets à des textes de création. Ainsi, un des enjeux dans la diffusion de la recherche-création est de savoir comment témoigner de la complexité des processus à l'œuvre. Quoi archiver? Quelles traces conserver? Comment les présenter? Lors de la deuxième étape de travail de *Cartographies de l'attente*, devant la tâche particulièrement imposante de fouiller les archives, Quéinnec a avoué ne plus s'y retrouver. Il y a tant de traces et de documents audio et vidéo qui s'accumulent parfois que la seule façon de s'en sortir est de se fier à sa mémoire personnelle des événements :

C'est impossible donc, ça nous dépasse cette archive. C'est là qu'il faut compter sur notre mémoire ou sur notre besoin. Quand on s'est retrouvés à Montréal pour tout écouter, on avait quinze jours de résidence à l'Usine C. On a apporté tous les matériaux, les objets qu'on a utilisés, tout, tout, tout est dans des caisses, on a un énorme camion. Et tous les films qu'a faits Pierre. On a essayé de tout regarder, mais je t'assure c'était épuisant. On [ne] voyait même plus, on laissait passer [...]. Qu'est-ce que toi tu te rappelles? De quoi tu te souviens de ce travail-là? Puis c'est comme ça qu'on est allés chercher dans l'archive (Quéinnec, entrevue du 22 novembre 2016).

Abordant la création du site *Résonance*¹⁶, Leroux précise que celui-ci est en soi un projet de création qui nécessite toute une équipe, avec sa logistique et ses impératifs.

Souvent on a des projets à la queue leu leu, je n'ai vraiment pas arrêté, un projet après l'autre se chevauchent. Un site web comme ça nécessite, pour qu'il soit bien fait, un temps d'arrêt, un véritable temps d'arrêt ou des grandes équipes ou encore une espèce de parrainage ou de partenariat avec quelqu'un qui fait de la diffusion son projet (entrevue du 6 décembre 2016).

Si on peut se demander quelle est la principale fonction de ces plateformes, celles-ci demeurent à tout le moins une vitrine appropriée pour le travail des chercheurs-créateurs. Suivant René Audet, les blogues ou les sites web sont en quelque sorte des carnets scientifiques ayant une double fonction : celle de diffusion et celle de veille scientifique (2013 : 37). Les deux sites décrits ci-dessus font plutôt office de carnet de recherche. Les chercheurs-créateurs y diffusent également

¹⁶ Cette plateforme numérique regroupe plusieurs projets de recherche-création de Leroux (voir <http://resonance.hexagram.ca/circus/>).

beaucoup d'information sur les projets en cours, sur l'équipe, sur les thèmes et sujets à l'œuvre, sur les dates de prestations publiques à venir, sur la démarche artistique, etc. Dans le cas de *Chaire de recherche du Canada – Dramaturgie sonore au théâtre*, on constate que la mise en ligne des archives et des extraits d'expérimentations se fait presque automatiquement, ce qui donne l'impression de suivre en quelque sorte le processus de création pas à pas. Cela est aussi à l'image de la matière première de la Chaire : capter du son implique « de sortir dehors », de « se prendre le monde », comme l'affirme Quéinnec (entrevue du 22 novembre 2016). Il s'agit d'un travail *in situ*¹⁷ dont la démarche est rendue visible justement par ces archives diffusées sur le site de la Chaire.

Il est clair aussi que de telles plateformes numériques demeurent des avenues prometteuses pour les projets en arts vivants, dont la matérialité et le caractère éphémère nécessitent des véhicules de diffusion autres que textuels. Ces sites peuvent également correspondre à ce que Lucy Amez, Binke Van Kerckhoven et Walter Ysebaert nomment la publication renforcée ou augmentée (2014 : 122), c'est-à-dire des formes de publication qui engendrent une modification du processus d'écriture, et dans lesquelles les sons, les images, les objets et les matériaux ne sont pas simplement accessoires, mais occupent une place centrale. Dans un contexte de recherche-crédation, la publication multimodale et augmentée invite à une écriture plus fluide, à une lecture non linéaire et interactive, à une expérience dynamique, ce qui correspond bien à l'expérience de navigation sur les deux sites des chercheurs-crédateurs. Par exemple, dans le cas de *Résonance*, un lecteur peut naviguer par thèmes, par époques, par auteurs, selon un axe horizontal ou vertical, consulter des extraits vidéo ou sonores en cours de route, etc.

Dans ce contexte, comment discerner les *outputs* de la recherche des *outputs* de nature artistique? Est-il seulement possible de les différencier? Ces sites, blogues et autres plateformes du genre offrent un accès rapide à l'information; en revanche, une telle accessibilité n'est pas garante de l'organisation et de la cohérence du contenu présenté. Chose certaine, ces pratiques de diffusion ont été peu documentées ou analysées sous l'angle de la recherche. Les pratiques d'autoarchivage (blogues, sites web, *open access*) sous-jacentes à ces projets de recherche-crédation font en sorte que les mécanismes de validation de ces contenus semblent également différents et peu connus. Enfin, on note un paradoxe important en ce qui a trait au soutien et à la création de ces sites pour la diffusion de la recherche-crédation. En effet, plusieurs problèmes se posent lorsque vient le temps de les faire reconnaître comme pratiques de diffusion de la recherche universitaire. Leroux dira en entrevue qu'il soupçonne que c'est justement l'initiative de la plateforme web *Résonance* qui lui a valu l'obtention de sa subvention du FRQSC en recherche-crédation (entrevue du 6 décembre 2016). Or, que ce soit pour l'obtention de subventions de

17 Le chercheur-crédateur explore différents lieux pour la captation du son : voir notamment les pages « *In situ* Simoncouche » (<https://dramaturgiesonore.com/residence-simoncouche/>) et « *In situ* Mapa Teatro » (<http://dramaturgiesonore.com/in-situ-mapa-teatro/>) sur le site de la Chaire.

recherche subséquentes ou pour la reconnaissance du travail du chercheur-créateur au sein de son université, le site web comme pratique de diffusion semble ne pas ou très peu compter.

Mes rencontres avec ces deux chercheurs-créateurs ont favorisé une meilleure compréhension de la diffusion de la recherche-création en arts vivants. Elles furent l'occasion de m'intéresser à des propositions artistiques (et interartistiques) aux trajectoires sinueuses et de tenter de retracer dans les méandres de tels projets un réseau de relations entre les arts, les techniques, les individus, etc. Le discours des chercheurs-créateurs pour définir leurs activités de recherche-création résonne clairement avec cette zone de l'*inter*. Ces entrevues furent aussi l'occasion de comprendre comment certaines de leurs pratiques de diffusion s'inscrivent dans un processus créatif, favorisent un décloisonnement des publics et de la scène, mobilisent le numérique et reposent sur de nombreuses collaborations. À l'instar de Jean-Paul Fourmentraux, on peut affirmer que ce sont des œuvres ou des expérimentations artistiques dans lesquelles s'exerce une forme d'« hybridation des objectifs » (2007 : 167). Les pratiques de diffusion numérique invitent quant à elles à repenser l'écriture, non plus seulement dans sa linéarité, mais aussi dans une variété de codes et de modes de communication. Sur cet aspect de la diffusion, les chercheurs-créateurs rencontrés ont aussi soulevé l'enjeu de la documentation et de l'archivage des traces, des mécanismes et processus à l'œuvre dans leur démarche de recherche-création. Leurs sites web respectifs s'avèrent une des manières d'archiver et de témoigner de cette démarche. Ces initiatives permettent de rendre compte en partie de la recherche et de la création (de sa matérialité singulière) par des archives visuelles, sonores, interactives¹⁸. Cependant, il y aurait lieu de réfléchir encore sur l'organisation de telles infrastructures de recherche, notamment sur leurs fonctions, leurs finalités, leurs mécanismes de validation, etc. Plusieurs projets de recherche-création font état de produits non finis, de démos, d'expérimentations, d'extraits. Il y a là toute une « littérature grise¹⁹ » de la recherche-création qui se déploie et qui mériterait qu'on s'y attarde davantage.

Ces rencontres ont aussi été l'occasion de se questionner sur l'usage même du terme diffusion. Jean-Paul Quéinnec a parlé à plusieurs reprises de transmission : « La transmission, elle a lieu à la fois dans un mouvement d'écriture, mais à la fois de perception. C'est une chaîne, [ce n']est pas juste un instant, c'est une chaîne » (entrevue du 22 novembre 2016). Dans le contexte d'une recherche qui se fonde en grande partie sur l'expérience sensible et sur le vivant, on peut se demander si ce terme ne serait pas plus porteur, plus opérant pour la recherche-création. D'autres auteurs ont aussi proposé de revisiter la notion de diffusion. Michael Schwab et Henk Borgdorff parlent d'exposition de la recherche-création, l'exposition étant vue ici comme un opérateur entre l'œuvre (l'art) et l'écriture (2014 : 15). On entend également par là une manière artistique de diffuser la recherche et de favoriser le passage de l'œuvre à des propositions épistémiques. Enfin,

18 Ces sites font également penser à d'autres initiatives de diffusion en recherche-création, tels le *Research Catalogue*, *Project Anywhere*, *Performing Documents* et *AusStage*.

19 Chez Byron Anderson (2001), la littérature grise réfère notamment à des données brutes et non organisées.

Michael Biggs et Daniella Büchler parlent même d'expérience de diffusion (2013: 15-17). En ce sens, expose-t-on, transmet-on, performe-t-on la recherche-création en arts vivants? L'hybridité et la multimodalité des pratiques discutées dans cet article ont permis d'y voir une zone féconde de potentialités, mais aussi certains écarts en regard des conventions relatives aux pratiques de diffusion du milieu universitaire. En conclusion, ces rencontres furent une occasion privilégiée de réfléchir à une recherche universitaire «indisciplinée» (Hughes et Lafortune, 2001), autant dans son faire que dans sa diffusion.

AMEZ, Lucy, Binke VAN KERCKHOVEN et Walter YSEBAERT (2014), «Artistic Expositions within Academia: Challenges, Functionalities, Implications and Threats», dans Michael Schwab et Henk Borgdorff (dir.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leyde, Leiden University Press, p. 118-135.

ANDERSON, Byron (2001), «Grey Literature and Electronic Publishing», *Behavioral & Social Sciences Librarian*, vol. 19, n° 2, p. 81-85.

ARLANDER, Annette (2013), «Artistic Research in a Nordic Context», dans Robin Nelson (dir.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 152-162.

AUDET, René (2013), «Lire, chercher, écrire et l'atout du numérique», *Québec français*, n° 168, p. 35-38.

BAXTER, Veronica (2013), «Practice as Research in South Africa», dans Robin Nelson (dir.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 163-174.

BAZELEY, Pat (2006), «Research Dissemination in Creative Arts, Humanities and the Social Sciences», *Higher Education Research & Development*, vol. 25, n° 3, p. 307-321.

BIENAISE, Johanna (2016), «Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative», *Recherches qualitatives*, vol. 35, n° 2, p. 101-102.

BIGGS, Michael et Daniela BÜCHLER (2013), «Inferring a Collective Concept of Research from the Actions of the Art and Design Research Community», *Art, Design & Communication in Higher Education*, vol. 12, n° 1, p. 7-19.

BORGENDORFF, Henk (2012), *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leyde, Leiden University Press.

BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, «Documents sur l'art».

BOUTIN, Jean-François (2012), «La multimodalité: mieux comprendre la communication actuelle [et à venir]», *Québec français*, n° 166, p. 46-47.

BRUNEAU, Monik et Sophia BURNS (2007), «La recherche création: entre désir, paradoxes, réalités de la recherche», dans Monik Bruneau et André Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création: entre la quête d'un territoire et la singularité d'un parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-20.

BRUNEAU, Monik et André VILLENEUVE (dir.) (2007), *Traiter de recherche création: entre la quête d'un territoire et la singularité d'un parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

CALENGE, Bertrand (2002), « À la recherche de l'interdisciplinarité », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 4 (« De quelques collections »), p. 5-13.

CANDY, Linda (2006), « Practice Based Research: A Guide », *Creativity and Cognition Studios*, <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>

CHAIRE DE RECHERCHE DU CANADA – DRAMATURGIE SONORE AU THÉÂTRE (2015), « Strate 4: Cartographies de l'attente », <https://dramaturgiesonore.com/cartographies-de-lattente/strate-4-cartographies-de-lattente/>

CHAPMAN, Owen et Kim SAWCHUK (2012), « Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances" », *Canadian Journal of Communication*, n° 3, p. 5-26.

ELKIN, James (2017), « List of PhD Programs around the World », *Artists with PhDs*, <http://www.jameselkins.com/yy/2-list-of-phd-programs-around-the-world/>

FORTIN, Sylvie et Pierre GOSSELIN (2014), « Methodological Considerations for Research in the Arts within Academia », *Art Journal Research*, vol. 1, n° 1, p. 1-14.

FORTIN, Sylvie et Émilie HOUSSA (2012), « L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes », *Recherches qualitatives*, vol. 31, n° 2, p. 52-78.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2007), « Faire œuvre commune: dynamiques d'attribution et de coproduction des coproductions en art numérique », *Sociologie du travail*, vol. 49, n° 2, p. 162-179.

GOSSELIN, Pierre (2006), « La recherche en pratique artistique: spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 21-32.

GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC (dir.) (2006), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

HASEMAN, Brad (2006), « Manifesto for Performative Research », *Media International Australia*, n° 118 (« Practice-led Research », Helen Wilson [dir.]), p. 98-106.

HUGHES, Lynn et Marie-Josée LAFORTUNE (dir.) (2001), *Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica.

LANCRI, Jean (2006), « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 9-20.

LAURIER, Diane et Pierre GOSSELIN (dir.) (2004), *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin Éditeur.

LAURIER, Diane et Nathalie LAVOIE (2013), « Le point de vue du chercheur-créditeur sur la question méthodologique: une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension », *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, p. 294-319.

LEBRUN, Monique, Nathalie LACELLE et Jean-François BOUTIN (2013), « La littératie médiatique à l'école: une (r)évolution multimodale », *Globe*, vol. 16, n° 1, p. 71-89.

LEROUX, Louis Patrick (2016), «Hamlet sur le fil : pourquoi?», *Resonance Lab*, <http://resonance.hexagram.ca/hamlet/#Pourquoi>

LEROUX, Louis Patrick (2014), «Répliques, réplifications, réponses : *Milford Haven* repris», *Aparté*, n° 3 («Doute et inventivité : récits de recherche-crédation pour une scène indéterminée», Jean-Paul Quéinnec [dir.]), p. 41-45.

LEROUX, Louis Patrick (2012), «L'autofiction et moi», dans *Dialogues fantasques pour causeurs éperdus*, Sudbury, Prise de parole, p. 7-13.

LOVELESS, Natalie (dir.) (2015), «Polemics: Short Statements on Research-Creation», *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1.

LOWRY, Sean (2015), «Project Anywhere: The Challenge of Evaluation and Disseminating Art and Artistic Research Outside Traditional Exhibition Environments», *Muséologies*, vol. 8, n° 1, p. 33-52.

MOLINET, Emmanuel (2006), «L'hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques», *e-Portique*, <http://journals.openedition.org/leportique/851#text>

NELSON, Robin (2013), «From Practitioner to Practitioner-Researcher», dans Robin Nelson (dir.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 23-47.

PINSON, Jean-Pierre (2009), «La recherche-crédation dans le milieu universitaire: le cas des interprètes et de l'interprétation», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, n° 2, p. 9-14.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2014), «Présentation: doute et inventivité pour une scène sans bord», *Aparté*, n° 3 («Doute et inventivité: récits de recherche-crédation pour une scène indéterminée», Jean-Paul Quéinnec [dir.]), p. 29-30.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2011-2012), «Pour une ouverture aux recherches créations en théâtre», *L'Annuaire théâtral*, n°s 50-51 («L'Amérique francophone pièce sur pièce: dramaticité innovante et dynamique transculturelle», Gilbert David [dir.]), p. 205-210.

ROBSON, Julie (2013), «Artists in Australian Academies: Performance in the Labyrinth of Practice-Led Research», dans Robin Nelson (dir.), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 129-141.

SCARPETTA, Guy (2004), «De l'art total aux zones de défis et d'interactions», dans Danielle Cohen-Levinas (éd.), *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, «Orfeo», p. 11-18.

SCHWAB, Michael et Henk BORGENDORFF (2014), «Introduction», dans Michael Schwab et Henk Borgdorff (dir.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leyde, Leiden University Press, p. 8-20.

STÉVANCE, Sophie (2012), «À la recherche de la recherche-crédation: la création d'une interdiscipline universitaire», *Intersections*, vol. 33, n° 1, p. 3-9.

STÉVANCE, Sophie et Serge LACASSE (2013), *Les enjeux de la recherche-crédation en musique: institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval.

THAIN, Alanna, Christoph BRUNNER et Natasha PRÉVOST (dir.) (2008), «How Is Research-Creation?», *INFleXions*, n° 1, <http://www.inflexions.org/issues.html#i1>

Quand la mobilité répond à l'ouverture multimodale d'une recherche-crédation en théâtre

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Université du Québec
à Chicoutimi

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources. [...] De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner, il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Georges Perec,
Espèces d'espaces

Menée dans le cadre de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, notre recherche-crédation s'inscrit à la fois dans ce que Richard Schechner a nommé un théâtre performatif et environnemental (2008) et dans le champ du *Sound Art*: une approche intermédiaire qui s'attache à l'espace réel et concret, et qui revendique le son comme média premier dont la nature interdisciplinaire (acoustique, électronique, environnementale...) nous permet, à l'aide d'une méthode conviviale, collaborative et co-crédative, de déployer une hybridité dans les formes (théâtre, performance, musique, poésie, radio, livre de création et formes transmédiatiques). Très vite, ce cédatement disciplinaire et médiatique suscite un besoin d'écoute qui ne peut plus se

limiter au cadre d'une salle de théâtre. Pour lui donner plus d'espace, nous décidons de sortir, à la manière deleuzienne, de nous « déterritorialiser » pour quitter une habitude, une sédentarité (Deleuze et Guattari, 1972 : 162), nous éloigner du lieu traditionnellement réservé au théâtre et nous rendre dans des espaces extérieurs. Il s'agit alors d'expérimenter notre écoute en nous inscrivant autant dans le « tournant spatial » en art (Quirós et Imhoff, 2014 : 5) que dans le récent « tournant de la mobilité » développé en théorie sociale (Urry, 2005), qui s'empare à la fois des avancées technologiques et des changements culturels de notre société.

A priori notre principe est simple : se libérer du lieu théâtre, partir vers des contextes géoculturels inusités, les écouter et revenir au théâtre. Or cette mobilité se révèle être une dynamique complexe de transformations de notre territoire disciplinaire. De retour de cette délocalisation, comment profiter de cet élargissement de notre champ d'écriture, comment intégrer cette investigation territoriale pour faire de notre espace de jeu une scène sans bord ? Ce débordement scénique qui serait l'occasion de mises en réseau tant avec des réalités lointaines (pour nous, Bogotá en Colombie) qu'avec des réalités dites virtuelles ? La multiplication d'interactions et la multimodalité n'évitent pas un effet de dispersion. Sous l'effet de notre mobilité, cette ouverture disciplinaire et culturelle suscite alors des questions contradictoires : d'un côté, cette dispersion ne va-t-elle pas finalement produire une forme scénique où s'enchevêtrent territoires (artistiques et culturels), processus, temporalités, sonorités, narrations, brouillant tout objectif esthétique et spectatorial ? De l'autre côté, comment notre besoin d'écoute hors les murs du théâtre, qui nous pousse vers des environnements inaccoutumés, pourrait-il être l'occasion d'accueillir cette dispersion ? Aidé par les nouvelles technologies légères et à portée de main, est-ce que cet effet « dispersif » pourrait être l'occasion de créer une œuvre interdisciplinaire plus mobile, ouverte aux événements et co-créative avec le spectateur ? D'autant que le statut artistique qui résulte d'une recherche-création en arts vivants, dans le cadre universitaire, est lui-même assez fuyant, processuel parce qu'expérimental et critique. De même, l'œuvre finale qui en émerge peut parfois apparaître comme une simple étape (un laboratoire ouvert) en regard de la durée instituée par les fonds scientifiques qui, le plus souvent, s'étale sur trois ans.

Dans le présent article, en nous appuyant sur des expériences universitaires, nous tenterons de soutenir que le nouveau paradigme de la mobilité associé aux concepts d'intermédialité et de performativité constitue un socle dans une démarche de chercheur-créateur sensible au décroisement théorique, artistique et culturel. Nous resserrerons notre propos en nous intéressant plus spécifiquement à des recherches sur de nouvelles formes scéniques, qui nous conduiront vers une expérience menée par la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Nous verrons comment le son mobile *in situ* révèle le potentiel d'une recherche-création en arts vivants à travers laquelle la scène actuelle, en continuité avec les

digital performances (Dixon et Smith, 2007)¹, confirme son statut de plateforme où se contactent une pluralité de secteurs et de disciplines, et où la combinaison de médias et l'extension transmédiatique contribuent à la remobilisation du spectateur.

LA MOBILITÉ POUR UN ART INTERDISCIPLINAIRE

Comme le démontre l'historien Gérard Monnier dans sa réflexion sur l'internationalisation des arts, depuis le dadaïsme et grâce à l'essor des transports (notamment ferroviaires), les artistes manifestent une intense revendication de liberté et de mobilité (Monnier, 1995 : 9). Ce que Paul Ardenne va désigner comme « œuvre d'art mobile », en rupture avec les territoires traditionnels de l'art (galerie, musée, centre d'exposition, salle de spectacle), investit de plus en plus de nouveaux espaces comme la rue et l'espace public (Ardenne, 2004 : 28). Cette sortie *hors les murs*, qui se cherche dans une aventure par-delà « le territoire maison » (Deleuze et Guattari, 1991 : 174), entraîne la création « d'œuvres déplaçables, aptes à aller à la rencontre du public, ou à le transporter » (Ardenne, 2004 : 153). Inspirés par ce même principe où la circulation géographique permet de consolider une idéologie et des pratiques artistiques, Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff ont dirigé *Géo-esthétique*, un ouvrage collectif dédié au tournant spatial dans l'art, « devenu aujourd'hui le lieu privilégié de l'invention de contre-pratiques et de contre-cartographies » (Quirós et Imhoff, 2014 : 16). À partir des réflexions de Joaquín Barriendos (2010) ainsi que du concept de recherche extradisciplinaire de Brian Holmes (2007), où se renouvellent dans un même mouvement technologies intellectuelles et pratiques, l'ouvrage met en relation une diversité disciplinaire dont les approches critiques et théoriques s'appuient sur des notions de cartographie critique, critique postcoloniale, théorie *queer*, topographie marxiste du travail et historiographie géographique de l'art, dans le but d'interroger les constructions spatiales du monde artistique actuel. Dans l'introduction de son ouvrage collectif sur *Les mobilités culturelles*, Walter Moser semble précéder cette approche géoesthétique et cartographique en s'intéressant au potentiel intermédiatique de l'internet considéré comme un méta- ou hyper-média qui peut prendre en charge et véhiculer d'autres médias (Moser, 2011 : 4). Ce type de mobilité ou cette « médiamotion » qui valorise la dissolution des frontières et des structures, la fluidité, le non planifié et le spontané, provoque alors des situations étoilées où le contact à distance se produit dans une intense immédiateté.

1 À l'instar de Clarisse Bardiot, nous préférons conserver l'expression « digital performances » en anglais, « non seulement parce qu'elle s'impose de plus en plus, mais aussi parce qu'elle a pour avantage de considérer les arts de la scène dans leur ensemble, sans distinguer notamment le théâtre de la danse [...] ». La traduction française par « performance numérique » est inexacte, le terme *performance* en anglais n'ayant pas la même signification en français. « Arts de la scène et nouvelles technologies » demeure très flou sur le contexte historique : il y a des « nouvelles technologies » à tous les âges de l'histoire du théâtre, et ces « nouvelles » technologies que seraient le numérique et les réseaux ne sont plus si neuves. Quant à « arts de la scène à composantes technologiques », outre la longueur de l'expression, celle-ci met l'accent sur les technologies conçues comme des outils et non comme des environnements de pensée. « Représentation numérique » ou « spectacle numérique » ne sont pas très usités et n'évoquent qu'une parcelle du champ étudié » (Bardiot, 2013b).

Les mobilités virtuelles, dont la télévision et l'ordinateur seraient des supports indéniables, pourraient être l'expression privilégiée de cette fluidification contemporaine de la vie sociale comme de la création artistique. Ainsi, la performeuse, écrivaine et metteuse en scène Lucille Calmel se considère comme une chercheuse d'écritures vivantes mettant en lien la scène et l'internet pour explorer des dimensions performatives entre corporalités, vocalités, sonorités et textualités (Roques, 2010). La puissance d'interaction virtuelle de l'internet représente un espace spécifique où le public comme les artistes peuvent imaginer faire partie d'une communauté sans se voir, sans que leur corps habite le même espace et sans qu'ils se connaissent autrement que par un nom électronique. Au sein des communautés virtuelles, les identités et les liens eux-mêmes mobiles prolifèrent selon des schémas anarchiques et enchevêtrés, constituant parfois et momentanément une société hétérogène, déhiérarchisée et affranchie des cadres territoriaux.

MOBILITÉ ET INTERMÉDIALITÉ

Cette place des usagers dans la réalité médiatique appartient de même au champ des études sur l'intermédialité (Larrue, 2015 : 28-29). Avant de ramener sa réflexion sur les arts et particulièrement le théâtre, Jean-Marc Larrue relève que les socialités liées aux médias ou créées par les médias – des premiers usagers du téléphone aux réseaux sociaux actuels – occupent une position centrale chez les intermédialistes. Il montre que ces « sociomédialités » ne sont assimilables ni à des classes sociales ni à des communautés stables (*ibid.* : 29). Pour orienter notre observation de la mobilité comme valeur phare dans une recherche-crédation interdisciplinaire, il nous semble alors pertinent de nous appuyer sur ce qui détermine l'intermédialité, à savoir l'objet « qui concerne les relations complexes, foisonnantes, instables, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias », et la dynamique « qui permet l'évolution et la création de médias et le repositionnement continu des médias » (*ibid.* : 28). À l'instar du *rhizome* (Deleuze et Guattari, 1980), le mouvement inhérent à la dynamique intermédiaire s'articule non pas seulement à partir d'un entre-deux mais aussi à partir d'une position « entre ce qui est entre » (Larrue, 2015 : 32). Une complexité qui augmente quand on ne sait pas quels aspects d'un médium peuvent appartenir à un autre médium (Elleström, 2010 : 34), et qui s'anime de changements constants grâce à « la disparition de points fixes, de pôles préalables [qui, plus qu'un effet déstabilisant,] exclut tout principe d'antériorité et fait éclater le mythe de l'origine » (Larrue, 2015 : 33).

Sous le prisme de l'intermédialité, la mobilité n'est pas à considérer comme la conquête d'un espace « source », mais comme une volonté de sortir de l'isolement et d'entrer en relation, de participer à un réseau en transformation perpétuelle. Un mouvement toujours ouvert et connectable dans toutes ses dimensions qui, reprenant certes le principe de *carte* chez Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), s'ancre aussi sur le mode de performativité que Chiel Kattenbelt considère

comme une radicalisation des aspects performatifs de l'art, mise en œuvre afin de renforcer la matérialité ou les qualités expressives des énoncés esthétiques, d'accentuer la situation esthétique comme mise en scène et événement fondateur qui se produit dans le présent de l'ici et maintenant et afin d'intensifier l'expérience esthétique en tant qu'expérience incarnée² (Kattenbelt, traduit dans Dodet, 2015 : 400).

Ce renforcement des qualités matérielles et incarnées des composantes performatives qui intensifient l'expérience du spectateur nous rapproche davantage du concept de recherche-crédation interdisciplinaire dont nous voudrions rendre compte. Dans l'ouvrage collectif *Mapping Intermediality in Performance* (2010), Kattenbelt et ses co-auteurs défendent la performance intermédiaire à partir d'un théâtre compris comme un média fortement multimodal (Elleström, 2010 : 38), c'est-à-dire offrant une combinaison particulière de modes et d'aspects qui rend compte à la fois du média en tant que milieu et en tant que réseau de pratiques. Ce phénomène rappelle que depuis toujours le théâtre est non seulement un média mais, pour reprendre le concept de Kattenbelt, qu'il peut se définir comme un « hypermédia » en ce qu'il fédère divers médias, techniques et technologies médiatiques sans abandonner la spécificité de ce qui le constitue, un art *live* de l'ici et maintenant (Kattenbelt, cité dans Larrue, 2015 : 41). La polychronie de la mobilité (Pradel, 2016 : 11) se lie à la performance intermédiaire comprise entre hypermédialité et hypermédieté 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 (*ibid.* : 42).

LA RECHERCHE-CRÉATION COMME « DÉTERRITOIRE » MOBILE

Pour de nombreux chercheurs-créateurs, cette dynamique expérientielle maintient au cœur de l'œuvre le cheminement qui la compose, brouillant les différences entre résultat et processus pour, peut-être, révéler l'idée d'une œuvre critique, c'est-à-dire dont le résultat fait surgir du soupçon. Champ d'expériences interdisciplinaires, intermédiaires et performatives, la recherche-crédation semble jouer d'une indécision de statut, préférant les zones troubles, poreuses, « moins souvent fréquentées, aux confins de nos systèmes et de nos méthodologies » (Féral, 2011 : 47). Ce sont ces zones que nous nommons « déterritoires » pour leur mouvance cartographique qui provoque volontiers glissements, altérations et débordements de limites territoriales. Considérer la recherche-crédation comme un enjeu ou un espace pluriel et dialogique c'est, à l'instar des propos du critique d'art Brian Holmes, observer / regarder l'artiste se confronter à une recherche géographique, une forme d'enquête sur la texture des relations, riches de différences, mais

2 « [...] as a radicalisation of the performative aspects of art in order to reinforce the materiality or expressive qualities of the aesthetic utterance, to emphasize the aesthetic situation as a staging and world-making event taking place in the presence of the here and now, and to intensify the aesthetic experience as an embodied experience » (Kattenbelt, 2010 : 33).

toujours incertaines, et partiellement opaques pour l'artiste lui-même (Holmes, 2007 : 14). Holmes insiste pour définir ces acteurs qu'il nomme les « artistes extradisciplinaires » :

L'ambition des artistes extradisciplinaires est d'enquêter rigoureusement sur des terrains aussi éloignés de l'art [...], d'y faire éclore le « libre jeu des facultés » et l'expérimentation intersubjective qui caractérisent l'art moderne et contemporain, mais aussi d'identifier, sur chaque terrain d'enquête, les applications instrumentales ou spectaculaires de procédés ou d'inventions artistiques, afin de critiquer la discipline d'origine et de contribuer à sa transformation (*ibid.* : 13-14).

Cette transformation de la discipline dit la logique, le besoin ou le désir de nombreux d'artistes de s'aventurer en dehors de leur propre discipline, de déborder vers des pratiques telles que le *net art*, le *bio art*, la géographie visuelle, l'art spatial, le *data-base art* et l'art-thérapie... Au caractère hétéroclite de cette liste, Holmes ajoute aussi le décroisement entre théories et pratiques : une nouvelle réflexivité, impliquant des artistes aussi bien que des théoriciens ou des ingénieurs dans un croisement au-delà des limites traditionnellement assignées à leur activité, dans le but exprès d'en venir aux prises avec les évolutions d'une société complexe (*ibid.* : 12). À ce besoin ou à ce désir de se tourner vers quelque chose d'autre, vers une discipline extérieure, s'associe une dynamique réflexive qui, à travers une démarche critique, participe à transformer la discipline initiale, à la désenclaver et à ouvrir de nouvelles possibilités d'expression, d'analyse, de coopération et d'engagement en son sein. C'est cette circulation à double sens, ou plutôt cette spirale transformatrice, que l'on peut appeler l'extradisciplinaire (*ibid.* : 13).

À l'image des mobilités géographiques, qui « impliquent presque toujours une sorte de transformation des contextes et des espaces dans lesquels elles se produisent³ » (Adey, 2009 : 12), on peut dire que le phénomène de transformation au cœur de l'enquête extradisciplinaire est une aventure du « déterritoire », synonyme de liberté et d'émancipation, dont la force critique permet une mise en mouvement des divergences. L'opacité et le doute devant le territoire nouveau deviennent la source d'une évolution et d'une inventivité. Aujourd'hui, la force de mobilité de l'extradisciplinaire est souvent rattachée à l'exploration de technologies.

Au Québec, plusieurs projets universitaires misent sur la notion de mobilité pour développer une pratique artistique qui soit l'occasion d'une approche plurielle, à travers la nature des collaborations et des outils mis en jeu comme à travers la destination des recherches. Le Laboratoire sur les récits du soi mobile (LRSM)⁴ mis en place par Simon Harel à l'Université de Montréal nous semble en être un exemple pertinent. Affilié au Département de littérature comparée et à la Faculté des arts et des sciences, le laboratoire dispose de trois parcs d'équipements : un laboratoire multimédia,

3 « [...] mobilities almost always involve a kind of transformation of the contexts and spaces they occur through ». Sauf avis contraire, toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

4 Voir le site web du Laboratoire sur les récits du soi mobile : <http://lrsm.ca>

un studio mobile de production vidéo (avec équipements de tournage ultraportables), ainsi qu'une interface web, observatoire virtuel et base de données interactive qui accueille les chercheurs de différentes disciplines.

C'est pour étudier avec plus d'acuité le récit du soi mobile et en réseau, pour apprendre ce qu'il peut nous enseigner du quotidien de la rue, et aussi pour comprendre les univers sociaux qui échappent à ce phénomène planétaire que le laboratoire sur les récits de la mobilité a été créé. L'infrastructure de recherche permet aux chercheurs et à ses partenaires de se doter de capacités étendues de captation et d'étude de récits de mobilité dans la ville et sur le web⁵.

Le camion, ce laboratoire mobile, en circulation dans les ruelles, squares ou terrains vagues, cerne les réalités et les enjeux de l'espace – urbain, imaginaire, identitaire, interculturel et politique – pour circonscrire et fédérer l'ensemble des sciences humaines à travers des énonciations éphémères de la mobilité culturelle, des prises de parole fragiles, des pratiques ludiques et créatives d'appropriation du territoire pouvant être médiatisées sur des supports numériques. Depuis un contexte intermédiaire, cette recherche-crédation produit ainsi «des créations locales, diffusées mondialement en temps réel, des productions réseautées, géoréférencées, souvent éphémères, qui dépassent le champ formel de la littérature pour devenir le pivot des échanges sociaux et économiques de notre ère communicationnelle globale⁶». Le projet *Racines – Déambulateur aléatoire* en est une illustration récente. Le marcheur s'aventure dans les rues du quartier Outremont pour se rendre devant le 400, avenue Atlantic où il trouvera, sous ses yeux, un terrain en chantier, en changement, mais qui, malgré tout, n'est pas vacant. À l'aide d'un système audioguidé, pendant une dizaine de minutes, le temps qu'il faut pour traverser l'espace et s'y arrêter un moment, l'auditeur sera ainsi convié à se déplacer dans un paysage sonore et narratif dans lequel une histoire lui sera racontée, où l'imaginaire du site Outremont, passé et futur, se fera entendre. Ce marcheur a découvert sur un site en friche, un chantier de construction, fait alors l'expérience d'une déambulation aléatoire⁷.

LA MOBILITÉ DANS LA RECHERCHE-CRÉATION INTERDISCIPLINAIRE EN ARTS VIVANTS

L'ouverture interdisciplinaire et l'écoute performative (Kapelusz, 2014-2015) dans le champ des études de la mobilité devient aussi une position centrale dans certaines approches en arts vivants,

5 La description du laboratoire est tirée de «Le laboratoire sur les récits de la mobilité, une innovation montréalaise», <https://fairemtl.ca/fr/le-laboratoire-recits-de-la-mobilite-une>

6 Voir la page d'accueil, intitulée «Études urbaines des récits du soi : mobilité, mouvement, espace, urbanité, récit, sujet», sur le site web du Laboratoire sur les récits du soi mobile : <http://lrsm.ca>

7 Pour plus d'information sur le projet *Racines*, consulter la page suivante : <http://www.lrsm.ca/projets.html>

et notamment ceux concernés par la scène. Nous l'avons déjà abordée en nous intéressant à l'approche intermédiaire dans laquelle la mobilité est partie prenante. Cependant, comme repère théorique dans les études théâtrales en ce qui concerne la réflexion entre la scène et l'espace, nous nous référons au théâtre environnemental de Schechner, lui-même chercheur-créditeur en milieu universitaire qui écrit sur le théâtre, expérimente les formes, produit des modèles théoriques, met en scène des performances et enseigne les *performing arts* à l'Université de New York. Variante autour de la structure du happening (Allan Kaprow) et au regard d'une utilisation croissante de l'espace public, le théâtre environnemental est défini par Schechner en six axiomes, dont les trois premiers nous intéressent :

L'événement théâtral est un ensemble de transactions connexes;

L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance;

L'événement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un « espace trouvé » (Schechner, 2008 : 131-132).

Ainsi, Schechner transforme les rues en « terrains d'essais » et « théâtres dans lesquels se jouaient des moralités » (*ibid.* : 137). Il met en place un événement théâtral qui, au-delà du trouble dans le rapport acteur/personnage, expose un tissu social complexe, un réseau d'attentes et d'obligations (*ibid.* : 122). Il s'agit d'une approche écologique qui n'exclut pas une dimension poétique où « les aires occupées par le public s'assimilent à une mer traversée à la nage par les acteurs, et les aires de jeu à des îles ou des continents bordés par le public » (*ibid.* : 188). Mais l'image de cette mobilité au sein d'une géographie scénique potentiellement illimitée implique que l'environnement négocié ou l'espace trouvé mette en place « un dialogue scénique avec l'espace » (*ibid.* : 132). Or, pour que la performance ou le théâtre environnemental puisse avoir lieu, il faut considérer l'environnement comme un « cercle irrégulier, un système interconnecté en mutation constante » (*ibid.* : 184). Une condition d'ouverture qui prend le risque d'un dialogue scénique enchevêtré et dispersé puisque, dans un mouvement incessant, l'espace de jeu intègre « des espaces à l'intérieur d'autres espaces, des espaces qui contiennent, ou entourent, ou touchent, ou sont en relation avec tous les endroits dans lesquels se trouve le public et/ou les acteurs [qui] jouent. Tous les espaces prennent une part active dans tous les espaces » (*ibid.* : 150). L'idée que certains lieux soient cachés ou secrets est incluse dans le principe.

Plus globalement, à la manière de la spirale extradisciplinaire, le théâtre environnemental se construit de façon circulaire, activant des collaborations entre les espaces, entre les acteurs et les techniciens-interprètes, entre les artistes et les spectateurs, une mise en contact généralisée et sans cesse renouvelée qui lui laisse dire que les « arts du processus » (arts vivants) sont véritablement l'objet d'une co-création (*ibid.* : 261). Ouvert sur le monde, le théâtre environnemental est aussi une tentative visant à intégrer les connaissances sur les autres cultures, une approche interculturelle et sociale que Schechner voit plutôt comme un échange et une réciprocité entre les cultures pour former un réseau artistique qui soit inclusif.

Figure 1 : *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* d'Anne-Marie Ouellet, avec Thomas Sinou et Anne-Marie Ouellet. Local commercial désaffecté, 4846, avenue du Parc, Montréal, 2013. Photographie de Jean-Philippe Tremblay.



Figure 2 : *Résonances* de Carole Nadeau, avec Wilfrid Dubé, Steeve Dumais, Isidore Lapin, Rolande Lapointe et Éric Raymond Loiseau. Église Sainte-Brigide, Montréal, 2014. Photographie de Michel De Silva.



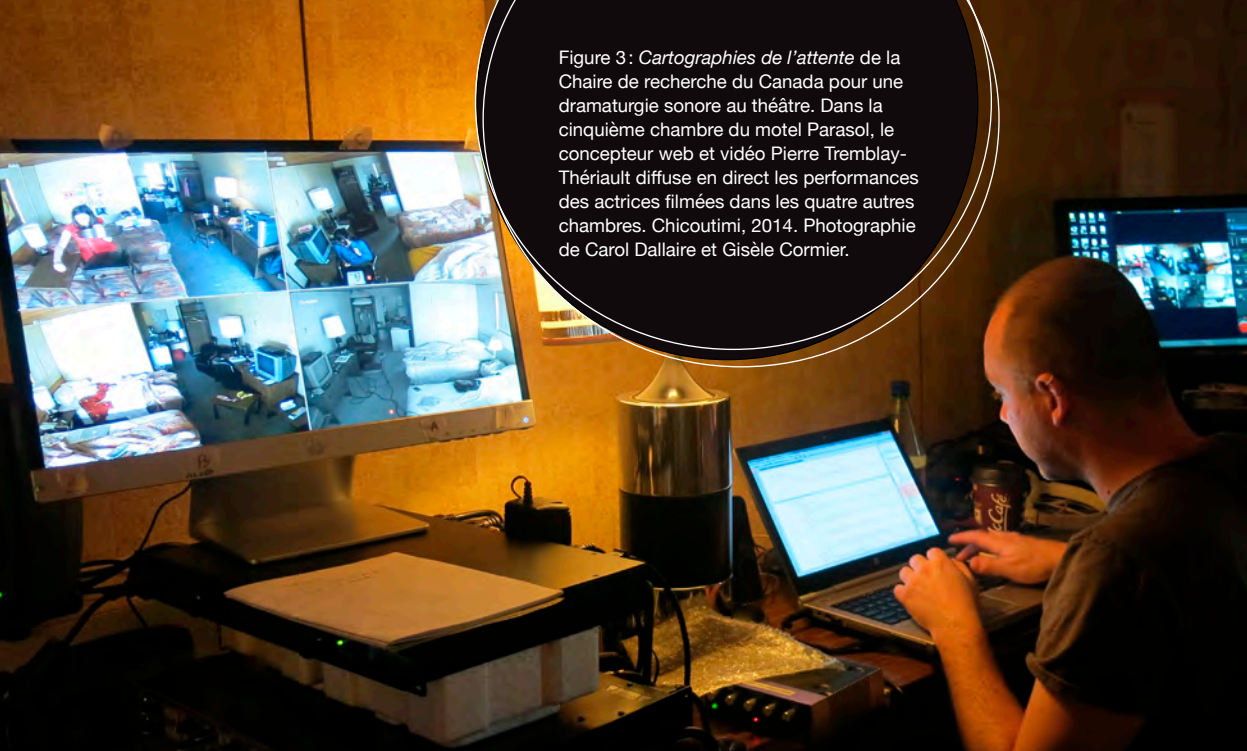


Figure 3 : Cartographies de l'attente de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Dans la cinquième chambre du motel Parasol, le concepteur web et vidéo Pierre Tremblay-Thériault diffuse en direct les performances des actrices filmées dans les quatre autres chambres. Chicoutimi, 2014. Photographie de Carol Dallaire et Gisèle Cormier.

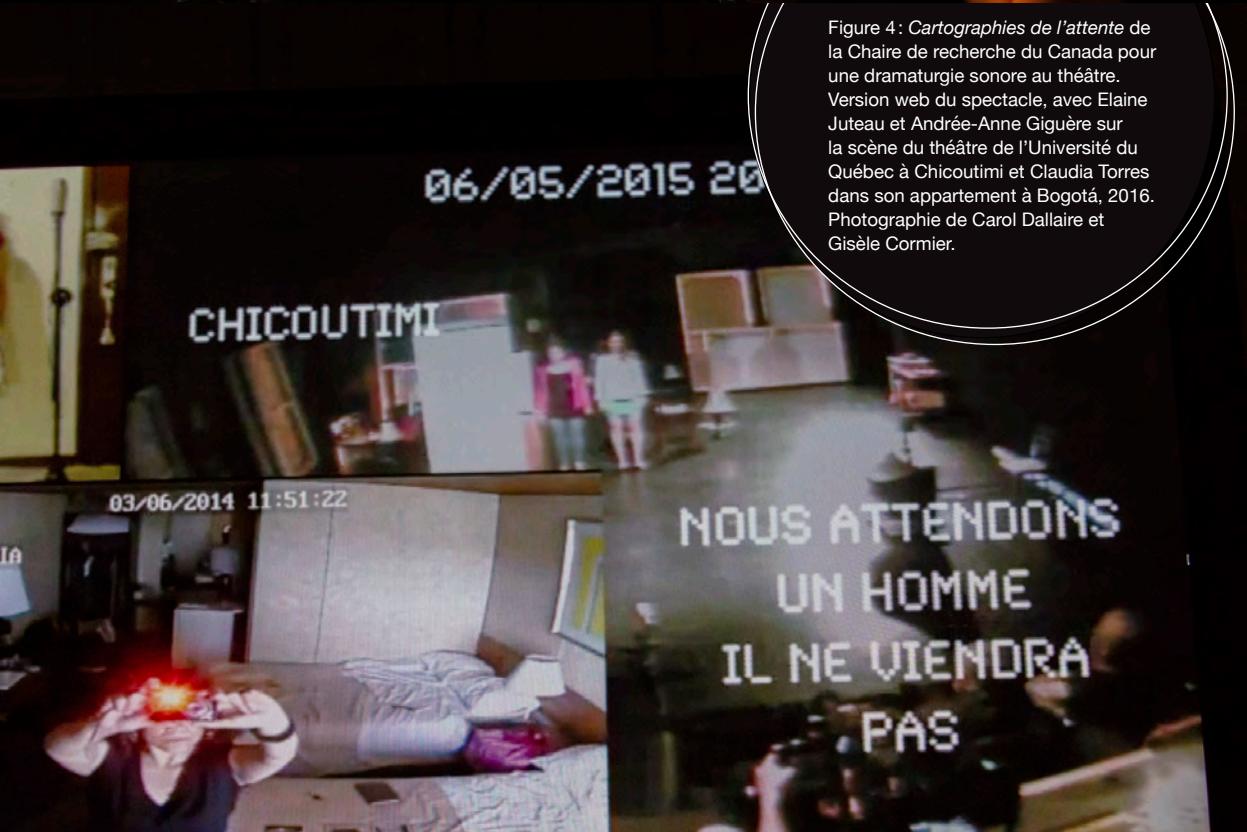


Figure 4 : Cartographies de l'attente de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Version web du spectacle, avec Elaine Juteau et Andrée-Anne Giguère sur la scène du théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi et Claudia Torres dans son appartement à Bogotá, 2016. Photographie de Carol Dallaire et Gisèle Cormier.

On pourrait dire alors que la mobilité de la pensée schechnérienne, comme celle de son théâtre performatif, se prolonge aujourd'hui à travers les dramaturgies innovantes et plurielles telles les performances télématiques (Dixon et Smith, 2007 : 423) sur scène. Dans ces expériences qui relient en temps réel des sites distants, l'espace scénique relève plus encore d'un agencement hypermédiatique parfois quasi scientifique, démultipliant les mises en scène par des mises en réseau de plateaux (via des projections à distance en *streaming* comme nous le verrons plus bas avec notre création *Cartographies de l'attente*) ou par l'interaction avec un dispositif web qui rend au spectateur toute sa liberté de présence et d'interprétation, motivant sa participation, voire même son inclusion à la représentation. Mais au-delà de considérations technologistes, devant ce théâtre « sociomédial » en mouvement, le spectateur qui renonce à son statut de témoin muet entre dans une certaine jouabilité qui n'est plus l'apanage des jeux vidéo, face à un territoire scénique toujours en transformation. En ce sens, Clarisse Bardiot note que,

[d]ans les *digital performances*, la limite entre les positions respectives de l'acteur et du spectateur [...] est beaucoup moins tranchée que dans un spectacle traditionnel. Faire et voir ne sont plus opposés, favorisant ainsi l'émergence de nouvelles postures de l'interprète et du spectateur. [...] L'un et l'autre peuvent être considérés comme des « joueurs » [...] et il ne s'agirait pas tant de distinguer le voir du faire, que le geste amateur (le spectateur) du geste expert (l'interprète). [...] Tout comme le faire et le voir, l'actif et le passif, le physique et le virtuel, la scène et la salle, ne peuvent être strictement opposés et renvoyés dos à dos dans une logique binaire, tout comme ces couples se combinent et se contaminent à l'infini, il n'est plus possible d'opposer la présence à l'absence dans les *digital performances* (Bardiot, 2013a).

Cette quête contemporaine d'un théâtre environnemental et performatif, qui travaille la mobilité des combinaisons et des statuts, produit un espace de jeu créatif et cognitif inusité dont nous voudrions rendre compte à travers l'examen de deux projets doctoraux en recherche-crédation. Le premier, « *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, étude et modélisation théâtrale de la transgression des limites » (2013), est une recherche-crédation d'Anne-Marie Ouellet menée à l'Université du Québec à Montréal. Cette thèse-crédation qui s'intéresse au concept de limite dans les domaines de la psychanalyse, de la sociologie et de la dramaturgie se compose aussi d'une œuvre également prise en charge par la compagnie L'eau du bain, qu'Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou dirigent depuis 2008. Elle est leur troisième création ainsi que le dernier volet de « La trilogie de la mort de l'enfant » (Ouellet, 2013 : 14). La trame est tissée de matériaux sonores et textuels, d'actions performatives, de paroles écrites et improvisées (*ibid.* : 11).

Pour les présentations de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, dont le sous-titre est « Chantier de création », les spectateurs sont conviés dans un local commercial désaffecté au 4846, avenue du Parc à Montréal. Aussitôt qu'il entre dans le local, le public est accueilli par les artistes au sein d'un espace à la fois habité (un matelas dans un coin, une plaque de cuisson et

un réfrigérateur dans le fond, des canapés, des petits espaces au milieu du grand espace) et en chantier. On nous convie à boire et à grignoter, à nous rencontrer. Les murs sont des supports de traces textuelles, de photos, de dessins, de questionnaires, de petits objets (figure 1)... Dès les premières minutes, on circule, on déambule dans l'œuvre ouverte et interartistique, on s'y implique. La mobilité du spectateur est d'emblée inhérente à l'œuvre. La mobilité des corps dans l'espace et la mobilité de notre perception à travers la multitude des éléments à observer fait de cette sociabilité un principe participatif. De même, la pluralité des espaces scéniques accessibles au public déhiérarchise la place de l'artiste comme du spectateur, produisant là une mobilité des statuts. Pendant que nous déambulons, nous sommes spectateur et participant. D'autant que notre expérience active se prolonge lorsqu'Anne-Marie nous rejoint avec son magnétophone pour enregistrer nos réponses à ses questions cocasses et dérangeantes⁸. Alors que, plus tard, nous irons nous asseoir de façon plus conventionnelle face à un espace de jeu, ces enregistrements seront réinjectés au cours du spectacle, comme pour nous rappeler notre appartenance à la constitution de l'événement et aux transactions connexes qui ici le composent particulièrement.

Si effectivement, dans cette deuxième partie de la performance, le spectateur reste immobile, les artistes, eux, prennent le relais du déplacement pour faire de ce décroisement spatial un débordement au-delà des murs de la boutique. Tout en laissant une grande place à l'improvisation (au niveau du texte, du jeu et du son), des points de repère leur permettent de cheminer (*ibid.* : 20) du sous-sol de la boutique jusqu'à la rue, nous donnant à entendre la voix hors champ d'Anne-Marie ou nous laissant parfois devant l'absence et le vide. Si ce débordement correspond au jeu de transgression de frontière, une « érosion de la limite entre l'individu et le monde (observée chez les états limites), [qui] pouvait vivifier l'art théâtral en maintenant en tension la fiction et le réel, l'intime et le public, l'acteur et le spectateur » (*ibid.* : 154), n'est-il pas aussi le signe d'une recherche-crédation en quête d'un espace comme d'une pensée théâtrale plus ouverte et plus mobile? Anne-Marie Ouellet semble le suggérer pour conclure :

En travaillant un même texte sur et hors la scène, je souhaite mettre en dialogue, à l'intérieur des mots, différents états résultant de mes différents rapports au monde. Le travail du texte en dehors de l'action scénique viendrait alors permettre une plongée dans d'autres niveaux de conscience de l'artiste en scène (*ibid.* : 156-157).

La deuxième recherche-crédation doctorale qui nous semble pertinente pour évoquer la notion de mobilité dans le champ des nouvelles pratiques scéniques est celle de Carole Nadeau, « Fabrication d'un dispositif axé sur l'hétérogénéité et une logique de la corporéité, précédé de *Résonances* » (2017). Cette recherche-crédation menée à l'Université du Québec à Trois-Rivières explore le concept de « corps sans organes » dans la fabrication d'un dispositif scénique (Nadeau,

8 « Avez-vous plus peur de vieillir ou de mourir? Quelle partie de votre corps vieillit le plus vite? Préférez-vous vous faire frapper par une auto ou frapper quelqu'un d'autre avec votre auto? » (Ouellet, 2013 : 20-21.)

2017 : iv). Dans une volonté de mieux comprendre ses propres processus de création et de mieux situer le contexte dans lequel ils s'inscrivent, Carole Nadeau s'intéresse à la porosité des frontières artistiques de plus en plus manifeste comme indice d'un changement de paradigme et de l'attention nouvelle à la matérialité des phénomènes (Nadeau, 2017 : 5). Pour tendre vers ce constat, avant de revenir sur la fabrication et l'expérience que représentent sa création, elle fait un point théorique sur la notion du *corps sans organes* à partir de l'œuvre de Bacon (Deleuze, 2002 : 47-52) et sur la notion de dispositif, notamment celle qu'Arnaud Rykner (2008) attribue au théâtre. À l'image du concept du *corps sans organes* qui s'oppose à une réalité dominante ou à l'idée d'organisme pour préférer des organes transitoires dans leur fonction comme dans leur emplacement (Andoka, 2013), Carole Nadeau dégage une relation dynamique entre les composantes scéniques devenues hétérogènes pour stimuler l'instabilité constante des dominances (des matériaux convoqués, des présences textuelles, corporelles, visuelles, sonores, architecturales, des objets, de la scénographie).

Dans l'œuvre qui compose sa recherche doctorale, *Résonances*, cette quête d'un « système dont les éléments instables, souples et mouvants produisent un champ de variations perpétuelles de possibilités organisationnelles » (Nadeau, 2017 : 59) est particulièrement privilégiée. Son projet artistique confirme son inscription dans l'axe de l'hétérogénéité en s'appuyant sur trois sources principales : l'espace (une église désaffectée), le texte (*Quartett* de Heiner Müller) et la peinture (les toiles de Francis Bacon) – un dispositif qui lui assure la dimension expérientielle d'une œuvre de recherche autant pour ceux qui la fabriquent et la présentent que pour ceux qui y assistent. Si le lieu, l'église Sainte-Brigide à Montréal, par sa vastitude, ses colonnes, sa diversité de volumes, d'échelles et de niveaux de hauteur, représente une architecture elle-même hétéromorphe, son état de décrépitude et ses qualités et enjeux en termes d'éclairage et d'acoustique (*ibid.* : 80) forment un champ chaotique pour une altérité poétique qui inspire autant l'ensemble des partenaires artistiques que les spectateurs. Cette posture déhiérarchisée entre artistes et spectateurs, notée par Bardiot et déjà observée chez Anne-Marie Ouellet, est rendue possible par la dimension immersive de l'église qui crée un espace commun, sans démarcation, entre performeurs et spectateurs (*ibid.* : 75).

Dans la vastitude de la nef, plusieurs écrans de tulles noirs donnent à voir l'image de personnes âgées et nues effectuant des actions rudimentaires (figure 2). La semi-opacité des toiles et leur juxtaposition permettent une indétermination des corps projetés et matérialisent en quelque sorte la pratique du corps sans organes, dont l'une des fonctions relevées par Deleuze est bien l'expérimentation d'agencements ininterrompus. Ainsi, à cette vue des corps virtuels se mêle celle des performeurs « véhiculant des variations d'états dans une indiscernabilité identitaire » (*ibid.* : 88). Leur présence parfois discrète et presque immobile ou subitement incongrue et spectaculaire traverse de même les matériaux textuels et sonores, dont la diversité s'affirme comme « un acte de mise en mobilité, de réversibilité, d'instabilité » (*ibid.* : 82). Si, comme nous

l'avons souligné plus haut, la mobilité est un rapport au temps polychronique et un facteur de transformation de nos identités disciplinaires, devant un champ de forces sans centre (ou plutôt à centres multiples) comme le propose *Résonances*, cette mobilité au cœur de cette polyvocité devient aussi une quête d'altérité qui maintient l'état d'expérience sensible et critique inhérent à la recherche-crédation. La mobilité à risque défait effectivement les dominances et dérouté les certitudes comme les territoires, les démultipliant jusqu'à en perdre leur cartographie. Cependant, au cours de la déambulation (de l'artiste et du spectateur), la perte cartographique n'équivaut pas à une absence de structure. Annoncé au contraire comme « une stratégie d'écriture expériétielle » (*ibid.* : 58), ce corps sans organes féconde pour artistes et spectateurs participatifs des contre-cartographies (temporelles, visuelles, sonores, spatiales, corporelles ou narratives) qui se superposent par déplacements et glissements incessants : cette géoesthétique incite, invite l'ensemble de cette communauté éphémère à s'engager dans la formation de l'écriture scénique. Une « dramaturgie performative » que Peter Stamer définit non plus comme un programme extérieur qu'il faut appliquer au préalable, mais bien plutôt comme une intervention créative qui participe à la réalisation de l'œuvre depuis l'intérieur (Stamer cité par Pavis, 2014 : 70), et qui, investie par tous, pour susciter ou défaire des événements, appelle au déplacement physique et imaginaire. En raison d'une multiplicité d'éléments autonomes, notre difficulté à nous situer motive paradoxalement notre participation. Progressivement, nous inventons notre propre besoin de liaisons spatiales, narratives et sonores tout comme subitement, nous y renonçons et ainsi, chemin faisant, notre pensée « réseautique » ne cesse de s'animer. Carole Nadeau préfère l'expression d'« interactivité affective » pour traduire l'importance de la *traversée* – telle une clef opératoire du dispositif scénique, écrit-elle (2017 : 167) – dynamique et subjective dans *Résonances*, où la circulation dans laquelle cohabitent des domaines d'intelligibilité et de sensorialité devient « une expérience mouvante, marquée par le nomadisme et l'impermanence des interprétations » (Catherine Cyr, citée dans Nadeau, 2017 : 165). Ainsi, on pourrait dire que pour ces deux projets doctoraux, l'impermanence des interprétations, la perméabilité des champs disciplinaires et la dynamique intermédiaire (à partir d'une variété de médiums et d'une circulation de l'un à l'autre) participent, de manière corrélative entre l'artiste et le spectateur, à une mobilité des corps et des imaginaires qui alimente l'approche expériétielle (ou circonstancielle) et la dramaturgie plurielle qui en découle.

Pour compléter notre observation d'un rapprochement entre l'interdisciplinarité et la mobilité en théâtre, nous voudrions évoquer notre recherche-crédation au sein de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. En attribuant au son un espace scénique qui déborde les limites du plateau, notre démarche s'inscrit à la fois dans l'investigation géographique et cartographique (comme celle du Laboratoire sur les récits du soi mobile), dans les dramaturgies plurielles et innovantes (comme nous venons de le voir avec les exemples de Ouellet et de Nadeau) et dans la tentative de prolonger la question de la mobilité à travers une ouverture disciplinaire

au champ transmédiatique. À l'instar des projets évoqués ci-dessus, nous allons présenter deux recherches universitaires, une réalisée et l'autre en cours, où l'action d'écoute et l'écriture sonore, volontairement peu analysées jusqu'à présent, s'avèrent pertinentes dans la compréhension d'une expérience interdisciplinaire et mobile.

La première recherche-crédation s'intitule *Cartographies de l'attente*. Amorcée en 2014 et diffusée jusqu'en 2017, elle résulte d'un projet assez vaste sur l'approche sonore et performative de l'écriture dramatique⁹. Depuis 2010, dans une volonté d'émanciper le son de sa fonction explicative des enjeux visuels et dramatiques, nous choisissons de le sortir de cette position subsidiaire dans la dramaturgie, de son territoire architectural (la scène dans un lieu fermé), de son champ disciplinaire (le théâtre). Un décentrement qui, concrètement, appelle un transport hors des lieux scéniques traditionnels, à la manière d'une décontextualisation deleuzienne, pour libérer un ensemble de relations de leurs usages conventionnels et permettre une actualisation dans d'autres contextes (Deleuze et Guattari, 1972 : 162). Ce franchissement de frontières entraîne une sorte de délocalisation de notre écoute au cœur de diverses géographies et situations¹⁰ qui répondent à la spontanéité des rencontres de paysages, de personnes, de sites et de leur mémoire, entre les artistes et les spectateurs... un réseau de va-et-vient qui s'inscrit dans la réalité du monde comme dans ses extensions virtuelles, des explorations qui nous confrontent à une nature sonore plus imprévisible, plus événementielle.

Notre recherche dramaturgique a explicitement incorporé le concept de mobilité grâce au domaine des *Sound Studies* (Bull, 2013; Sterne, 2012). Frauke Behrendt, dans sa thèse de doctorat « Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces » (2010), cartographie des réalisations en art sonore convoquant, d'une façon ou d'une autre, les aspects de la mobilité. Elle les regroupe alors sous l'expression d'« art sonore mobile », faisant écho au concept de Paul Ardenne d'« œuvre d'art mobile » que nous avons évoqué plus haut. Art sonore mobile d'autant plus accessible qu'aujourd'hui, les médias audionumériques toujours plus légers (téléphones, tablettes, ordinateurs portables), autonomes en énergie et à portée de main, captent, composent et diffusent en temps réel à travers une société en réseau qui, au-delà de sa dimension géographique, se confronte à ses réalités immatérielles sans cesse en mouvement. Ce jeu de transformation qui caractérise la notion de mobilité est

9 Cette recherche est aussi soutenue par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC; 2013-2016). Elle a donné lieu à différents ateliers avec des artistes (Jacob Wren, Marie Brassard, Christian Lapointe), une création (*Cartographies de l'attente*, 2014-2017), un colloque international (« Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène », 2016) et un livre numérique (*Cartographie sonore et scène sans bord*, sortie prévue en hiver 2018).

10 Depuis 2010, nous nous déplaçons vers des sites spécifiques : le bâtiment 1903 de l'ancienne pulperie de Chicoutimi, le village ilnu Mashteuiatsh, la Forêt d'enseignement et de recherche Simoncouche dans le parc des Laurentides, le monastère des Dominicaines de Shawinigan et, à Bogotá, les ruines de Lasalle College et le Mapa Teatro, un ancien hôtel colonial, ou, dernièrement, le village de Saint-Cadoux dans le Finistère en Bretagne (France). Voir la page de notre site : <http://dramaturgiesonore.com/recherches-creations>

particulièrement éloquent pour des pratiques sonores mobiles conçues comme une interface où l'existence de l'œuvre est impossible sans l'intervention et l'implication du public. Le laboratoire de Locus Sonus a mis en place un projet appelé Locustream Soundmap qui représente une carte audio-géographique d'écoute des *streams* émis par des micros ouverts autour du globe¹¹. C'est l'internaute qui active lui-même l'environnement qu'il veut écouter en direct. Cet attrait du numérique, qui rend compte de la puissance et de la pertinence transformative du son, est confirmé par Jean-Marc Larrue quand il écrit que «[l]a dynamique invasive [des technologies numériques] (elles s'insinuent partout), leur formidable capacité de migrer d'un environnement à l'autre en préservant leur intégrité, leur effet de contamination et d'hybridation font vaciller les modèles établis» (2011 : 177).

On peut dire que la souplesse et la légèreté de nos instruments participent à l'élargissement de nos collaborations interdisciplinaires, à notre mobilité pour bâtir un son à partir du monde qui nous environne (Mâche, 1998 : 21), à la mise en place de co-créations interculturelles (notamment avec les Colombiens, la communauté ilnue du Lac-Saint-Jean et les Bretons en France). Cette technologie, partenaire de notre processus de création devenu plus mobile et labile, infléchit alors notre proposition spectatorielle qui se veut peu à peu multimodale et performative. Nous proposons ainsi une recherche-crédation qui relève d'une part de la démarche performative et environnementale de Schechner et, d'autre part, qui entre en résonance avec les concepts de «paysage sonore» (Schafer, 1979) et de «soundwalking» (Westerkamp, 2007), avec l'esthétique du son environnemental (Pecqueux, 2012; Biserna et Sinclair, 2015) et, plus encore, avec celle de la phonographie.

Pour favoriser une évolution de la dramaturgie sonore au théâtre fondée sur l'environnement, la technologie mobile et l'expérience des corps, la pratique émergente de la phonographie qui articule et qui dynamise l'ensemble de ces éléments nous apparaît comme un concept intégrateur. La phonographie se rapproche, d'un côté, du *field recording*, dans le sens où elle laisse à l'environnement sonore le soin de s'inscrire sur le support d'enregistrement; de l'autre, elle s'intéresse à la perception du preneur de son, à son expérience, à son savoir-écouter plus qu'à un savoir-faire (Ripault, 2007 : 21). En ce sens, si le phonographe prend en compte l'écologie sonore, au contraire du documentariste, il considère son affection devant les sons qu'il capte et replace la faillibilité du sujet au centre de l'événement sonore (temps d'errance, défaillance de la technologie, défauts de manipulation, commentaires inopinés...). C'est ce que revendique Christopher DeLaurenti quand il écrit : «En tant que phonographe, je cherche à libérer les éléments interdits de l'enregistrement sur le terrain¹²» (DeLaurenti, 2005 : 6). Le territoire du phonographe est vaste et pluriel : il témoigne d'une construction réciproque du monde et du

11 Pour consulter la carte, voir le site de Locus Sonus : <http://locusonus.org/soundmap/051/>

12 «As a phonographer, I seek to liberate the forbidden elements of field recording.»

«promeneur écoutant» (Chion, 2009). C'est bien ce savoir-écouter en action et son potentiel performatif que nous maintiendrons une fois sur scène. À partir des éléments «impurs» venus du dehors (Macé, 2012: 287), il s'agira alors de créer la transduction d'un événement sonore (Pallandre, 2013) pour influencer et renouveler la conception des autres composantes scéniques (le son, le jeu, le texte, la scénographie, la lumière, l'image vidéo et la place du spectateur).

Ainsi, pour éprouver cette qualité relationnelle et expérientielle du dispositif sonore hors des limites du plateau, nous mettons en place la première étape du projet *Cartographies de l'attente* dans un motel à Chicoutimi. Pendant quatre jours, quatre femmes¹³, dans quatre chambres, vont attendre un homme qui ne viendra pas. Pour alimenter cette fiction quelque peu convenue, nous sollicitons quatre artistes¹⁴ que nous nommons les «perturbateurs». Ils ont la possibilité de se manifester à travers le courriel, le téléphone ou en sollicitant une tierce personne pour donner des objets ou faire une visite. Mais la fiction est surtout prétexte à toutes les liaisons possibles: narratives, performatives ou technologiques.

Afin de rendre possibles ces liaisons, dans un premier temps, les concepteurs aménagent les quatre chambres que les performeuses s'approprient à occuper, en disposant une caméra de surveillance de façon à obtenir une image globale de la pièce, un microphone, un haut-parleur, une console son et un ordinateur. À partir de ce dispositif technique, nous obtenons une mise en réseau dans le motel qui se prolonge à travers un site internet, produisant un champ de circulations entre les chambres, et entre les chambres et le monde. Ce jeu de connexion est alimenté et provoqué par les occupants d'une cinquième chambre: le créateur sonore, le créateur web et l'auteur dramatique¹⁵. À partir de son ordinateur et à l'aide d'une interface logicielle faite sur mesure, le créateur sonore, tel le phonographe, capte des actions à même le motel et diffuse cette matière sonore parfois re-traitée dans les chambres. À l'aide de ses réinjections, il se manifeste régulièrement et contribue également à créer de la fiction, des accidents entre les chambres et des dialogues impromptus entre les actrices, à brouiller les temporalités en entrecroisant son en direct, captations archivées et matière sonore plus musicale.

Cette première étape, avec un lieu spécifique comme le motel Parasol, nous la voulons prolifique autant sur le plan des natures sonores que sur la mobilité de leur spatialisation. La mise en réseau des chambres jusqu'au site internet permet non seulement de jouer avec les murs à la manière d'une frontière comme élément de séparation, mais aussi comme élément de transgression et de contagion. Un son émis par Guillaume, le concepteur sonore, dans le haut-parleur d'une chambre peut résonner dans une autre, produisant un agencement inopiné. Les films en italien que Claudia

13 Andrée-Anne Giguère, Elaine Juteau, Anne-Marie Ouellet et Claudia Torres.

14 Étienne Boulanger (à Alma), Alain-Martin Richard (à Québec), André Éric Létourneau (à Montréal) et Rolf Abderhalden (à Bogotá).

15 Guillaume Thibert (concepteur sonore), Pierre Tremblay-Thériault (créateur web) et Jean-Paul Quéinnec (directeur de projet et auteur).

écoute en boucle se déplacent chez Elaine qui fait de sa chambre un espace installatif. Grâce à ce son mobile, les chambres perdent leurs limites, et le dispositif fait communiquer l'intérieur avec l'extérieur, le dehors avec le dedans, l'intime avec le public. Cependant une perturbation sonore telle que la sonnerie de téléphone, qui surgit régulièrement dans toutes les chambres, n'uniformise pas pour autant les quatre espaces. La mobilité ne garantit pas une cohésion, une harmonisation sonore. On le perçoit parfaitement sur le site internet quand Pierre, le concepteur web, montre un écran divisé en quatre cadres. La sonnerie produit une réaction différente chez chacune. En regardant l'écran, on a l'impression de quatre instruments qui réagissent certes à la même perturbation mais qui, en même temps, ne s'écoutent pas : un effet de dissonance que nous développerons à la création de la pièce. La porosité des cloisons ne compromet pas l'écart ou l'autonomie entre chaque performeuse. La ramification sonore se multiplie et se déploie en quatre univers fictifs dans le réel des chambres. La prolifération sonore se reproduit effectivement à travers la plateforme internet. Durant quatre jours et à raison de huit heures par jour, entouré de son appareillage¹⁶ et à l'aide du dispositif de captation installé dans les chambres, Pierre va enregistrer et diffuser sur un espace serveur (*cartographiesdelattente.ca*) les interventions menées par l'ensemble de l'équipe (figure 3). Cette mise en ligne compose alors une cartographie formée de glissements et de variations de notre réalité sous l'effet d'agencements spontanés d'espace et de temps, à travers des images d'archive, des actions en direct, des textes, des sons dont la densité se détache de très loin d'une simple retransmission web de « la vie dans les chambres ».

Comme nous décidons d'assumer notre éloignement de la scène et de ne pas faire visiter les chambres durant l'immersion, cette plateforme représente aussi notre rencontre avec le public internaute. Pour celui-ci, cet éclatement appelle à une participation qu'il lui faut conduire et moduler, acceptant qu'elle reste partielle et processuelle. Toutefois, cette expérience n'exige pas une attention fixe et permanente devant son écran mais bien une écoute mobile. D'autant que, sur les huit heures accessibles par jour, rien ne lui garantit d'assister aux moments les plus distrayants. On pourrait même dire que le caractère « connectif » (Quéinnec et Tremblay-Thériault, 2017) de notre recherche surgit de l'écoute de ces phases asignifiantes. La connexion participe du champ immersif et de la dynamique cartographique qui, du processus d'écriture au sein du motel jusqu'à la forme finale sur scène, invite cet internaute-spectateur à circuler au cœur du dispositif¹⁷.

C'est bien ce dispositif cartographique que nous allons chercher à transposer en revenant sur scène. Seulement, comment maintenir artistes et spectateurs dans cette position d'arpenteurs ou de cartographes toujours en processus, toujours en voyage? Comment prolonger cette

16 Deux ordinateurs, deux moniteurs haute-définition, une télévision et un enregistreur vidéo numérique de caméras de sécurité.

17 On parle de dispositif parce que cette connectivité éloigne de la création d'objets uniques et unifiés pour engager le spectateur à partager des œuvres dites expérientielles qui relèvent de situations évolutives ou instables (Sermon, 2013).

superposition de trajets réels, fictionnels et virtuels? Comment alimenter notre écriture mobile à travers une expérience intermédiaire, interdisciplinaire et performative autant vivante (cette fois sur scène avec des spectateurs présents) que virtuelle (en approfondissant cette première étape « électronique » avec un internaute-spectateur)? Est-ce que cette recherche-crédation, à force de mobilités (des outils, des pratiques, des espaces, des récits, des réalités...), ne risque pas une dispersion de ses enjeux sonores?

Pour créer une dramaturgie scénique à partir de l'immersion au motel, il faut opérer de nouveaux déplacements, de sorte que le principe de mobilité continue de s'alimenter. Avant de revenir sur scène, nous traversons, dans la même année, deux autres étapes pour « écouter notre écoute » et repérer les actions capables de constituer une dramaturgie sonore et performative. L'une à Montréal dans la salle de répétition de l'Usine C où, littéralement, nous déblayons toute notre matière non seulement à partir de nos archives constituées au motel, mais aussi de notre mémoire spontanée. Cette étape, qui vient nous confronter à une source que nous ne pouvons pas reconstituer, nous pousse vers un phénomène de transposition qui ouvrira lui-même sur de nouvelles actions. L'autre étape a lieu au Mapa Teatro, lieu de recherche-crédation pour les arts vivants à Bogotá (Colombie), où ce premier repérage d'actions va s'additionner à de nouvelles immersions dans la ville (sur une chaise dans la rue ou en marche au milieu d'un immense marché ouvert) et à des explorations de géolocalisation. Onze mois plus tard, il ne s'agit donc pas d'assister à la restitution de cette expérience d'origine. L'équipe ne jouera pas les heures d'attente, d'écoute et toutes les actions qui en sont nées. Ce que nous visons, c'est un dispositif où le son, étant fondamental à la conception de cette pièce, devient le prisme qui induit le jeu, le texte, le costume, la lumière, la scénographie...

La mobilité de notre processus conduit vers ce que nous pourrions déterminer comme une scène cartographique en raison de la diversité et de la labilité des trois espaces principaux : un théâtre à Chicoutimi physiquement occupé par trois des comédiennes performeuses, les concepteurs et les spectateurs, un appartement à Bogotá occupé par Claudia Torres qui sera projetée en temps réel sur la scène à l'aide d'un logiciel de conversation et, enfin, un site internet investi en direct par le créateur web et accessible uniquement aux internautes. Si certains de ces espaces se contactent entre eux, d'autres assument leur disjonction, produisant des tensions propices à une dramaturgie performative. Par exemple, sur la scène, pour transposer l'effet d'isolement et de porosité des murs du motel, les comédiennes performeuses sont munies d'écouteurs intra-auriculaires qui les relient entre elles et avec le concepteur sonore, mais pas forcément avec le spectateur. Néanmoins, pour donner des indices de cet espace sonore autonome, nous faisons circuler une paire d'écouteurs parmi les spectateurs. Sous l'influence de cette circularité et de cette disparité, la scénographie¹⁸ consiste en dix cloisons transparentes différemment tapissées

18 Réalisée par Chantale Boulianne.

à la manière du motel et manipulables, autant pour structurer un trajet que pour subitement les soulever, les faire chuter et les mettre à plat pour ouvrir un territoire perdu, défait. Une performance des corps qui module la scénographie et révèle sans cesse de nouveaux espaces.

Devant cette recherche mobile de son capable de propager toujours d'autres espaces, Guillaume Thibert, installé sur une table dans les gradins avec les spectateurs, décrit son rôle ainsi :

[J]e me retrouve à construire six mixes, six points d'écoute simultanément (les trois paires d'écouteurs des performeuses sur le plateau, le son envoyé vers Bogotá à Claudia via Google Hangout, la paire d'écouteurs qui circule dans la salle et le mixe multiphonique en salle), en plus de tenir un rôle plus « musical », de diffuser des sons, de jouer et d'improviser en direct. Au-delà de sa technicité et de son opération exigeante, ce dispositif, et ma position unique face au spectacle comme tout au long du processus d'immersion, deviennent une interface sensible me plaçant moi aussi dans un état performatif qui me permet une complicité, une connexion constante avec les performeuses (Thibert, Giguère et Quéinnec, 2017; notre traduction).

De sorte que Guillaume, en action d'écoute et en direct, fabrique et déconstruit des circuits incessants, autant définis qu'imprévisibles, et des relations fluctuantes entre la scène, les comédiennes performeuses, les spectateurs et des contextes extérieurs à travers la plateforme web sur laquelle nous allons revenir. Il s'agit d'un dispositif multimodal où plusieurs événements simultanés sont répartis dans tout l'espace pour maintenir une pluralité de points de vue et de points d'écoute, « de manière à ce qu'aucun spectateur ne puisse tout voir. Les spectateurs sont contraints de se déplacer ou de réajuster leur regard, ou de choisir » (Schechner, 2008 : 140-141). Une mobilité spectatorielle dont l'écoute critique et participative, en entraînant le corps au trajet, voire à la déambulation (même sur place pour le spectateur¹⁹), n'est plus destinée à tout percevoir à la manière d'une écoute panacoustique. Jérôme Joy, membre du groupe Locus Sonus en France, parle d'« écoutes propices » pour lesquelles, écrit-il : « Il nous faut conduire notre écoute, nous diriger et orienter dans l'occasionnel qui se présente » (2010 : 108). Pour le public, la présentation est une expérimentation aurale, celle de l'écoute de notre écoute polycentrée et dispersive qui nous rapproche certes de notre concept cartographique du dispositif sonore, mais peut-être nous éloigne de la question de la dramaturgie sonore. D'autant qu'à la différence de Schechner, qui attend d'un environnement réussi qu'il « donne une impression d'espace total, de microcosme, de fluidité, de contact et d'interaction » (2008 : 179), il ne s'agit pas de créer une dramaturgie fluide et dialogique entre ces zones sonores. Nous laissons plutôt les écarts voire les divergences se manifester pour ne pas apaiser ni réconcilier les tensions et entretenir une instabilité entre les connexions.

19 Comme le précise Rykner, si l'œuvre devient un parcours, « [c]ela ne signifie pas, bien sûr, que le dispositif suppose une agitation continue du spectateur [...]. Il n'est ainsi nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer à aller d'un point à un autre, pour faire dispositif » (Rykner, 2008 : 94).

Le concepteur web de notre recherche-création, présent dans le motel et en régie au moment du spectacle, propose même d'aller plus loin dans cette esthétique dispersive et mobile :

Nous invitons [les spectateurs] à assister à ce théâtre performatif en occupant deux positions possibles : assis dans les gradins d'une salle de spectacle à Chicoutimi ainsi que là où ils sont, au bout d'une connexion à internet. Ces derniers, les internautes-spectateurs, sont les témoins d'une scène dont la structure a été reb  tie tout en respectant sa nature : c'  st une restauration interprétée (Quéinnec et Tremblay-Th  riaault, 2017 : 39).

Ne faut-il pas alors considérer cette extension internet comme un prolongement interdisciplinaire et mobile du geste phonographique d'origine ? En effet, si ce site est en relation avec les enjeux scéniques, il est aussi véritablement indépendant, dans le sens où le créateur web propose une autre perception dramaturgique de la scène. Avec cinq caméras (celles des chambres) manipulées sur scène par les comédiennes performeuses, le concepteur est capable d'improviser son montage en superposant, aux images des caméras, les dispositifs de captation et de diffusion sonore, les textes inventés en direct, les images vidéo de Claudia    Bogotá, et aussi les archives audio et vidéo du motel... Au-delà d'une simple retransmission, l'artiste remanie en permanence l'information d'origine pour l'agencer, la cartographier en direct sur le web. Le spectateur-internaute vit alors une performance électronique depuis la présentation scénique, il est invité à déambuler sur un territoire mobile et faillible dans l'en-cours de sa construction et à collaborer à l'élaboration d'une expérience artistique inusitée (figure 4).

Comme on l'a vu, la mobilité constitue des réseaux, multiplie les rythmes, mais est aussi facteur de transformation disciplinaire. Aussi, pour conclure, en évoquant rapidement une recherche en cours, nous voudrions mettre l'accent sur ce phénomène quand il concerne particulièrement le spectateur. Dans sa réflexion sur l'intermédialité et la performance, Kattenbelt remarque que le théâtre n'est pas constitué par la performativité de la situation, mais par l'orientation esthétique du spectateur, qui lui permet une « remobilisation des sens » (Kattenbelt, 2015 : 101). Au point où, pour définir la fonction de ce spectateur face à ces scènes performatives et plurielles, Patrice Pavis introduit, dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, le concept de dramaturge de la réception (Pavis, 2014 : 70). Cette mobilité de la sensibilité, parce que prise dans le champ d'un théâtre intermédial qui penche pour des principes disjonctifs de composition (Nelson, 2015 : 80), fait du spectateur lui-même un dramaturge performatif qui trace son chemin en modifiant régulièrement ses horizons d'attente.

C'est ainsi qu'au cœur de cette scène mobile, notre recherche-création interdisciplinaire entretient certes une complexité, mais aussi une incertitude dans laquelle le public peut, nous semble-t-il, prendre place. La mobilité entre les lieux, les actions, les comédiennes performeuses, les concepteurs et le public n'est pas la garantie d'un système solide et fiable. Elle ouvre à davantage de prise de risque, d'aventure, d'errance, d'imprévisibilité, mais aussi d'espace de création et de

liberté entre les différentes pratiques artistiques convoquées. Fruit d'une dramaturgie sonore qui aura guidé notre écriture scénique hors du théâtre, cette mobilité en retour nourrit notre recherche d'événements sonores qui participent à renouveler bien sûr nos collaborations, nos méthodes et nos esthétiques, mais, surtout, à élargir notre demande d'écoute à d'autres participants que sont les spectateurs. Nous acceptons que cette perte de contrôle signifie aussi qu'il est possible de ne pas atteindre le public ou même de ne pas terminer la présentation. Régulièrement, nous perdons le contact avec Claudia Torres à Bogotá. Le spectateur voit alors une projection de la scène, c'est-à-dire celle que la performeuse reçoit chez elle. Ces interruptions provoquent évidemment un événement réel qui demande un temps d'improvisation pour les autres sur scène et, plus tard, une reprise de jeu quand Claudia réintègre le spectacle. Devant ces fluctuations incontrôlables, le spectateur a le choix de reconstruire les liens ou pas. Une émancipation qui se vérifie face à la version web sur l'écran d'un ordinateur :

Les spectateurs internautes peuvent prendre part à la présentation scénique avec ou sans casque d'écoute, sur minuscule ou gigantesque écran, assis ou debout, seul ou en groupe : ils sont libérés des lois de la salle de spectacle. Ils peuvent même, s'ils l'osent, suspendre leur écoute pour y revenir quelques minutes plus tard. Les plus téméraires iront même jusqu'à reculer la piste et réécouter certaines portions (Quéinnec et Tremblay-Thériault, 2017 : 40).

Pour notre dernière recherche-crédation, *Phonographie 2: Val-Jalbert*, au regard de cette mobilité, nous mettons en place une collaboration avec les spectateurs dès la phase d'exploration. Une telle écoute de notre écoute, qui insiste sur le phénomène de relation(s) pris en compte sur le terrain, peut s'avérer également l'occasion d'inventer des modes de diffusion qui poursuivent la pluralisation de notre pratique scénique. Avec *Cartographies de l'attente*, grâce à un système de mise en réseau, le spectateur a pu interagir sur le web et partager notre immersion pendant quatre jours. De même, au moment de la transduction performative, il a accédé, simultanément au plateau, à une perception « web » du spectacle. Cette décision d'opter pour une forme électronique de la performance naît spécifiquement de notre expérience interdisciplinaire. Au son s'additionnent l'image et le texte, telle une scène mobile qui juxtapose des médias et se transmute véritablement en une plateforme connectée sur un vaste environnement. De même, dans ce projet en cours, notre objectif consiste à maintenir les spectateurs actifs, en variant les « technologies mobilisées ». Depuis l'expérience phonographique, nous chercherons à répartir le contenu processuel et final sur différents médias (scène, web radio, site, réseaux sociaux), approche interdisciplinaire qui relève spécifiquement d'un phénomène de transmédiaité tel que défini par Henry Jenkins (2013).

Sous l'influence des industries culturelles et des secteurs audiovisuels (télévision, cinéma, web et jeu vidéo), qui ont connu de profondes mutations liées à l'hybridité des pratiques et à la convergence des technologies, le spectacle vivant, lui-même aux prises avec ses écritures plurielles et performatives, s'empare de l'explosion du transmédia. Ce processus et cette

conception pourraient répondre aux enjeux liés aux écritures scéniques contemporaines : pratiques interdisciplinaires, corporéité éclatée, mobilité accrue de la technologie, extensions temporelles, narratives ou conceptuelles, engagement du spectateur (co-acteur, co-créateur, participant), débordement dans l'espace public, interpénétration du réel et de la scène... L'expérience du Laboratoire européen spectacle vivant et transmédia (L-EST, à Belfort en France) donne lieu à différentes combinaisons scène/supports (web, interfaces interactives, fictions parallèles, univers narratif...) au service d'une innovation artistique et relationnelle. D'autant que, comme le mentionne Jenkins, le transmédia ne se produit pas exclusivement sur des plateformes médiatiques numériques. L'approche mobile de la scène se révèle pertinente dans le jeu de mise en contact de différents médias comme dans le développement de récits et de narrations transmédiatiques. En ce sens, notre recherche-crédation toujours à l'écoute d'un environnement spécifique est l'occasion d'entraîner le spectateur, à travers une interface web, du processus à sa présentation publique, à jouer un rôle actif et critique dans la mobilité disciplinaire, culturelle et médiatique de notre territoire artistique.

ADEY, Peter (2009), *Mobility*, Londres, Routledge, « Key Ideas in Geography ».

ANDOKA, Florence (2013), « Qu'est-ce qu'un corps sans organes? », *Philosophique*, <http://journals.openedition.org/philosophique/838>

ARDENNE, Paul (2004 [2002]), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, « Essais ».

BARDIOT, Clarisse (2013a), « Qu'implique l'interactivité pour l'interprète et pour le spectateur? », dans *Arts de la scène et technologies numériques: les digital performances*, ouvrage hypermédia, Leonardo/Olats, http://www.olats.org/livresetudes/basiques/artstechnosnumerique/5_basiquesATN.php

BARDIOT, Clarisse (2013b), « Que sont les "digital performances"? », dans *Arts de la scène et technologies numériques: les digital performances*, ouvrage hypermédia, Leonardo/Olats, https://www.olats.org/livresetudes/basiques/artstechnosnumerique/1_basiquesATN.php

BARRIENDOS, Joaquín (2010), « Geoesthetic Hierarchies: Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality », dans James Elkins, Alice Kim et Zhivka Valiavicharska (dir.), *Art and Globalization*, University Park, Pennsylvania State University Press, « The Stone Art Theory Institute », p. 245-250.

BEHRENDT, Frauke (2010), « Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces », thèse de doctorat, Brighton, University of Sussex.

BISERNA, Elena et Peter SINCLAIR (dir.) (2015), « Audio Mobility: Locus Sonus », *WI: Journal of Mobile Media*, vol. 9, n°2.

BULL, Michael (dir.) (2013), *Sound Studies*, Londres, Routledge, « Critical Concepts in Media and Cultural Studies », vol. 1 (« Meanings and Scope »).

CHION, Michel (2009 [1993]), *Le promeneur écoutant: essais d'acoulogie*, Paris, Plume, « En blanc et noir ».

DELAURENTI, Christopher (2005), «On Phonography: A Response to Michael Rüsenberg», *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, n° 2, p. 6-10.

DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique».

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

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, «Critique», vol. 2 («Mille plateaux»).

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1972), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, «Critique», vol. 1 («L'anti-Cédipe»).

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

DIXON, Steve et Barry SMITH (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, «Leonardo».

ELLESTRÖM, Lars (2010), «The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations», dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, p. 32-45.

FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, «Champ théâtral».

HOLMES, Brian (2007), «L'extradisciplinaire: pour une nouvelle critique institutionnelle», *Multitudes*, n° 28, p. 11-17.

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

JOY, Jérôme (2010), «La musique étendue: en plein air», dans Yang Yeung (dir.), *Around: Catalog of the Sound Festival*, Hong Kong, Soundpocket, p. 104-149.

KAPELUSZ, Anyssa (2014-2015), «Dispositifs sonores et écoute performative: le cas de l'Autoteatro par la compagnie Rotozaza», *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57 («Écouter la scène contemporaine», Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 149-159.

KATTENBELT, Chiel (2015), «L'intermédialité comme mode de performativité», dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle – Images et son», p. 101-116.

KATTENBELT, Chiel (2010), «Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity», dans Andy Lavender, Chiel Kattenbelt, Robin Nelson et Sarah Bay-Cheng (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 29-37.

LARRUE, Jean-Marc (2015), «Du média à la médiation», 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 (2011), «Théâtralité, médialité et sociomédialité: fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale», *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, p. 174-206.

LAVENDER, Andy, Chiel KATTENBELT, Robin NELSON et Sarah BAY-CHENG (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

MACÉ, Pierre-Yves (2012), *Musique et document sonore: enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel.

MÂCHE, François-Bernard (1998), *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, «Musica».

MONNIER, Gérard (1995), «Liberté et mobilité: l'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)», dans Gérard Monnier et José Vovelle (dir.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, «Histoire de l'art», p. 9-13.

MOSER, Walter (2011), «Analyser les mobilités culturelles», dans Pascal Gin et Walter Moser (dir.), *Mobilités culturelles / Cultural Mobilities*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 3-34.

NADEAU, Carole (2017), «Fabrication d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et une logique de la corporéité, précédé de *Résonances*», thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

NELSON Robin (2015), «Après Brecht: l'impact (effets et affects) du théâtre intermédial», dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, «Arts du spectacle – Images et son», p. 79-99.

OUELLET, Anne-Marie (2013), «*Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, étude et modélisation théâtrale de la transgression des limites», thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

PALLANDRE, Jean-Léon (2013), «Le courage: pour un homme trempé dans du son», <https://transversarts.files.wordpress.com/2013/11/le-courage.pdf>

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

PECQUEUX, Anthony (dir.) (2012), «Les bruits de la ville», *Communications*, n° 90.

PRADEL, Benjamin (2016), «Mobilité, célérité et société: essai de rythmanalyse sur la polychronie sociale», *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1746>

QUÉINNEC, Jean-Paul et Pierre TREMBLAY-THÉRIAULT (2017), «Une connectivité scénique: *Cartographies de l'attente*», *Inter*, n° 125, p. 36-41.

QUIRÓS, Kantuta et Aliocha IMHOFF (2014), «Glissements de terrain», dans Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique*, Paris, B42 Éditions, p. 5-16.

RIPAULT, Samuel (2007), «La musique du dehors: notes sur la phonographie», *Esse*, n° 59 («Bruit»), p. 21-23.

ROQUES, Sylvie (2010), «Le théâtre des écrans ou la scène des flux: le cas de Lucille Calmel», *Agôn*, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1224>

RYKNER, Arnaud (2008), «Du dispositif et de son usage au théâtre», *Tangence*, n° 88 («Devenir de l'esthétique théâtrale», Gilbert David et Hélène Jacques [dir.]), p. 91-103.

SCHAFER, Raymond Murray (1979), *Le paysage sonore*, trad. Sylvette Gleize, Paris, Lattès, «Musiques et musiciens».

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

SERMON, Julie (2013), « Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques? », *Représenter/Expérimenter*, <http://repex.hypotheses.org/206>

STERNE, Jonathan (2012), *The Sound Studies Reader*, Londres, Routledge.

THIBERT, Guillaume, Andrée-Anne GIGUÈRE et Jean-Paul QUÉINNEC (2017), « From Phonography to an Extended Stage: Deterritorialization Experiences of a Dramaturgy of Sound in Theatre », communication donnée dans le cadre du Festival of Original Theatre (FOOT), *Sounding the Inner Ear of Performance*, Université de Toronto, Toronto, 2 au 5 février.

URRY, John (2005), *Sociologie des mobilités : une nouvelle frontière pour la sociologie?*, trad. Noël Burch, Paris, Armand Colin, « U Sociologie ».

WESTERKAMP, Hildegard (2007), « Soundwalking », dans Angus Carlyle (dir.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre/CRiSAP, p. 49-54.

Le collectif comme mode d'intervention : *Perturbations* de La 2^e Porte à Gauche

MARIE MOUGEOLLE

Université du Québec
à Montréal

Au sein de son projet *Perturbations*, La 2^e Porte à Gauche (L2PAG) organisait en 2016-2017 une série de trois séminaires interdisciplinaires autour d'une question : « Qu'est-ce que la danse peut produire (d'autre)? ». Le premier d'entre eux, intitulé « Le jeu de l'art », avait lieu du 21 au 25 novembre 2016 dans les studios du centre chorégraphique Circuit-Est à Montréal (figures 1 et 2). Étaient réunis des artistes issus des champs des arts visuels (Julie Faubert, Nadège Grebmeier Forget) et de la danse (Marie Béland, Karine Denault, Hanako Hoshimi-Caines, Katya Montaignac, Brice Noeser et moi-même), ainsi que Véronique Hudon, chercheuse issue des études et pratiques théâtrales, qui réfléchit sur la question du commissariat en arts vivants. Le séminaire s'est déroulé sous l'œil de la caméra de la vidéaste et danseuse Liane Thériault.

À l'origine de ces séminaires réside un fantasme de L2PAG : solliciter des artistes en arts visuels dans le processus de création d'une œuvre dite « de danse », pour tenter de sortir du piège du spectacle¹ dans lequel la danse tombe le plus souvent, par une sorte d'acquis à la fois institutionnel et esthétique. Selon Katya Montaignac, il s'agissait de se donner la possibilité de « perturber la chaîne création-production-diffusion en danse; d'attenter à la manière de produire [des] œuvres[s] en proposant d'autres modèles, de l'intérieur, sans d'ailleurs forcément entretenir

1 L2PAG s'intéresse à sortir des codes du spectacle à travers ses projets. Son mandat : « questionne[r] l'espace de représentation, favorise[r] la collaboration entre les artistes et repense[r] la relation au spectateur dans la création chorégraphique. Administrée par Marie Béland, Frédérick Gravel, Katya Montaignac et Aude Watier [jusqu'à l'automne 2017], L2PAG [...] explore de nouveaux modèles de production » (<http://www.la2eporteagauche.ca>). L'organisme est, à l'heure où j'écris cet article, en phase de restructuration.

un rapport antagoniste avec le spectacle²». L'intuition de départ était qu'inviter dans cette mise en chantier des artistes en arts visuels – la controverse faisant partie intégrante de leur histoire, voire de leur culture disciplinaire –, pourrait pousser la danse (et les danseurs) du côté de l'audace et les pousserai, aussi, à repenser le rapport de l'œuvre au spectateur, dans sa forme, sa mise en œuvre et sa temporalité.

QU'EST-CE QUE LA DANSE PEUT PRODUIRE (D'AUTRE)?

Cette question sous-entend un déficit, une incapacité de la danse à sortir d'elle-même, alors qu'elle est connue pour être la «visiteuse idéale des autres arts» (Febvre, 1995 : 33). Volontairement ambiguë, elle en imbrique une infinité d'autres; et met en jeu, dans un imbroglio volontaire sous le terme «danse», autant la définition d'un médium que ses conduites et contraintes de production, ses manières de faire œuvre, voire de (se) mettre en œuvre. L2PAG conçoit un laboratoire de création qui s'allège de la nécessité absolue d'aboutir à une production finale, mode opératoire qui réunit des artistes dont les pratiques s'échelonnent à travers des champs variés. Elle invite ainsi des regards *a priori* spécialistes et plus néophytes à triturer cette fameuse danse. «Attenter à la façon de produire l'œuvre de danse », selon Katya Moutaignac, c'est susciter le débat et alimenter le champ disciplinaire de la danse d'autres points de vue et pratiques, pour perturber ses conduites opératoires privilégiées, les détourner, les subvertir.

– Qu'est-ce que la danse peut produire (d'autre)?

– Ou comment produire de la danse autrement?

La 2^e Porte à Gauche et Hanako Hoshimi-Caines

L2PAG pose par là la question du médium danse sous un prisme interdisciplinaire et collectif. C'est là tout l'intérêt de son projet *Perturbations* : interdisciplinarité et collectif y sont amalgamés et posés comme méthodes, outils et modes opératoires plus que comme horizons esthétiques fantasmant une éventuelle synthèse de formes ou de signatures. Précisons qu'à proprement parler, L2PAG et ses invités ne constituent pas un collectif d'artistes si on l'entend dans son sens structurant, comme un ensemble qui se serait institué, manifesté ou déclaré comme tel (Gross, 2010 : 51). Mais le groupe formé agissait bel et bien comme une «unité de travail spécifique» (*idem*), une association inédite d'individus, et par là de subjectivités, de sensibilités, de regards et d'expertises. J'entends donc ici «collectif» dans un sens dynamique, désignant à la fois le regroupement des individus et «le caractère collectif de la création» (Passeron, 1981 : 14), caractère qui fait corps avec le groupe même tant il est lié, selon René Passeron, à «la conscience

2 Les propos des participants au projet *Perturbations* cités dans cet article ont été recueillis durant le premier séminaire.

propre au groupe d'être doué d'une *différence*, qui lui confère une sorte de personnalité globale³» (*idem*; souligné dans le texte). Il s'agit bien pour L2PAG d'instaurer cette différence à travers ces séminaires, où l'on cherche à œuvrer, à plusieurs, à la fabrication d'un parcours qui questionne le spectaculaire, par-delà les clivages disciplinaires – parcours dont la singularité émerge du collectif lui-même : aussi bien des personnalités qui le composent que de la manière dont il (se) fait groupe.

La rencontre interdisciplinaire pousse à interroger ce qu'impose l'ancrage disciplinaire des artistes à leur pratique : comment certaines conduites créatrices deviennent-elles des évidences ? Dans quelle mesure une sorte de « pris pour acquis » disciplinaire imprime-t-il les pratiques ? Comment le brassage des *a priori* disciplinaires, révélés par l'intervention du collectif dans les dynamiques de création, peut-il contribuer à une réouverture du champ de la danse, que ce soit dans sa définition ou dans sa mise en œuvre ? Dans les pages qui suivent, je tenterai de situer l'interdisciplinarité et le collectif comme modes d'intervention, agents d'un mouvement d'ouverture à l'altérité, aussi bien à même le faire des artistes que dans la relation qui se tisse entre l'œuvre et le spectateur.

« PERTURBER » LE DISCIPLINAIRE

La notion d'interdisciplinarité noue autour d'elle intérêts et débats, mais aussi détachements, indifférences, voire mépris, tant elle a pu, un temps, s'ériger en dogme esthétique ou en recette miracle. Mon parcours de praticienne et d'étudiante-chercheuse⁴ m'a menée à considérer son intérêt premier dans sa tournure poïétique, comme notion mettant au jour la substance toujours plurielle et processuelle de la création artistique. Ce que j'aime appeler, après Marie-Christine Lesage (2008), la « dynamique de l'*inter* » permet de penser le processus de création d'une œuvre comme un territoire jalonné d'espaces interstitiels : espaces-entre de l'*inter*, espaces de mise en relation où les savoir-faire, -être, -créer des artistes, leurs idées et matières collaborent à la mise en œuvre *inter*. Cette dynamique permet d'envisager la création artistique à la lumière de la plasticité des formes qui en émergent et qui prennent place sur les scènes actuelles. Sur le(s) plateau(x), la question du disciplinaire ne se pose pas : l'organicité propre à l'œuvre commande d'elle-même ses formes, issues d'inventivités et de parcours artistiques qui se compliquent et s'enrichissent les uns les autres. L'interdisciplinarité, ainsi pensée, se situe davantage « dans le registre de l'appropriation pacifique, transitoire et toujours en procès que dans celui de la propriété

3 Passeron précise : « on retiendra de l'expérience des groupes égalitaires de création, l'idée que, dans la pratique, l'échange du regard, comme l'échange, critique ou non, de la parole et du geste, constituent assez vite une sorte de tissu inter-psychologique, une texture interstitielle, où la dynamique du groupe enveloppe et transcende les individus, pour aboutir à une création dont aucun d'entre eux n'est réellement maître » (1981 : 16).

4 Notamment à la maîtrise en danse de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) où j'ai déposé en 2014, sous la direction d'Andrée Martin, un mémoire de recherche intitulé « Regard sur le faire et le créer en danse : les dynamiques de l'*inter* et de l'*alter* ».

sûre d'elle-même et de ses droits, pensée comme définitive » (Boucris, 2004 : 79); autrement dit, dans une pensée poreuse et porteuse du disciplinaire, loin de la catégorisation normative.

Le dialogue entre les territoires de pratique des artistes présents a fondé le travail collectif lors du premier séminaire du projet *Perturbations*. Katya Montaignac avait d'ailleurs composé cette première équipe selon les correspondances qui apparaissent entre nos œuvres – du moins selon les possibles conversations qu'elles peuvent entretenir –, particulièrement à partir de l'intérêt déployé pour la création d'une sorte de jeu dans les dispositifs de relations, spectaculaires ou artistiques, instaurés par nos pratiques respectives. Ces dispositifs jouent de différentes manières sur la réception de l'œuvre : les *Situations sonores*⁵ de Julie Faubert recréent des espaces sonores pour un « spectateur », casque d'écoute sur les oreilles. Brice Noeser, dans sa pièce *Ruminant Ruminant*, tire au sort un spectateur dans la salle pour qu'il assiste au spectacle assis directement sur scène, accédant alors à un statut à première vue privilégié, qui subira au fil de la proposition artistique toutes sortes de retournements. Nadège Greibmeier Forget crée quant à elle, dans son exposition *Hier est aujourd'hui*, un dispositif où le *livestream* s'interpose entre sa performance et le spectateur. Au-delà, donc, d'un apparent clivage disciplinaire – entretenu à dessein – entre danse et arts visuels, nombreuses sont les pratiques qui se rejoignent. Émerge alors, dans leur mise en présence, la question de l'ancrage disciplinaire et des points de vue qu'il favorise dans les dispositifs de mise au dehors de l'œuvre, c'est-à-dire dans les manières dont l'artiste génère ses propres formes et biais à travers l'œuvre pour rencontrer le public et agir sur le réel.

On m'a mise dans la catégorie « performeuse », mais je dirais plutôt que je suis une artiste visuelle usant de stratégies performatives. Je génère des images en questionnant ce médium de présentation de soi (ou de représentation).

Nadège Greibmeier Forget

À cet égard, l'utopie interdisciplinaire semble attirante en premier lieu, en ce qu'elle promet de libérer l'artiste des catégorisations liées à sa discipline de départ, son foyer disciplinaire. On est souvent mis sous une étiquette « danse », « théâtre » ou « performance », selon plusieurs critères et régimes de discours, la plupart du temps extérieurs à la réalité du travail en studio : communications (voire stratégies marketing) du diffuseur ou discours critiques, par exemple, tentent ainsi de situer la pratique sur un terrain reconnaissable pour le potentiel spectateur. Pour l'artiste, s'extraire de ces étiquetages ne revient pas à renier son identité disciplinaire, mais bien les dynamiques d'identification et de repli qui s'y agrippent. Pour autant, l'ancrage disciplinaire demeure primordial

5 Les sept *Situations sonores* présentées par Julie Faubert à la Grande Bibliothèque de Montréal (du 26 avril au 21 août 2016) proposaient une « exploration acoustique inusitée » aux visiteurs du lieu (<http://juliefaubert.com/situations-sonores/>). À chaque station, leur casque d'écoute diffusait des enregistrements sonores captés dans le même espace quelque temps auparavant. Ils écoutaient alors la mémoire du lieu, et s'opérait une étonnante rencontre entre espace passé et espace présent.

dans sa dimension vécue, en ce qu'il est créateur de territoire : définir cet ancrage, c'est chercher de qui ou de quoi on hérite, de qui ou de quoi on se fait, et ainsi pouvoir agir au sein d'un système de valeurs et d'une épistémologie. On a besoin, pour bâtir sa pratique artistique, d'une lentille, d'une balise. Celle-ci s'incarne également dans une communauté artistique, qui travaille à la mise en œuvre collective de son art. Son degré d'affiliation à une « catégorie » disciplinaire ou esthétique est appelé, depuis longtemps déjà, à toujours se redéfinir. Du moins à demeurer de l'ordre du débat, de la « déambulation » sur des terrains métis (Boucris, 2004 : 79).

Ce besoin d'ancrage pourrait se formuler au-delà du régime discursif disciplinaire ; en dehors, donc, de tous les agents de claustration du corps charriés par le terme même de discipline – agents qui rendent les corps dociles, selon Michel Foucault (1975). On parle souvent d'une langue ou d'une culture commune à tel ou tel champ de pratique. À ce titre, Passeron suggère d'envisager « une paradigmatique [du théâtral, du pictural, du chorégraphique, etc.], si l'on admet qu'elle est « perturbée par définition » et structurellement, par l'effet d'actes [...] qui relèvent plutôt de la gestuelle (parole du corps) que des codes [visuels, théâtraux, musicaux, etc.] » (1981 : 27). Par là, l'auteur remet le faire de l'artiste et l'engagement de son corps au cœur de sa pratique artistique, quelle qu'elle soit. Appréhender le disciplinaire comme un régime (corporel) de l'altérité, perturbé par nature – et donc mouvant, poreux et instable –, c'est envisager l'identité artistique comme une construction, une mise en chantier renouvelée, processuelle et toujours *en train de se faire*. Dès lors, se définir artistiquement ne requiert pas forcément de répondre, que ce soit positivement ou négativement d'ailleurs, à l'assignation d'une catégorie esthétique. En dehors de l'allégeance, du rejet, du repli ou même de l'arbitrage, « l'identité est affaire de généalogie » (Chiron, 2013 : 253). C'est bien la généalogie que l'on se crée qui importe. Celle que l'on considère, qui crée une somme singulière d'appartenances artistiques diversifiées. Celle par rapport à laquelle on s'échafaude, issue d'expériences de partage révélatrices d'identités mouvantes, voire « hybrides » en ce qu'elles se réactualisent sans cesse. Ces régimes pluriels d'identité permettent de dépasser les choses « ossifiées » sous un étiquetage (Frimat, 2012), rejetant ainsi « toute assignation à résidence » (Febvre, 1995 : 36). Le disciplinaire – s'il n'est déjà collectif par nature – se perturbe alors du collectif, de la communauté qui le construit et le déconstruit en même temps qu'elle cherche à faire œuvre.

Émergent d'ailleurs de plus en plus de structures collectives qui réfléchissent aux modes de fonctionnement et de production des arts, aussi bien visuels que vivants⁶. Ce que la communauté artistique semble vouloir faire advenir aujourd'hui ne sont pas des logiques d'assujettissement

6 Sur le seul terrain de la danse à Montréal, on a vu naître ces dernières années des structures qui, chacune à leur manière, réfléchissent à un mode d'existence collectif pour la danse : les compagnies L'organisme et Je suis Julio (qui réunissent plusieurs créateurs sous une même administration et confrontent les modes de fonctionnement traditionnels), La Serre – arts vivants ainsi que les Ateliers La Serre (qui cherchent à créer une communauté d'artistes en arts vivants, en favorisant leur accès à des lieux communs de travail et de création), le Centre de Création O Vertigo (qui tente de redistribuer les structures de la compagnie de Ginette Laurin à la communauté), etc.

à un *a priori* disciplinaire⁷, mais bien des logiques de partage, de collaboration plus ou moins a-hiérarchiques: un appel au «métissage» en tant que «processus qui permet de reconnaître la multi-appartenance» (Nouss, 2005:10), rouvrant à l'autre et à l'ailleurs les manières d'agir au creux des territoires disciplinaires. Il s'agit, collectivement, de «faire des mondes» (Popelard, 2007: 293).

LE FAIRE, EN COLLECTIF

Le séminaire de L2PAG s'organisait en ateliers, chacun dirigé par un des artistes invités, avec pour chapeau le thème du «jeu de l'art». Notre temps s'est animé de mouvements, mais aussi d'immobilités et de silences, ainsi que de longues conversations: dialoguer, tenter de situer, par la parole, les pratiques de chacun et les regards sur la danse. Parler, beaucoup, et ce malgré l'apparence improductive de la conversation: pour les artistes en arts visuels, qui élaborent souvent leurs projets individuellement, elle paraît relativement étrangère au processus de création, alors que pour les danseurs, la réflexion peut se révéler «mal vue», le temps de studio étant si précieux qu'il doit être utilisé de manière efficace et maximisé en vue d'une production de gestes, maintenant le corps en mouvement au centre du travail⁸. Compte tenu du mandat de ce projet, il fallait passer par là: définir la lentille de départ avant de pouvoir déplacer le regard et enrichir le discours sur la danse d'autres points de vue et manières de faire; appréhender le *là* disciplinaire de chacun, comprendre comment il se positionne dans sa pratique artistique, comment il situe son corps, agit sur l'environnement: à travers quels discours, matières, actions, sons, états, postures, sensations.

En plus de diffracter et ainsi mettre à l'épreuve nos perceptions de la danse, le prisme du jeu de l'art posait les bases d'une dynamique interne au groupe. Karine Denault a organisé, le premier jour, un grand jeu de balles et de sauts qui nous a permis de nous rencontrer et d'élaborer notre propre être ensemble par la mise en circulation physique des corps dans l'espace; de démarrer le jeu de la parole aussi, autour de tâches simples et ludiques, contraintes génératrices qui ont d'elles-mêmes initié le dialogue. Auparavant, Marie Béland avait ouvert la semaine de travail par sa riche «collection de savoirs⁹» sur les liens entre la création artistique et la notion de jeu. Celle-ci lui apparaît particulièrement éclairante par le fait qu'elle instaure à même la création une «polarité dynamique entre un espace de liberté et un espace de contrainte» (Marie Béland), l'un n'allant pas sans l'autre, et tous deux générateurs de matières, de créativité. La notion de jeu trouve aussi sa

7 Notons par ailleurs que le Conseil des Arts du Canada a suivi le mouvement en dé-disciplinarisant ses programmes en tout début d'année 2017, posant alors la question de l'évaluation par les pairs et élargissant cette notion à l'ensemble de la communauté artistique.

8 Lors du séminaire, Brice Noeser soulevait à cet égard que différents facteurs, pour la plupart financiers, ont tendance à raccourcir considérablement la période allouée à la recherche au sein d'un processus de création: «J'ai longtemps critiqué qu'en danse on agit beaucoup pour être efficace, pour s'assurer que le corps reste au centre de la pratique».

9 Conférence issue de la recherche menée par Marie Béland dans le cadre de la maîtrise au Département de danse de l'UQÀM.

pertinence dans la manière dont elle imprègne le champ pratique de la création *inter* : l'espace de jeu, hautement interrelationnel, est lui aussi créateur d'une sorte d'espace interstitiel (issu du sens mécanique du terme « jeu »), qui devient espace d'insertion – de fiction, de poésie –, insertion d'altérité donc, espace de distorsion creusé à même le réel.

DÉCADRAGES ET RETOURNEMENTS

Jusqu'où la danse reste-t-elle danse?

Marie Béland

Comment, alors, repousser les limites du cadre « danse » sans qu'il y ait rupture avec le genre « danse », sans que la règle du jeu qui le régit ne soit enfreinte et crée donc un nouveau territoire qui ne serait plus celui de la danse? Dans la rencontre interdisciplinaire, c'est bel et bien la définition du terrain de jeu qui entre en compte, ses frontières et leur porosité, et les possibilités de transgression qui en émergent. Nous avons donc exploité le jeu comme pratique collective et créatrice de décadres, qui trouve dans toutes ses formes un certain type de performativité.

L'atelier de Véronique Hudon nous proposait par exemple d'écrire un texte décrivant une œuvre imaginaire. Lire nos écrits, l'un après l'autre, offrait une scène que l'on pouvait concevoir (et percevoir) comme performative, voire dansante : une danse des mots, une mise en mouvement des sens par la parole et l'imaginaire, qui poussait nos regards à se déplacer.

- Dix personnes assises autour d'une table rouge regardent, chacune par une fenêtre. Karine regarde par la fenêtre qui se trouve le plus à l'ouest sur le mur sud. Brice regarde par la deuxième fenêtre, en partant du sud, située sur le mur est.
- On ne sait pas qui ils sont, ni d'où ils viennent. Leur passé, leur avenir, nous sont inconnus. Ils sont assis autour d'une table, en silence. Leur regard est vide, on se demande ce qu'ils font, ce qu'ils attendent, à quoi ils pensent, s'ils rêvent ou méditent, ou s'ils dorment.
- Katya regarde par la dernière fenêtre, vers l'est, du mur sud.
- Autour d'une table, dix artistes débattent à propos de la problématique de la production (extrait en verbatim de l'atelier proposé par Véronique Hudon).

Lors de son atelier, Katya Montaignac nous a proposé de sculpter notre propre représentation de la danse dans un morceau de pâte d'amande, un biais pour littéralement envisager la danse, lui donner un corps plastique (et comestible), avant de *performer* sa « mise à mort » dans une suite de séquences improvisées où chacun suppliciait sa sculpture. Dans un troublant remaniement de l'espace et du temps, Julie Faubert nous a fait écouter des enregistrements sonores captés la veille lors de nos séances de travail à la table rouge du studio C de Circuit-Est. Assis à la même place qu'elle, nous nous retrouvions imprégnés de nos présences d'hier, du bruit de nos pas sur le plancher qui nous ramenait, par l'écoute, à notre présence et à notre chair : une autre

façon, pour le danseur comme pour l'artiste en arts visuels, de plonger dans son corps et sa sensorialité. Cette expérience rejoint la proposition de Brice Noeser d'élaborer une « chorégraphie de sensations », une danse qui se donne davantage à sentir qu'à voir. Travaillant par deux, nous avions pour consigne de donner à notre partenaire une sensation de danse. Tous ces ateliers proposaient autant de manières de nous inviter à repenser notre rapport à ce que l'on attend de la danse, mais aussi à ce qui la définit en termes de sensorialité, troublant la distribution des rôles performeur/spectateur tout comme le cadre du spectacle. Celui-ci peut en effet émerger d'ailleurs, se décentraliser du corps du danseur, intervenir par d'autres moyens : ce que Benoît Lachambre appelle des « éléments chorégraphiants ». Pour lui, « l'élément chorégraphe n'est pas forcément rattaché à l'action humaine délibérée. L'humain, dans l'environnement, est à la fois intervenant et collecteur. [...] Qu'est-ce qui me chorégraphie? », s'interroge-t-il¹⁰.

La question de la production, au centre de ce séminaire, s'est donc en quelque sorte retournée : « Comment se défaire de la responsabilité d'être le seul individu créateur, qui génère? » (Hanako Hoshimi-Caines.) Explorant cette question, Nadège Grebmeier Forget nous a proposé de ne rien faire, ou presque, le temps d'un *shavasana*. Tous allongés sur le sol dans cette posture de yoga, nous avons médité pendant une vingtaine de minutes, annihilant ainsi toute rupture entre la vie et le temps de création, nous enlevant par là même toute pression qui nous obligerait à produire quelque chose. Car c'est aussi, selon Grebmeier Forget, dans ces « pratiques de l'arrêt » que l'on peut trouver sa propre créativité. Dans son travail, elle conçoit des dispositifs qui conditionnent ses actions. De ces dispositifs émerge le contenu de l'œuvre, sur lequel elle n'a pas tous les pouvoirs. Il s'agit pour elle de « laisser le temps à l'œuvre de devenir ce qu'elle veut être. Le contexte est contrôlé, le contenu va vivre ». Son corps en mouvement, au sein de ses œuvres, pose la question de ses affinités avec les pratiques performatives décrites par Céline Roux (2007) comme pouvant s'inscrire dans le champ de la danse. Mais elle revendique son ancrage dans le champ de pratique des arts visuels : « Je ne suis pas danseuse parce que je n'accorde aucune importance au geste. Car mon objectif premier ne concerne pas l'autre, mais bien la finalité de l'action que j'ai décidé de mener ».

Quant à Benoît Lachambre, il met ce qu'il appelle « le lien » au centre de sa pratique. Il cherche à générer, dans le dispositif de l'œuvre, une mobilité des régimes relationnels pour que le lien avec le spectateur puisse devenir, en lui-même, chorégraphiant : « sortir du *selfmastering* », dit-il, de la dynamique autocentrée qui fait qu'on a l'impression, en tant que performeur, de porter l'intégralité des enjeux du spectacle, alors qu'ils sont partagés autant par le public, les diffuseurs ou encore le lieu qui accueille l'œuvre. Dans son dernier projet, *Lifeguard*, l'artiste demande par exemple aux spectateurs de le toucher, posant ce partage sensoriel comme condition primordiale pour commencer à bouger : une manière de créer un dispositif poreux qui ouvre l'œuvre et son sens à

10 Benoît Lachambre est intervenu dans le séminaire le temps d'un atelier-conversation autour de sa pratique artistique.

la réception du spectateur et à son pouvoir créateur. C'est là, pour Lachambre, que « l'expression "art vivant" prend tout son sens ».

Ces pratiques, tout en mettant le corps en acte au centre de la proposition artistique, dégagent l'artiste-performeur de l'entière responsabilité de porter l'œuvre, ouvrant celle-ci à l'événement, à l'advenir. Faire dialoguer les postures de Nadège Grebmeier Forget et de Benoît Lachambre révèle leur manière de s'inscrire dans leur propre « paradigmatique » disciplinaire (Passeron, 1981 : 27), chacun y construisant ses propres perturbations. Ainsi se mettent au jour, par le dialogue interdisciplinaire, les « syntaxes spécifiques » rattachées aux disciplinarités toujours singulières – et plurielles – des artistes (Launay, 2001 : 95), leurs conduites de mise en œuvre privilégiées, ce à quoi chacun s'attache. En d'autres termes, leurs postures, chacune proposant ici des pistes de réflexion pour inscrire l'œuvre dans son « mode d'existence collective », en l'ouvrant à la présence et à la réception du spectateur, dont l'activité peut se concevoir comme une véritable pratique, le public se faisant « collectivement créateur de sens » (Passeron, 1981 : 17). En tant que travail de partage, de mise au dehors, de convocation du regard de l'autre, la création a donc toujours à faire avec l'expérience de l'altérité. Faire œuvre, c'est provoquer par la rencontre avec le public « le retournement de chaque œuvre sur elle-même, recommencée [par l'autre] sous chaque regard successif » (Chiron, 2013 : 250). À plus forte raison, la création collective se pétrit de l'imbrication des dynamiques du vivant et du social, « tourn[ant] en puissance créatrice sa dynamique interne » (Passeron, 1981 : 16).

L'ARTISTE, « INFIGURABLE¹¹ »

Durant ce séminaire, espaces de vie et de création se sont en effet imbibés l'un l'autre : vivre ensemble, travailler ensemble, manger et discuter ensemble. Créer en collectif, c'est aménager un véritable espace de vie commune, voire une « société » avec son écologie particulière. C'est cet être ensemble du groupe toujours en train de devenir groupe qui forge la création collective. Nous nous sommes d'ailleurs souvent interrogés, durant cette semaine de travail, sur la distinction entre ce qui relevait de la vie ou de la recherche en studio, pensant davantage ces espaces, s'ils sont à circonscrire, en termes de continuum que de frontières. Dans cette perspective où les territoires du quotidien et de la création artistique entrent dans le domaine poreux et mouvant de l'indécidable¹², Véronique Goudinoux avance que les modèles de fonctionnement collectifs créés de toutes pièces par diverses « associations » d'artistes contribuent « à formuler des propositions qui intéressent la société tout entière dans laquelle ils œuvrent », poursuivant : « Quelles "sociétés" »

11 Chiron, 2013 : 255.

12 L'indécidable, pour Thérèse St-Gelais, caractérise ce qui « ne peut être assimilé à une seule identité, à un seul territoire ou à une histoire fixe et invariable ». Elle précise : « Relations et mouvements prévalent entre objets, vérités et certitudes dans la production actuelle qui ne se laisse pas toujours aisément saisir ni même parfois percevoir » (2008 : 13).

ont-ils donc produites, ces artistes, qui depuis déjà longtemps ont choisi d'œuvrer à plusieurs et qu'ont-ils, par là, mis en œuvre? » (2016 : 7.) Et si se laisser perturber par le collectif, c'était réinjecter de l'altérité (et donc des retournements, décadrages et réversibilités) et ainsi repétrer nos *a priori* – disciplinaires, identitaires, artistiques, voire sociétaux?

Plus largement, le travail en collectif est longtemps apparu (et apparaît parfois encore) comme une posture alternative en regard des conduites privilégiées par l'institution de l'art¹³. Même si à chaque collectif revient son propre modèle de fonctionnement, la création collective propose « une autre relation entre les individus (contre les rapports de force et d'autorité) » (Chabert, 1981 : 91) dans le partage des pouvoirs qu'elle instaure. Le collectif devient alors agent perturbateur des modèles structurels plus traditionnels, court-circuitant ainsi, potentiellement, les formes, les dispositifs et modalités de distribution des œuvres de la communauté artistique dans laquelle il agit. Et si, alors, la danse pouvait produire autrement en s'instituant autrement, en créant « une discipline sans contrainte, sans autorité [qui (se) tisse (d')] une nouvelle forme de rencontre entre les êtres » (Julian Beck, cité dans Chabert, 1981 : 96)? Question qui fait écho à l'atelier conduit par Hanako Hoshimi-Caines le dernier jour du séminaire. Elle a proposé au groupe d'aménager un espace de danse non volontaire, avec pour seule règle du jeu une consigne issue du travail de Deborah Hay : « *Turn your fucking head* ». Il s'agissait de « trouver une structure pour générer de la singularité » en dehors de toute valorisation d'un langage ou d'une esthétique, de toute structure de conditionnement, questionnant par là le versant disciplinaire, au sens dur du terme cette fois, de toute technique corporelle qui impose au corps des dynamiques de « sujétion¹⁴ » ; posant surtout la question de la réappropriation, par l'artiste, de sa technique corporelle comme porteuse de singularité, de subjectivité.

Dé-finir, ainsi, la danse. Pencher du côté de ce qui la tourne vers l'autre, dans l'intercorporéité et l'intersensorialité qui la fondent. Isabelle Launay met en exergue cette substance fondamentalement *alter* de la danse, qui s'actualise, dans la dissociation qui s'opère au sein de sa sensorialité, à l'intérieur même du corps dansant. Dans sa *praxis*, le danseur se « rêve » autre, par le dialogue qui prend place entre son corps et celui d'autrui – que ce soit dans la transmission qu'il reçoit de ses pairs, dans le processus de création d'une œuvre, jusqu'au lien spectral qui s'établit avec le corps du spectateur pendant la représentation. Parce que le geste est « interprétation de la corporéité d'autrui », la danse invite à « accepter d'être touché par autrui pour entrer dans son jeu sans pour autant fusionner, accepter en d'autres termes de le rêver » (Launay, 2001 : 95). Ainsi, la

13 Selon Béatrice Gross, « la construction d'une identité [artistique] alternative – parce que collective et impersonnelle – revient à subvertir la figure traditionnelle de l'artiste et les institutions qui l'encadrent », la signature collective mettant à mal les notions d'authenticité et d'originalité qui, historiquement, « profitent aux acteurs du marché de l'art » (2010 : 50-51).

14 Frédéric Pouillaude avance à ce titre que : « Tel serait le génie de la discipline : faire de l'acceptation des normes techniques le chemin d'une émancipation corporelle qui ne peut pourtant que ramener à une structure de sujétion. Autrement dit, la mise en place d'une sorte de cercle vertueux entre l'efficacité et l'ordre, entre le savoir et le pouvoir » (2009 : 31).

danse serait-elle appelée à «se dissou[dre] dans le collectif¹⁵» (Hubert Godard, cité dans Rolnik, 2005: 73). Idée qui me plaît, tant elle offre la possibilité de forer, à même le faire et le créer, un espace où identités et altérités se réactivent mutuellement. Ce serait là où le collectif, au sein des processus de création *inter*, deviendrait un véritable mode d'intervention. Par le dialogue – interdisciplinaire, intersensoriel, intersubjectif –, il convie la présence agissante de la figure de l'autre, nous permettant de devenir «faussaires» les uns des autres dans un travail d'«interrogation des évidences disciplinaires d'autrui» (Offerlé, 2008: 16), dans ce que Gilles Deleuze appelle «une série de falsifications à la lettre»:

une série d'opérations qui consistent à travailler une matière. Mon travail avec Guattari: chacun est le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre. Se forme une série réfléchie, à deux termes. N'est pas exclue une série à plusieurs termes, ou des séries compliquées, avec bifurcations. Ces puissances du faux qui vont produire du vrai, c'est ça les intercesseurs¹⁶ (1987: 479).

Figure 1: Séminaire de La 2^e Porte à Gauche, avec Julie Faubert et Marie Mougeolle. Circuit-Est, Montréal, novembre 2016. Photographie de Caroline Charbonneau.



15 L'expression est empruntée à Lygia Clark par Hubert Godard dans un entretien intitulé «Regard aveugle», réalisé par Suely Rolnik le 21 juillet 2004 à Paris. Pour Godard, elle appelle à «créer un différentiel, [à] remettre en route l'altérité» (Godard, cité dans Rolnik, 2005: 74).

16 L'entretien a originellement paru dans *L'Autre journal*, n°8, octobre 1985, p. 12-22.



Figure 2 : Séminaire de
La 2^e Porte à Gauche,
avec Karine Denault.
Circuit-Est, Montréal,
novembre 2016.
Photographie de
Caroline Charbonneau.

INTERCÉDER

Le projet *Perturbations* de L2PAG s'appuie sur les capacités de l'art d'infiltrer le réel et ses structures – qu'elles soient esthétiques, poétiques, ou même institutionnelles – pour tenter à la fois de réfléchir et d'infléchir les «ça va de soi» de la discipline» danse (Offerlé, 2008 : 16). Il s'est agi pour les artistes présents lors du premier séminaire de «rouvrir l'identitaire à l'autre» (Benoît Lachambre), de laisser le disciplinaire se perturber du collectif, en s'attelant à fabriquer un parcours commun, hybridé des apports de tous. Ce parcours commun fera-t-il œuvre? À suivre, à voir, à éprouver. Mais le processus de création que nous y avons expérimenté, en questionnant les modes opératoires et les objectifs du chantier artistique, contribue au déplacement des acquis disciplinaires parfois devenus des terrains impensés et qui, poussés à l'extrême, pourraient mener un champ de pratique à la sclérose.

Dans sa capacité à créer des espaces interstitiels et alternatifs – lieux de liens qui s'ouvrent vers le réel, la vie, les gens –, le collectif fait lui aussi figure d'intercesseur. Or «*[i]ntercedere*, c'est être dans l'intervalle, et c'est faire de cet intervalle un mode d'efficacité, une intervention» (Didi-Huberman, 1995 : 134). Ce mode d'efficacité collective ravive la recherche et la création *inter*, conçues non comme un travail sur la frontière entre tel et tel territoire, mais comme l'ébauche d'un nouveau territoire qui n'appartient à personne, sinon au collectif.

BOUCRIS, Luc (2004), «S'installer ou divaguer? Déambuler!», *Études théâtrales*, n° 30 («Arts de la scène, scène des arts, vol. 3, Formes hybrides: vers de nouvelles identités», Luc Boucris et Marcel Freydefont [dir.]), p. 73-83.

CHABERT, Pierre (1981), «La création collective dans le théâtre contemporain», dans René Passeron (dir.), *La création collective*, Paris, Clancier-Guénaud, «Recherches poétiques», p. 89-106.

CHIRON, Éliane (2013), *L'énigme du visible: poétique des arts visuels*, Paris, Sorbonne, «Arts plastiques».

DELEUZE, Gilles (1987), «Entretien avec Claire Parnet», dans Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement (dir.), *L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 479-480.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, «Champs».

FEBVRE, Michèle (1995), *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, «Librairie de la danse/Art nomade».

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des histoires».

FRIMAT, François (2012), «L'hybride, concept ressource?», communication donnée dans le cadre du colloque *La danse dans les arts vivants: pratiques, figures, discours*, Palais du commerce, Lyon, 28 et 29 septembre.

GOUDINOUX, Véronique (2016), «Hier et aujourd'hui: enjeux des pratiques collectives», *Art Press* 2, n° 40, («La création à plusieurs: duos collectifs, et plus si affinités», Anaël Pigeat [dir.]), p. 6-12.

GROSS, Béatrice (2010), «Brève histoire du collectif d'artiste(s) depuis 1967», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 111, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 49-64.

LAUNAY, Isabelle (2001), «Le don du geste», *Protée*, vol. 29, n° 2 («Danse et altérité», Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay [dir.]), p. 85-96.

LESAGE, Marie-Christine (2008), «L'interartistique: une dynamique de la complexité», *Registres*, n° 13 («Théâtre et interdisciplinarité», Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 11-26.

NOUSS, Alexis (2005), *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel, «La discorde».

OFFERLÉ, Michel (2008), «Introduction: le goût de l'indiscipline et de la curiosité», dans Michel Offerlé et Henry Rouso (dir.), *La fabrique interdisciplinaire: histoire et science politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, «Res Publica», p. 11-21.

PASSERON, René (1981), «Introduction à la poétique du collectif», dans René Passeron (dir.), *La création collective*, Paris, Clancier-Guénaud, «Recherches poétiques», p. 9-31.

POPELARD, Marie-Dominique (2007), «Sur l'altérité disciplinaire», dans Simon Harel et Pierre Ouellet (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, «Le soi et l'autre», p. 283-294.

POUILLAUDE, Frédéric (2009), «Œuvre, expérience, pratique: le chorégraphique à la limite», *La part de l'œil*, n° 24 («Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance»), p. 27-33.

ROLNIK, Suely (2005), «Regard aveugle», entretien avec Hubert Godard, dans Lygia Clark et al., *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Nantes, Dijon, Les Presses du réel, p. 73-78.

ROUX, Céline (2007), *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, L'Harmattan, « Le corps en question ».

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

D'une interdisciplinarité- processus à une interdisciplinarité-œuvre : *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* de Catherine Gaudet et Jérémie Niel

JOHANNA BIENAISE

Université du Québec
à Montréal

Catherine Gaudet est chorégraphe. Jérémie Niel est metteur en scène de théâtre. C'est sous cette appellation que ces deux artistes montréalais pourraient être présentés, en lien avec leur formation respective. Gaudet est en effet détentrice d'un baccalauréat et d'une maîtrise en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal¹. Niel, quant à lui, a suivi une formation de mise en scène au Conservatoire d'art dramatique de Montréal². Depuis une dizaine d'années, tous deux poursuivent une carrière prolifique dans laquelle ils explorent des univers sensibles, Gaudet en sondant les sensations et les contradictions qui constituent l'être humain, Niel en proposant des œuvres tout en silences, introversion et réalisme. En 2014, ils se rencontraient pour participer à un projet de La 2^e Porte à Gauche, *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel*³, dans lequel il s'agissait

1 Elle a d'abord travaillé en tant qu'interprète avec divers chorégraphes avant de s'engager dans une recherche chorégraphique personnelle en 2004. Elle a créé, entre autres, les pièces *Grosse fatigue* (2005), *L'arnaque* (2006), *Sourire forcé* (2009), *L'invasion du vide* (2009), *Je suis un autre* (2012), *Au sein des plus raides vertus* (2014) et *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* (2016). Ses créations ont été présentées au Québec, en France, au Danemark et en Belgique. Gaudet est cofondatrice de la compagnie Lorganisme (<http://lorganisme.com/fr/>).

2 Niel a fondé en 2005 la compagnie Pétrus qu'il dirige aujourd'hui (<http://www.pe.trus.ca/>). Il notamment mis en scène les pièces *La campagne* (2005), de Martin Crimp; *Cendres* (2010), d'après un roman d'Atiq Rahimi et *La concordance des temps* (2013), d'après un texte d'Evelyne de Chenelière. Il a également créé les pièces *Tentatives* (2009), *Croire au mal* (2012), *Phèdre* (2014) et *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* (2016).

3 Ce projet conçu par La 2^e Porte à Gauche a été présenté en première internationale à l'Hôtel Le Germain de Montréal en janvier et février 2014, en coproduction avec l'Agora de la danse et l'Hôtel Le Germain.

de « marier » quatre couples de créateurs, chorégraphes et metteurs en scène, pour la création de courtes formes *in situ* prenant place dans une chambre d'hôtel. La 2^e Porte à Gauche souhaitait explorer, « en filigrane, les relations entre la danse et le théâtre : fusionnelle, idéale, fantasmée, incompatible, ambivalente, antagoniste ou ambiguë » (L2PAG, 2014); le collectif se posant la question : « uni pour le meilleur et pour le pire, qu'advient-il du couple danse/théâtre? » (*Idem.*) Le couple Gaudet/Niel a trouvé une entente fructueuse et a décidé de poursuivre sa collaboration en retravaillant la proposition de départ explorée dans *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel*, ce qui a donné lieu au spectacle *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, présenté en 2016 à l'Usine C de Montréal. La pièce met en scène les interprètes Clara Furey et Francis Ducharme dans une adaptation de la fameuse œuvre de Shakespeare, avec en trame de fond la musique du ballet de Prokofiev. Gaudet et Niel ont développé un langage théâtral et chorégraphique « aux lignes enlacées » (Pétrus, 2014) en mélangeant avec finesse les traditions shakespeariennes et celles du ballet classique avec des élans textuels et charnels indéniablement contemporains, et en s'inspirant directement de la relation véritable entre leurs deux interprètes.

Dans le cadre de ce dossier consacré aux pratiques interdisciplinaires en arts vivants, j'ai souhaité m'intéresser plus particulièrement à la nature de cette collaboration danse/théâtre entre ces deux créateurs aux démarches bien affirmées. Ma réflexion est issue de l'analyse d'un entretien que j'ai mené avec Gaudet et Niel lors du colloque *Alternatives interdisciplinaires : de l'identité des arts vivants* organisé par le GRIAV⁴ en mai 2016. Au cours de cette rencontre, les deux artistes ont en effet su dévoiler aussi bien les affinités artistiques qui les unissaient que les espaces de dissensus ou de complémentarité qui leur ont permis, dans le travail en studio, de stimuler leur pratique respective. Si, dans leur rencontre interdisciplinaire, ils ont souhaité échapper à toute tentative de catégorisation, refusant de se poser la question de la forme de l'œuvre entre danse et théâtre, il semble qu'au sein même du processus de création, ils ont eu à négocier leur ancrage disciplinaire dans le dialogue avec l'autre. Dans cet article, je mettrai en lumière cet apparent paradoxe, celui de la reconnaissance et du rejet de la question disciplinaire, qui fait écho aux questionnements posés par La 2^e Porte à Gauche lors du projet *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel* et qui soulève clairement l'aporie sous-jacente au fantasme d'un tout-interdisciplinaire. Puisque ma démarche réflexive prend sa source dans les propos des artistes, j'ai souhaité, tout au long de l'article, mettre de l'avant leur témoignage⁵. Ma lecture de cet entretien permettra de souligner les contradictions présentes dans leur discours et invite à mobiliser deux points de vue

4 Le GRIAV, Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants, est constitué de professeurs et de chercheurs principalement attachés aux départements de danse et de musique ainsi qu'à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Le GRIAV se donne le mandat de développer conjointement des connaissances fondamentales, praxiques et méthodologiques dans le champ des pratiques artistiques (création, interprétation, performance, improvisation, formation technique, etc.) et des pratiques enseignantes (culturelles, communicatives, didactiques, pédagogiques et éthiques) que les arts vivants commandent (voir le site web du GRIAV : <http://griav.uqam.ca/>).

5 Une analyse thématique et « en mode écriture » (Paillé et Mucchielli, 2012) des propos des artistes a été réalisée à partir de la transcription de l'entrevue menée lors du colloque du GRIAV.

complémentaires sur l'interdisciplinarité inhérente à leur rencontre : un point de vue poïétique sur la fabrique et les modes du faire, que nous appellerons une interdisciplinarité-processus, et un point de vue esthétique sur l'œuvre, que nous appellerons une interdisciplinarité-œuvre. J'invite le lecteur à considérer ici ce travail comme la mise en forme des premiers jalons d'une réflexion qui méritera dans le futur d'être complétée, voire confrontée, par l'analyse d'autres pratiques interdisciplinaires, d'autres discours et témoignages d'artistes collaborateurs.

L'INTERDISCIPLINARITÉ-PROCESSUS : REGARD POÏÉTIQUE SUR LA COLLABORATION GAUDET/NIEL

Au départ d'une collaboration artistique, qu'elle soit interdisciplinaire ou non, il y a un désir, celui de travailler avec l'autre parce que sa pratique résonne avec la nôtre ou bien la questionne, celui de sortir de son territoire pour en explorer un différent qui inspire et fascine. Il y a un désir de partager une pratique afin de se libérer de ses obsessions ou de les aborder autrement, en changeant son point de vue, en découvrant de nouveaux outils, car tout comme « Marcel Proust disait : "un vrai voyage de découverte n'est pas de chercher de nouvelles terres, mais d'avoir un œil nouveau" » (cité dans Morin, 1994). C'est bien le renouvellement du regard et du point de vue que la collaboration artistique suggère d'abord, un déplacement de soi vers l'autre ou encore un processus de « déterritorialisation » pour reprendre l'idée de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1972). En effet, au cours de sa formation, chaque artiste a su développer des savoir-faire propres à sa discipline, s'inscrivant alors dans un territoire d'action circonscrit par une communauté partageant une histoire et des modes de fonctionnement. En allant à la rencontre d'un collaborateur provenant d'une autre discipline, l'artiste sort de son espace d'action, se « déterritorialise », ce qui l'amène à découvrir de nouvelles façons de penser et de faire, mais aussi à détourner ses propres savoir-faire de leur contexte original et, ainsi, à les libérer potentiellement des contraintes ou des aliénations inhérentes aux pouvoirs en jeu dans tout processus de formation. Les propos de Gaudet et de Niel témoignent clairement de ce mouvement de déplacement. Ils mettent en lumière la reconnaissance des spécificités disciplinaires qui habitent la pratique de chacun et qui exercent un pouvoir d'attraction l'un sur l'autre. Ils expliquent qu'avant même leur collaboration, ils ont pu apprendre à se connaître et à développer une complicité artistique à travers un partage d'expertises et d'expériences en allant voir des spectacles ensemble ou encore en s'invitant dans leur processus de création respectif : « Régulièrement j'allais dans le studio de Catherine quand elle travaillait, elle venait dans le mien, on faisait des interventions, des commentaires », indique Niel. Ces premières interactions permettaient à chacun de renouveler son regard sur sa propre démarche ou sur celle d'autres artistes, mais aussi d'explorer d'autres outils afin de modeler une même matière. Dans les prémisses de cette rencontre interdisciplinaire, c'est bien la démarche propre à chaque artiste qui était valorisée, inscrite dans une discipline qui, pour reprendre les mots

d'Edgar Morin, tend « naturellement à l'autonomie, par la délimitation de ses frontières, le langage qu'elle se constitue, les techniques qu'elle est amenée à élaborer ou à utiliser, et éventuellement par les théories qui lui sont propres » (1994). L'expertise de Niel quant à la direction de comédiens sur des textes permettait par exemple à Gaudet de guider plus efficacement ses danseurs dans des sections mélangeant corps et voix : « Je n'avais pas les outils, les mots [...] que les gens qui travaillent dans le milieu théâtral ont plus facilement », explique-t-elle. De son côté, Niel voyait un apport possible de l'approche chorégraphique à son propre travail. Il déclare :

Le travail chorégraphique se donne une liberté beaucoup plus grande que le travail de création théâtrale. Et pour moi, c'est [...] très important. C'est déroutant, vertigineux, mais cela doit nourrir mon travail et je dirais même que cela doit nourrir le travail de création théâtrale en général. Cette idée de la page blanche qui existe en danse, qui n'existe pas toujours en théâtre, mais aussi cette capacité à casser des conventions qui ont été établies, à créer des ruptures sans en avoir peur, à partir dans des choses qui n'ont pas nécessairement de sens dramaturgique, mais qui vont avoir un sens physique ou esthétique, ce sont des choses que l'on a vraiment vécues dans la création de *Roméo et Juliette*. Cela m'impressionne beaucoup parce que ce sont des choses que je n'ai pas l'habitude de faire, que je n'ai pas souvent osé faire.

Ainsi, Gaudet et Niel voyaient clairement comment chacun pouvait contribuer aux désirs créatifs de l'autre par le partage d'un bagage disciplinaire complémentaire, le tout conduit par des affinités artistiques. Cette démarche peut faire écho à la perspective offerte par l'artiste Louise Prescott quant à la collaboration interdisciplinaire :

Travailler en « inter » signifie partager des expertises : l'interdisciplinarité est un processus de travail, ce n'est pas une fin en soi. En ce sens, la connaissance des disciplines est essentielle au bon fonctionnement de l'interdisciplinarité, si l'on ne veut pas développer un regard superficiel sur les phénomènes à l'étude. [...] Pour atteindre à cette force d'expression qui laisse le public béat, impuissant à circonscrire le sens d'une œuvre d'art, l'artiste ne peut pas se départir de moyens techniques et de savoir-faire poussés et raffinés ; et ce, à partir de traditions disciplinaires transmises depuis des générations et toujours réinterprétées. Bref, il lui faut un savoir-peindre, un savoir-faire image, un savoir-faire danse, un savoir-faire sensations et effets de réel (2001 : 107-108).

La rencontre de Gaudet et de Niel s'est ainsi basée sur une reconnaissance du parcours individuel des créateurs, mettant en valeur non seulement leur ancrage disciplinaire, mais également leurs univers artistiques respectifs. Cette reconnaissance des disciplines s'est exprimée au cœur même du processus de création, dans les méthodes de travail utilisées en studio dans lesquelles les savoir-faire de chacun se sont croisés, heurtés et enrichis. Cette observation nous amène à adopter un premier point de vue sur l'interdisciplinarité en jeu dans la collaboration Gaudet/Niel, point de vue poïétique porté sur ce que nous appellerons une interdisciplinarité-processus, soit une interdisciplinarité vécue dans le processus même d'émergence de l'œuvre. L'« entre »

disciplinaire y apparaît alors comme une dynamique entre les disciplines, un mouvement instable et changeant, soumis à des tensions et à des relâchements dans une adaptation constante des créateurs l'un à l'autre.

Effectivement, dans cette rencontre, un ajustement mutuel aux méthodes de travail de chacun a semblé nécessaire, des points de friction et de divergence apparaissant entre une approche dite plus « chorégraphique » et une approche dite plus « théâtrale ». La plus grande différence soulignée par Gaudet et Niel relève de la relation établie avec le temps de travail en studio. Alors que, pour Gaudet, les explorations dans la salle de répétition sont le principal mode de recherche et de création, Niel a besoin, pour sa part, d'une période de préparation et de conception en dehors des répétitions. Gaudet souhaite plonger dans la matière pour découvrir ce qui en ressortira, suivant instinctivement les chemins proposés par la présence même de ses interprètes. Contrairement à elle, Niel désire réfléchir à la matière afin de la concevoir en amont de sa concrétisation en studio. À ce sujet, Gaudet raconte :

Jérémie avait besoin de beaucoup de recul par rapport au travail et d'avoir un plan beaucoup plus clair que moi. Souvent, il disait : « J'ai besoin qu'on fasse des réunions, qu'on parle de comment va se dérouler la pièce, de faire une espèce de script de la pièce, d'organiser l'ordre des tableaux ». Alors que moi je ne travaillais tellement pas comme ça ! Je rentre, je ne sais pas ce que je vais faire, je travaille de manière intuitive. J'arrive dans une répétition en essayant de coller deux morceaux ensemble. Je sais que si ça ne fonctionne pas là, je change mon plan de travail, mais jamais avant de rentrer en studio. Donc ça fait une très grande différence et crée une difficulté dans la collaboration.

Cette difficulté, Niel la confirme :

Et des fois, par exemple, il y a des zones de friction très concrètes qui sont arrivées sur des choses qu'on travaillait parce que je voyais Catherine essayer des choses, essayer des choses puis... Et puis moi je ne voulais même plus intervenir parce que je me disais : « Où tu veux aller ? Si je peux avoir juste un point d'accroche, une idée, une intuition, quelque chose, je vais pouvoir intervenir », mais il n'y en avait pas. C'était vraiment chaotique.

Était-ce davantage une différence disciplinaire ou une différence intrinsèque à chacun des deux artistes ? Il serait difficile ici, à partir d'un seul exemple, de tenter de définir des particularités propres à chaque médium ; chaque artiste et même chaque nouvelle création nécessitant toujours « une forme de dramaturgie unique et spécifique à leurs besoins », comme le précise le dramaturge Guy Cools (2005 : 91). Dans les propos de Gaudet et de Niel, on comprendra cependant que l'adaptation de l'un à l'autre a permis d'allier une « dramaturgie du concept » et une « dramaturgie du processus », pour reprendre des expressions utilisées par Marianne Van Kerkhoven (1997 : 20-21). Dans la dramaturgie du concept, les artistes ont cherché à trouver une lecture possible de l'histoire de Roméo et Juliette. Comme Cools le rappelle : « on préétablit souvent le concept de cette nouvelle lecture. La période des répétitions est alors consacrée à la recherche de signes

théâtraux appropriés à ce concept, qui demeure a priori et a posteriori la pierre de touche de tout «sens» (2005 : 89). Cette approche, plus théâtrale, semblait répondre à la démarche de Niel («j'ai besoin de comprendre ce que je suis en train de faire, de savoir où je m'en vais»). Dans cette optique, comme le précise Gaudet, les deux artistes avaient l'idée de faire évoluer «les personnages de Clara et Francis qui négociaient leur rupture et leur mise à mort en utilisant les réminiscences de cette tragédie de Roméo et Juliette, [...] en parallèle de la musique de Prokofiev». Par ailleurs, dans une dramaturgie du processus, qui se rapporterait davantage au travail chorégraphique de Gaudet, les artistes ont davantage joué avec une matière en devenir. À cet égard, Van Kerkhoven indique :

On choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées, etc.); le «matériel humain» (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important; la personnalité des *performers* est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie; cette structure finale n'est pas connue dès le début (1997 : 20-21).

Gaudet et Niel mentionnent effectivement des moments d'exploration et d'improvisation en studio dans lesquels ils ont pu agir en étroite collaboration avec les interprètes, qui étaient capables de générer une grande quantité de matériel inspirant.

Dans cette double dynamique dramaturgique, les modes du faire de Gaudet et de Niel ont évolué pendant le processus. Au début, Niel explique qu'ils étaient «complètement ensemble, à animer [...] et à développer des idées et des improvisations». Cette façon de fonctionner, certainement importante pour initier les idées et établir un univers commun, a pourtant amené son lot de difficultés, car les artistes n'ont pas toujours été d'accord et ont parfois formulé des demandes contradictoires à leurs interprètes. Peu à peu, en prenant conscience que cette méthode ralentissait le processus de création, ils ont délaissé cette façon de faire, pour diriger, chacun à leur tour, les répétitions. Niel explique d'ailleurs qu'«à la fin du processus, c'est vrai que, de manière un peu plus naturelle ou un peu plus efficace, j'intervenais plus sur les scènes plus théâtrales, Catherine intervenait plus sur les scènes plus dansées». On peut entendre que Niel et Gaudet, sans vouloir catégoriser leur création, reconnaissaient se sentir plus compétents pour intervenir sur certaines scènes plutôt que d'autres, distinguant donc des sections plus théâtrales ou plus chorégraphiques dans le processus de création. L'entre-disciplinaire semble s'exprimer ici dans les disciplines qui se côtoient et se complètent. Ainsi, comme l'écrit Marie-Christine Lesage, «on peut dire des pratiques de l'interartistique qu'elles mettent en jeu des rencontres, des dialogues, des tensions oppositionnelles entre des langages artistiques porteurs d'altérité, à l'intérieur d'un événement qui les réunit sans les confondre» (2008 : 21-22). L'altérité serait effectivement au cœur

de l'interdisciplinarité-processus, comme moteur d'une démarche de découverte et d'exploration des frontières de territoires à partager.

Ceci dit, l'entre-disciplinaire ne renvoie pas seulement à l'en-dedans, mais aussi à l'en-dehors de la discipline, à ce qui constitue une rencontre artistique au-delà du champ d'appartenance des artistes. C'est ainsi que Gaudet souligne :

La particularité de la rencontre artistique avec Jérémie, concrètement dans le studio, n'est pas le fait qu'on parle de la différence entre danse et théâtre mais plutôt de la différence du rythme de nos écritures respectives. Jérémie a une capacité de contemplation beaucoup plus grande que la mienne. C'est un artiste qui, pour moi, est justement capable de pousser le rythme à sa limite; la lenteur à sa limite, d'aller dans des clairs-obscurs parfois... arides. [...] C'est cette différence entre nos écritures qui me reste aujourd'hui. J'ai beaucoup appris du travail avec Jérémie à ce niveau, plus qu'au niveau de sa pratique strictement théâtrale. La question du rythme.

C'est au niveau de l'écriture du spectacle que les artistes se rencontrent et se distinguent dans les modalités de composition et d'orchestration d'une création. De la même façon, ce sont des manières de percevoir, de ressentir, mais aussi d'exprimer son point de vue qui se confrontent. Niel en donne un exemple très parlant :

Il y a quelque chose qui m'amuse beaucoup, que j'ai trouvé très intéressant théoriquement, mais que j'ai toujours du mal à comprendre. Catherine disait en effet qu'il fallait que chaque mouvement soit justifié. C'était compliqué parce que des fois, il y avait deux mouvements qui, pour moi, étaient exactement les mêmes, mais il y en avait un qui était justifié pour Catherine et l'autre non. Je ne savais jamais pourquoi. Il y avait des moments où l'on était capable de faire des ruptures avec un non-sens absolu, des moments qui avaient un sens esthétique, qu'on trouvait beaux, mais qui n'étaient absolument pas justifiés du point de vue de la dramaturgie. Pourtant, tout le monde les acceptait avec énormément de facilité. Et puis tout d'un coup, on faisait une scène – par exemple il y avait Francis qui tournait la tête comme ça vers la fenêtre – et là, c'était une heure et demie de discussion pour savoir pourquoi il tournait la tête ou ne tournait pas la tête, et ce qui était le plus justifié. Et ça, c'est resté quelque chose de complètement mystérieux. C'est vraiment quelque chose qui me hante. C'est comme si je n'arrivais pas à percer un imaginaire ou comme s'il y avait quelque chose auquel je n'avais pas accès.

À l'instar de Niel, nous comprenons que le processus de création interdisciplinaire convoque une sensibilité à l'invisible qu'il est impossible de verbaliser et qui pose par conséquent la question des limites du langage et du partage de la perception. Mais ne serait-ce pas là le propre de toute rencontre humaine s'inscrivant au cœur de la collaboration artistique?

L'INTERDISCIPLINARITÉ-ŒUVRE : REGARD ESTHÉTIQUE SUR LA CRÉATION ISSUE DE LA RENCONTRE GAUDET/NIEL

Si nous avons pu voir jusqu'à présent comment l'interdisciplinarité-processus peut s'exprimer dans une adaptation permanente des créateurs l'un par rapport à l'autre, l'entretien a également permis de mettre en évidence une mise en tension, voire un déni, de cette interdisciplinarité comprise comme une entre-discipline. Le fantasme d'une interdisciplinarité fusionnelle non différenciée et conduisant à une œuvre hybride et métissée porteuse d'une identité singulière reste au centre du discours des artistes. En effet, si d'un côté Gaudet et Niel saluent la spécificité disciplinaire de leur collaborateur, ils affirment d'un autre côté ne jamais avoir cherché à catégoriser leur œuvre en fonction d'une discipline. Il ne s'agissait pas pour eux de séparer approche chorégraphique et approche théâtrale, mais bien de travailler ensemble autour d'idées plus générales, en intervenant de concert dans toutes les sections de l'œuvre. Cette démarche est confirmée par les crédits mêmes de la pièce qui fusionnent les rôles des deux créateurs : « mise en scène et chorégraphie : Catherine Gaudet et Jérémie Niel ». Ainsi, ils souhaitaient faire équipe parce qu'ils se reconnaissaient dans l'univers sensible de l'autre et avaient des intuitions communes. Niel indique à cet effet que ce qui l'unissait à Gaudet dans cette rencontre était surtout le partage de thèmes et d'obsessions de travail. Il raconte, par exemple : « On cherchait des idées puis tranquillement on a accroché sur la musique de Prokofiev. Parce qu'au départ, avant de mettre en scène un couple, on avait envie de faire un ballet contemporain ». Niel précise alors leur désir de structurer finement la trame théâtrale et chorégraphique autour de la composition musicale.

Dès le début de l'entretien avec Gaudet et Niel, le besoin de catégorisation des spectacles dans l'un ou l'autre des champs de la danse ou du théâtre est apparu désuet, voire non pertinent pour les artistes. Ainsi, dire qu'une pièce est de la danse, du théâtre ou de la danse-théâtre semblait bien dépassé pour eux, l'essentiel étant plutôt de saisir leurs désirs mis en jeu dans un espace offert au public. C'est ce que Niel explique lorsqu'il mentionne son expérience de travail au théâtre La Chapelle à Montréal :

Je pourrais dire que, même comme « consommateur » des arts de la scène, je ne me pose jamais la question : qu'est-ce qui est de la danse ? Qu'est-ce qui est du théâtre ? J'ai travaillé plusieurs années comme adjoint du directeur au théâtre La Chapelle. Je travaillais à la programmation et c'était pareil. On avait cette espèce d'éthique-là, c'est-à-dire qu'on ne se posait jamais la question, on ne se disait jamais : « Ah, il faut qu'on programme tant de spectacles de danse, tant de spectacles de théâtre » ; on programmat les artistes qu'on aimait. Et il y avait même de la musique. Pour nous, c'était vraiment de la mise en scène, cette espèce de convention étrange d'avoir des personnes sur une scène qui jouent à quelque chose puis des gens devant [...] qui regardent [...]. Ça s'appelle les arts de la scène.

Nous constatons dans le propos de Niel une ouverture des disciplines « danse » ou « théâtre » au champ plus large des arts de scène, ou, pourrions-nous dire, des arts vivants, qui se caractérisent par l'actualisation de leur mode d'expression dans la mise en présence d'interprètes, porteurs d'une œuvre, et de spectateurs, dans un temps et un espace partagés. Il s'agit également de comprendre que les arts vivants ont su, au courant du XX^e siècle, déjouer leurs propres codes traditionnels et chercher des espaces d'exploration hétéromorphes en s'enrichissant par des modes collaboratifs. Dans le cas du spectacle *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, le décroisement des genres peut se lire dans la mise en scène performative, qui opère un croisement très serré entre textes et gestes, une mise en friction du fictionnel avec le réel, une actualisation de la tragédie de Roméo et Juliette à travers l'histoire personnelle des interprètes et, enfin, une mise en espace visant la proximité entre les spectateurs et les performeurs⁶.

De la rencontre danse / théâtre naît ainsi une œuvre aux élans performatifs, car, comme le précise RoseLee Goldberg :

Par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma et projection de diapositives et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables (2001 : 9).

La danse, le théâtre et la musique de Prokofiev ne servent ainsi que de tremplins pour construire une performance où les créateurs jouent avec les codes de la représentation et s'amuse de détournements de sens polyphoniques. Le regard que nous posons sur l'œuvre, sur le résultat de cette collaboration interdisciplinaire, nous amène dans le champ de l'hétéromorphie, « à rapprocher de l'hétérogénéité, de l'hybridité, de l'interartialité, de la transgression des genres » (Guay, 2010 : 15). Cette nouvelle observation nous permet d'adopter un second point de vue sur l'interdisciplinarité en jeu dans la rencontre Gaudet / Niel, point de vue résolument esthétique cette fois, porté sur ce que j'appellerai une interdisciplinarité-œuvre, soit une interdisciplinarité exprimée dans une production hétéromorphe soucieuse de sortir de toute catégorisation possible. Ce n'est donc plus le processus que nous regardons ici, mais bien l'objet qui en découle, l'œuvre d'art. L'« entre » y est alors compris comme un espace en creux ou en pli dans lequel s'immiscent des alternatives créatives. Pour reprendre les mots de Chantal Pontbriand, de « l'espace entre, l'espace sans nom » (1998 : 11), peut enfin surgir une œuvre qui s'exprime comme une véritable

6 Suite à l'expérience *in situ* du spectacle *2050 Mansfield* avec La 2^e Porte à Gauche, Gaudet et Niel ont décidé de reproduire sur scène l'espace de la chambre d'hôtel. Ainsi, en janvier 2016, les spectateurs entraient dans le théâtre de l'Usine C et étaient invités à monter sur scène pour s'asseoir dans la chambre recrée pour l'occasion, un espace intimiste dans lequel la proximité des interprètes concourait à un sentiment d'immersion dans les méandres de leur relation.

eccéité « 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 » (Buydens, 2005 : 82). L'interdisciplinarité-œuvre serait ainsi à regarder sous un angle esthétique, voire sous l'angle d'une esthétique de la réception, en s'intéressant aussi bien à ce que l'œuvre est en elle-même qu'à ce qu'elle suscite comme imaginaire et sensations chez le spectateur.

En outre, la présence des interprètes porte également en elle-même la fusion des médiums alors qu'ils sont tous deux à la fois acteurs et danseurs, reconnus pour leurs multiples talents, Francis Ducharme œuvrant aussi bien au théâtre, au cinéma et à la télévision que dans des spectacles de danse contemporaine; Clara Furey s'étant également démarquée comme danseuse, musicienne et actrice au cinéma au cours d'une carrière résolument interdisciplinaire. Cette versatilité des interprètes a sans doute constitué l'un des éléments clés permettant à Gaudet et Niel d'explorer une matière inclassable, dans laquelle le texte devient corps et le corps devient texte. Niel souligne d'ailleurs :

J'ai rarement travaillé avec des interprètes aussi créatifs, ce qui facilite déjà le processus. Ils sont un petit peu comme nous, c'est-à-dire que jamais ils ne se posent la question du théâtre et de la danse. Et c'est vrai que ce qui est très nourrissant quand on travaille avec eux, c'est qu'il suffit de leur donner une phrase, et ils vont improviser quelque chose en quinze minutes qui est quasiment déjà montrable.

Dans cette présence puissante des interprètes, la mobilisation des corps devient le liant d'une interdisciplinarité complexe, dans le sens de *complexus* (ce qui est lié ensemble). En effet, comme le mentionne avec justesse Marie Mougeolle dans un article relatant l'expérience du projet *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel* de La 2^e Porte à Gauche : « Tous deux [danse et théâtre] se rejoignent en tant qu'arts vivants faits du travail du corps, se nouant autour d'un jeu entre sensation et imaginaire, où le corps se "dualise" et se "fictionnalise" » (2014 : 64). Pour Gaudet et Niel, la rencontre artistique se noue effectivement dans cette mise en jeu du corps, la voix ne pouvant surgir qu'à l'issue d'un plafonnement de l'expressivité du corps. Gaudet reconnaît à ce titre la part intrinsèque que peut prendre la voix dans son approche, comme une nécessité née du travail de la sensation poussée à son maximum : « C'est que j'en viens à un moment où le corps et ses mouvements ne sont plus suffisants pour dire ce que j'ai à dire, et là, la voix entre en jeu. Je dis la voix parce que ce n'est pas nécessairement un texte : la voix, ou l'attitude plus théâtrale ». C'est ainsi que Niel acquiesce aux propos de Gaudet : « Je vois la parole exactement de la même façon et [...] c'est souvent pour ça qu'il y a beaucoup de silences dans mes pièces, parce que, pour moi, la parole de l'acteur doit vraiment arriver par une impossibilité d'exprimer par le corps ». Dans le cas des deux créateurs, le corps et la voix se complètent et s'autogénèrent, vecteurs de ce que le philosophe Michel Bernard nomme la corporéité, comprise comme « spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires » (2002 : 524). Cette corporéité mise en jeu devient l'instance même de l'interdisciplinarité-œuvre, agissant tel un fil conducteur permettant

au spectateur d'entrer dans un univers aux multiples interrelations. Autrement dit, pour reprendre les mots de Bernard :

Il convient désormais de ne plus s'attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais de l'appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, « un continuum de variation », d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des « gestes », comme si la corporéité et le langage formaient précisément « une même ligne de variation dans le même continuum » (2001 : 130).

À la séparation des disciplines et à la mise en valeur de leur spécificité dans une interdisciplinarité-processus, l'interdisciplinarité-œuvre substitue alors une dynamique du flux réconciliant des instances hétérogènes dans une logique de la sensation et une poésie des états propres à l'œuvre. Francis Ducharme et Clara Furey naviguent ainsi dans la pièce entre leur propre histoire d'amour impossible, leurs propres « personnages » et ceux de Roméo et de Juliette, se laissant traverser par leurs paroles improvisées, les mots de Shakespeare et la musique de Prokofiev. L'hétéromorphie de l'œuvre trouve ici son plein potentiel alors que le spectacle devient un objet en mouvance dans lequel les créateurs « produisent, dans l'énonciation de la fiction, des échancrures par lesquelles la subjectivité des interprètes peut s'immiscer[, multipliant ainsi] les sources d'émission du propos » (Guay, 2010 : 18). Pour Gaudet, les interprètes se laissent « posséder » par cette matière dynamique, entraînés malgré eux dans des élans gestuels et textuels :

On dirait que j'ai besoin de les sentir comme en dehors de leur volonté propre. Donc j'utilise beaucoup ce terme de « possession ». Ça fait en sorte qu'ils sont comme bougés par des forces qui viennent de l'intérieur et de l'extérieur aussi. Pour moi, à cause de ça, ce n'était pas du tout incohérent de passer de Clara et Francis à Roméo et Juliette. Oui, ils sont pris par la musique et ils se mettent à bouger et à danser. Il y a quelque chose de très... je ne sais pas... évident, c'est fantasmagorique, c'est de l'ordre de l'imagination, mais il y a quelque chose de crédible.

Dans cet état de possession, il n'est plus question de voir ce que les interprètes savent faire, mais plutôt de ressentir ce qu'ils sont, ce qu'ils vivent et traversent comme états, émotions et sensations. Si toute discipline permet d'acquérir des méthodes et outils de travail pour donner forme à une matière, le plongeon dans l'œuvre transcende par la suite toute idée de méthode pour entrer dans l'expérience sensible.

L'entretien avec Gaudet et Niel nous aura donc permis de nous immiscer au cœur d'une expérience de collaboration interdisciplinaire danse/théâtre. Nous avons pu y constater l'apparent paradoxe de la reconnaissance et du rejet des disciplines dans le discours des artistes qui se refusent à regarder leur œuvre sous l'angle disciplinaire bien qu'ils entrent en studio avec une perception et

des méthodes de travail largement teintées par leur champ de pratique respectif. En tentant de discerner une interdisciplinarité-processus et une interdisciplinarité-œuvre, j'avance l'idée que cette reconnaissance et ce rejet constituent un couple dialogique essentiel à la compréhension de la complexité des pratiques interdisciplinaires. Ce principe dialogique serait alors à aborder dans le sens où l'entend Edgar Morin, c'est-à-dire « comme la présence nécessaire et complémentaire de processus ou d'instances antagonistes » (1998), dont l'association « nous permet de relier des idées qui en nous se rejettent l'une l'autre, comme par exemple l'idée de vie et de mort » (*idem*). Dans cette optique, l'interdisciplinarité-processus et l'interdisciplinarité-œuvre ne s'opposent en aucune façon. Elles apparaissent, dans le cas du duo Gaudet/Niel, absolument en dialogue, la nature du processus, basée sur la reconnaissance de la pratique de chacun, nourrissant la nature de l'œuvre elle-même dans de multiples résolutions possibles. L'observation que je fais ici à travers les propos de Gaudet et de Niel m'amène ainsi à considérer l'importance de développer une compréhension systémique de l'interdisciplinarité en tentant de faire dialoguer les analyses d'œuvres avec des analyses des modes du faire qui les ont générées. C'est par la reconnaissance de ce dialogisme intrinsèque à l'expérience interdisciplinaire que nous pouvons en saisir toute la portée pour le développement d'un mode de pensée complexe : un dialogisme « opérateur de reliance » (*idem*). L'art vivant nous y donne un accès privilégié alors qu'il travaille au cœur de la matière humaine, éminemment complexe dans ses contradictions.

BERNARD, Michel (2002), « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n°222 (« Le corps »), p. 523-534.

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 ».

COOLS, Guy (2005), « De la dramaturgie du corps en danse », *Jeu*, n°116 (« Mettre en scène aujourd'hui », Hélène Jacques et Michel Vaïs [dir.]), p. 89-95.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1972), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, « Critique », vol. 1 (« L'anti-Cédepe »).

GOLDBERG, RoseLee (2001), *La performance: du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, « L'univers de l'art ».

GUAY, Hervé (2010), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (« Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », Hervé Guay [dir.]), p. 15-36.

LA 2^e PORTE À GAUCHE (2014), « 2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel », <http://www.la2eporteagauche.ca/hotel.html>

LESAGE, Marie-Christine (2008), « L'interartistique: une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13 (« Théâtre et interdisciplinarité », Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 11-26.

MORIN, Edgar (1998), « Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'Université », *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n° 12, <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>

MORIN, Edgar (1994), « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n° 2, <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>

MOUGEOLLE, Marie (2014), « Quand danse et théâtre s'éprouvent l'un l'autre », *Jeu*, n°152 (« Représenter la mort », Michelle Chanonat [dir.]), p. 64-67.

PAILLÉ, Pierre et Alex MUCCHIELLI (2012), « L'analyse en mode écriture », dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, « U Sciences humaines et sociales », p. 183-206.

PÉTRUS (2014), « La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette », <http://www.pe.trus.ca/index.php?page=romeo-et-juliette-description>

PONTBRIAND, Chantal (1998), *Fragments critiques: 1978-1998*, Paris, Jacqueline Chambon, « Critiques d'art ».

PRESCOTT, Louise (2001), « La pratique de l'art ou le complexe d'Ulysse: de la création politique », dans Guy Laramée (dir.), *L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art/Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, « Essai », p. 102-113.

VAN KERKHOVEN, Marianne (1997), « Le processus dramaturgique », *Nouvelles de danse*, n°31, p. 18-25.

Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse

MANON LEVAC

Université du Québec
à Montréal

Danseuse, artiste du corps et du mouvement, j'accorde dans ma pratique une large part aux mots, dits et écrits. Ainsi, plusieurs de mes rôles d'interprète ont été marqués par un rapport entre texte et danse. Il y a bien sûr des romans, poèmes et essais dont la lecture me nourrit comme interprète. Ces textes qui, en évoquant un lieu ou un moment, propulsent mon imaginaire ou qui, par une métaphore, une phrase ou un mot déclenchent une chaîne de réactions sensibles, résonnent en moi et stimulent mon travail. Il y a aussi des ouvrages proposés par les chorégraphes afin que les danseurs se mettent avec eux au diapason de l'aventure créatrice. Il y a des écrits intimes de ma pratique qui retracent pour moi, et pour moi seule, la genèse ou l'élaboration de mon interprétation. Enfin, il y a parfois des textes, bribes d'histoire personnelle, que je produis à la demande des créateurs. Ces parcelles de vie contribuent alors au vaste bain d'idées et de matériaux versés dans la création, elles s'y dissolvent ou s'y transforment sous des aspects les plus divers. Générés par le processus de création, certains passages sont convertis en partition gestuelle alors que d'autres sont intégrés à la forme finale de l'œuvre et livrés sur scène à travers le corps et la voix du danseur. Dévoiler sur scène le récit d'une part de vécu en une prestation qui allie danse et parole a pour effet de sortir l'interprète de l'anonymat et du mutisme qui le caractérisent généralement. Ainsi, «[à] la différence du comédien invité dans l'espace de la danse, un danseur qui se met à parler, qui prend la parole[,] transgresse d'une certaine manière la convention tacite qui voit en lui un corps dénué de son, autre que celui que son corps produit par la danse» (Toth, 2015 : 17). J'ai vécu cette transgression du «danseur parlant» (*ibid.* : 18) dans les productions chorégraphiques *Théodore*

coin Adam (2000) de Jean-Pierre Mondor¹ et *Sur les glaces du Labrador* (2008) de Sarah Chase², toutes deux créées par la compagnie Montréal Danse³. Ces expériences ont été particulièrement valorisantes comme interprète parce que la prise de parole et le récit autobiographique qu'elles comportent ont dévoilé certains aspects de ma personnalité de façon plus explicite que ne le fait parfois la danse seule. En tant que danseuse « parlante », je me suis sentie plus complète et singularisée qu'à l'habitude. Interpréter ces deux œuvres m'a aussi permis d'approfondir ma démarche artistique, car j'ai dû redistribuer les jalons de mon savoir-faire en danse et m'ouvrir à d'autres pratiques. En effet, *Théodore coin Adam* et *Sur les glaces du Labrador* ont favorisé une rencontre interdisciplinaire au moment de leur élaboration en empruntant, par le texte et la voix, des éléments propres à la littérature et au théâtre et en croisant ces derniers avec la danse. Ces processus de création ont ainsi été marqués par une « tension entre mise en lettres, mise en corps et mise en voix » (*idem*) se manifestant, certes, dans la structure des œuvres, mais surtout dans la démarche d'interprétation. Toutefois, dans mon expérience, la tension entre mise en lettres, mise en corps et mise en voix n'a pas polarisé le travail vers le texte ou vers la danse, pas plus que ces deux éléments se sont confondus en un amalgame dans l'œuvre finale. Texte et danse, d'abord travaillés séparément, s'y sont ensuite croisés, relancés en un dialogue fertile et inspirant. La rencontre interdisciplinaire dont il est ici question m'a amenée à travailler la matière-danse et la matière-texte en une démarche qui s'apparenterait au métissage.

Dans le métissage, les composantes créent un nouvel ensemble, un nouvel être ensemble, sans perdre leur identité, leur nature, leur histoire [...]. Le métissage n'est pas une valeur fixe, un état permanent ou une condition immuable, mais un processus qui permet de reconnaître la multi-appartenance, être ici et là, être ceci et cela, habiter des deux côtés de la frontière, emprunter une troisième voie entre [...] fusion et différenciation (Nous, 2005 : 10).

Je témoignerai donc ici de cette troisième voie, un « être ensemble » animé par les effets de la relance mutuelle entre danse et texte dans mon interprétation. Je présenterai d'abord l'élaboration des œuvres tant du point de vue de l'écriture chorégraphique que de l'écriture textuelle. Je traiterai ensuite des géométries variables du rapport danse-texte dans les œuvres *Théodore coin Adam*

- 1 Jean-Pierre Mondor a dansé avec la compagnie Montréal Danse de 1989 à 1993. Il participé aux tournées internationales de Joe de Jean-Pierre Perreault de 1994 à 1996. Parmi ses œuvres chorégraphiques, on retient notamment *Fragments*, *Moderne solitude* et *Théodore coin Adam*.
- 2 Sarah Chase est une chorégraphe et interprète dont les œuvres solos ont été présentées au Canada et en Europe. Elle a aussi dansé pour Benoît Lachambre, Alexander Baervoets et Raimund Hoghe. Ces dernières années, elle a été invitée à créer pour les danseuses solistes Kate Alton et Peggy Baker de même que pour la compagnie Toronto Dance Theater. Parallèlement à ces engagements, elle a mené une tournée canadienne de ses solos *Lamont Earth Observatory*, *Muzz* et *1001*.
- 3 Fondée en 1986 par Paul-André Fortier et Daniel Jackson et dirigée par Kathy Casey depuis 1995, la compagnie Montréal Danse invite des chorégraphes émergents ou établis à créer des œuvres avec sa troupe de danseurs expérimentés. Elle tient une place unique dans le paysage montréalais, avec un répertoire d'une soixantaine d'œuvres signées par une cinquantaine de chorégraphes québécois et étrangers.

et *Sur les glaces du Labrador*. J'aborderai enfin les particularités de l'interprétation lorsque la rencontre corps-voix-texte conjugué plus particulièrement mouvement et parole autobiographique.

L'ÉLABORATION DES ŒUVRES

Les œuvres de Mondor et Chase, créées à huit ans d'intervalle, comportent plusieurs similitudes. Tant *Théodore coin Adam* que *Sur les glaces du Labrador* se composent d'une succession de courts solos liés entre eux par des mouvements de groupe. Les thématiques centrales des œuvres, bien que différentes, s'éclairent toutes deux à partir des histoires vécues par les danseurs et livrées dans une simultanéité de la danse et de la parole.

Théodore coin Adam

Fortement inspiré par la forme chorale du théâtre de Michel Tremblay⁴, Mondor envisage de créer une œuvre à voix multiples dans laquelle chaque interprète se présente de façon intime et personnalisée par un solo dansé et par un monologue. Dans la formule proposée, danse et texte proféré à voix haute par les interprètes coexistent en des pistes parallèles et simultanées et donc sans recherche particulière de sens entre mouvement et parole. Ainsi, *Théodore coin Adam* est composé de cinq tableaux, chacun centré sur un protagoniste différent. Rassemblés autour de ce protagoniste, ses collègues interviennent physiquement et verbalement dans son histoire, comme le ferait un chœur de tragédie grecque.

D'entrée de jeu, le partage des tâches entre le chorégraphe et les danseurs est clairement établi. Mondor assume l'écriture chorégraphique des solos et des transitions entre ces solos alors que l'écriture textuelle est produite par les danseurs. En restant fidèle au style nerveux et électrique qui le caractérise, Mondor s'engage à signer un portrait chorégraphique de chacun des interprètes dans lequel un trait de personnalité ou une qualité repéré chez un danseur peut teinter la gestuelle et le rythme du solo. Pour ce qui est de l'écriture textuelle, chaque interprète est invité à relater une histoire personnelle, une anecdote significative ou une confidence. Peu d'indications sont données quant à la nature de l'histoire, de l'anecdote ou de la confidence dévoilée par chaque danseur. Il est de la responsabilité de l'interprète de choisir un moment de vie qu'il est prêt à livrer par écrit.

Le processus débute par une journée entière d'écriture en solitaire. Dès le lendemain, nos histoires sont mises en commun et lues à voix haute à tour de rôle devant nos collègues et le chorégraphe. Nous sommes appelés à commenter spontanément la teneur ou la forme du récit. Accueil, respect et ouverture guident nos rétroactions sur les histoires personnelles et les anecdotes des autres. Les commentaires, d'abord impressionnistes, relèvent bientôt le détail touchant, le personnage

4 Pensons, par exemple, aux *Belles-sœurs* (1968) et à *Albertine en cinq temps* (1984).

excentrique ou le caractère absurde d'une histoire. Mondor nous encourage à développer ces particularités de nos récits. Des plages de travail individuel alternent alors avec des périodes de travail de groupe. Petit à petit, nous cernons et développons les différents styles de nos textes dans le but de créer une gamme de tonalités lorsque l'œuvre sera finie.

L'étude individuelle et collective de nos textes nous amène ensuite à identifier des éléments propres à la forme de nos récits. Nous convenons d'opter pour des phrases courtes afin de faciliter la saisie du récit proféré simultanément avec la danse. De même, il apparaît pertinent de cibler des images fortes de nos récits à l'aide de mots-clés. Mondor, en effet, a le souci d'être au plus près d'une forme verbale, de ne pas faire « littéraire ». Pendant une semaine, en de constants allers-retours entre écriture et mise en voix, chacun adapte la structure des phrases et le déroulement de son récit. Mondor nous suggère parfois quelques formulations, phrasés et effets de style. Lorsque la composition est bien avancée, il procède aussi à des ajouts au début et à la fin de chacune des histoires afin de créer des liens avec le tableau précédent ou suivant.

La première étape consacrée à la mise en forme des histoires personnelles des danseurs est suivie de l'élaboration des portraits chorégraphiques signés par Mondor. Bien que ces solos soient composés indépendamment de l'écriture des textes et donc sans visée d'illustration du texte par la danse, on constate toutefois que les récits des danseurs ont influé sur la perception du chorégraphe. Par exemple, mon texte, témoignant de quelques-unes de mes manies, a probablement induit la danse agitée et obsessive, fourmillant de gestes idiosyncrasiques des mains, qui constitue mon solo.

Le chorégraphe procède en un travail de composition en couches. Dans un premier temps, texte et danse sont abordés séparément. Puis, il y a organisation, à l'intérieur de chaque tableau, du récit, de la danse solo et des interactions du groupe avec le soliste. Du côté des danseurs, cette étape correspond aussi à l'acquisition de la coordination nécessaire pour danser et parler en même temps. Ainsi, le danseur se trouve à aller vers le texte, à revenir vers la danse et à se positionner depuis son texte pour approcher sa danse ou encore à se tenir entre danse et texte pour les harmoniser dans sa prestation. Là s'établit une dynamique interdisciplinaire dont la réalisation repose toutefois sur un savoir-faire bien disciplinaire, celui de la coordination fine, nuancée et complexe que doit développer tout danseur.

Ensuite, la structuration de l'œuvre comporte de nombreux choix chorégraphiques de la part de Mondor en ce qui a trait à l'ordre et à la succession des tableaux individuels ainsi qu'à leur enchaînement par les mouvements de groupe. L'art du chorégraphe s'exprime par un travail fin de dosage d'énergie et d'atmosphère non seulement à l'intérieur de chaque tableau, mais aussi d'un tableau à l'autre afin de tracer la courbe dynamique de la composition d'ensemble. Il s'agit d'une préoccupation que l'on retrouve également dans l'élaboration de *Sur les glaces du Labrador*.

Sur les glaces du Labrador

Sarah Chase est reconnue comme une chorégraphe et une soliste qui, depuis plusieurs années, allie parole et histoires de vie à un mouvement hypnotisant et répétitif. Dans ses solos, récit et danse ont la même importance et se marient en une architecture complexe faite d'évocation et de coïncidences. Avec *Sur les glaces du Labrador*, la chorégraphe présente son intention de puiser dans les histoires familiales des interprètes, histoires qu'ils réciteront sur scène tout en dansant. Elle fait également état de son intérêt pour les recherches sur la plasticité neuronale et les fonctions des hémisphères gauche et droit du cerveau; un intérêt qui se traduit dans son écriture chorégraphique par des séquences d'accumulations et de boucles répétitives. Pendant le processus de création, Chase attaque de front le travail du texte et celui du mouvement, mais par des voies différentes. Les textes des interprètes, destinés à être énoncés sur scène, portent sur des anecdotes et participent à la matière de leur solo. Les mouvements d'ensemble, créés par la chorégraphe, s'appuient sur des coordinations motrices complexes, entre côtés droit et gauche, parties supérieure et inférieure du corps.

Par divers procédés tels que l'entrevue, l'improvisation et l'écriture, Chase fait émerger des souvenirs familiaux, récents ou anciens chez chacun des danseurs. Pendant plusieurs semaines, les interprètes baignent dans ce flot de souvenirs et de paroles, cumulant chacun deux ou trois drames, moments d'intimité privilégiés avec un parent, récits de décès ou de disparition, actes héroïques accomplis par un membre de la famille, etc. Au fil du travail, Chase sélectionne ensuite une seule histoire par personne. La résonance suscitée chez la chorégraphe et, surtout, la «synchronicité» ainsi que les coïncidences entre les histoires des interprètes orientent ses choix. Pour ma part, l'anecdote retenue porte sur l'origine incertaine, italienne ou espagnole, du patronyme de ma grand-mère maternelle et des discussions tour à tour passionnées ou cocasses que cette confusion a générées dans ma famille durant mon enfance. Avec les années, ce flou identitaire m'est apparu plus exotique que troublant.

Tout comme Mondor l'a fait dans *Théodore coin Adam*, Chase intervient ponctuellement dans l'écriture de nos récits. Elle nous suggère de préciser un détail, de mettre l'accent sur un mot ou encore de simplifier le langage afin d'adopter le ton d'une conversation familière. Parallèlement à la mise en forme du texte de leur histoire familiale, les interprètes élaborent leur séquence de mouvements à partir d'une trame totalement différente. Pour ce faire, la chorégraphe propose aux danseurs de choisir une chanson significative dont ils s'inspireront pour créer une courte phrase chorégraphique que, plus tard, ils exécuteront en boucle tout en relatant leur souvenir. Les paramètres de composition sont clairement stipulés. Chaque mot de la chanson est découpé en syllabes. Cette syllabe est réduite à un son, une onomatopée ou un mot court et est librement associée à un mouvement. L'association syllabe-mouvement peut s'effectuer par une illustration gestuelle du son ou du mot, évoquer une image, s'appuyer sur un homonyme ou recourir à

la pantomime, aux signes paraverbaux ou aux expressions faciales. La séquence ainsi créée s'apparente au langage des signes. Les gestes et mouvements produits se logent principalement dans le haut du corps : torse, bras, mains, tête, visage. Chaque phrase chorégraphique peut comporter des changements de niveau (debout, posture accroupie ou au sol), mais doit généralement maintenir un rapport frontal avec le public pour des raisons évidentes de projection de la voix. La chorégraphe suggère aussi de favoriser des mouvements sur place ou de petits déplacements afin que le déploiement de la danse ne domine pas l'énonciation du texte.

DES GÉOMÉTRIES VARIABLES DU RAPPORT DANSE ET TEXTE

Réunies par la prestation du danseur, à travers son corps, sa voix, sa sensibilité, les partitions dansées et textuelles de *Théodore coin Adam* et *Sur les glaces du Labrador* défilent parallèlement sans interruption et avec de rares moments de silence. Parce que récit et mouvements ont été composés de manière autonome, ils évitent l'écueil d'une illustration corporelle du texte. Dans ces œuvres, la juxtaposition des flux gestuel et textuel crée une relation entre les langages chorégraphique et littéraire qui relèverait de deux des cinq approches définies par le philosophe Michel Bernard (2001). Ce dernier, en effet, a analysé le rapport entre danse et texte à partir d'écrits philosophiques, poétiques ou littéraires comme source d'inspiration à la création chorégraphique. Il distingue ainsi les approches sémantique, esthétique, poétique, pragmatique et rhizomatique. Bien que dans *Théodore coin Adam* et *Sur les glaces du Labrador*, les textes ne président pas à la création (ils en font plutôt partie), il est néanmoins possible de transposer les approches distinguées par Bernard à la particularité des œuvres ici présentées.

Ainsi, *Théodore coin Adam*, privilégierait surtout une approche sémantique, où « le sens intelligible du texte induit par la lecture se convertit en une intensité affective, sensorielle et kinesthésique comme déclencheur d'un sens second » (*ibid.* : 127). Dans cette chorégraphie, des allers-retours rythmiques et phoniques de même que d'incessants jeux d'intelligibilité se déploient entre récit, danse solo et interactions avec le groupe de danseurs qui entoure le protagoniste, réfractant et recomposant la signification de la danse ou du texte.

Dans *Sur les glaces du Labrador*, la juxtaposition des paroles et des mouvements se déroule principalement sur un mode aléatoire, des liens fortuits surgissant au détour de la rencontre de tel mot avec tel geste. Le sens inattendu révélé par la concordance inopinée entre mot et geste résulte souvent de l'évocation. Cette approche s'apparente au mode de lecture poétique ou « fictionnaire » (*ibid.* : 128) identifié par Bernard et table sur le « pouvoir d'induction imaginaire » (*idem*) du texte. Ici, la « force imageante » (*idem*) ne procède pas de l'écrit seul, mais relance réciproquement texte et danse. L'image peut tout aussi bien être générée par une phrase et prolongée par un mouvement que surgir du mouvement et colorer cette phrase. De la création d'un sens second

dans l'approche sémantique repérée dans *Théodore coin Adam* à l'évocation propre à l'approche poétique de *Sur les glaces du Labrador*, ces rapports entre danse et texte comportent des enjeux de l'interprétation spécifiques à chacune des œuvres.

***Théodore coin Adam* : une danse riche en événements⁵**

Théodore coin Adam présente une gestuelle vive, nerveuse, à la limite de l'agitation. Des moulinets de bras, des secousses, des sauts, des ondulations de la colonne vertébrale ou des tapotements au visage caractérisent mon solo. Ma partition chorégraphique est également parsemée de multiples interactions avec le chœur évoluant autour de moi. Je suis entourée, portée ou transportée pendant que je raconte mes manies en dansant. À d'autres moments, je m'adosse ou m'allonge sur la masse des corps me servant d'appui. Cette danse rapide et affairée provoque un essoufflement et un débit précipité qui, en amont de toute intention, nourrit l'effervescence de la description de mes manies. Mon texte est livré sur un ton légèrement distancié et ma voix est amplifiée par un microphone. À ma prestation haletante s'ajoutent d'autres « facteurs kinesthésiques du texte » (Pavis, 1996 : 200) tels que des modulations d'intonation et du débit, des ruptures, de la ponctuation vocale et corporelle ainsi que des choix physiques et kinesthésiques liant phrasés textuel et gestuel. De plus, dans une danse riche en événements, le recours au microphone dispense aussi du souci de projection de la voix. Autrement, les paroles risqueraient d'être noyées par le flot des mouvements amples ou déjouant la frontalité. L'amplification de la voix se trouve, en quelque sorte, à rétablir l'équilibre avec l'activité corporelle.

Ainsi, la kinesthésie même du texte et de la danse contribuent déjà à l'émoi et à l'inquiétude exposés dans le récit de mes manies. Les vibrations sensibles et émotives sous-jacentes à mon histoire personnelle s'en trouvent avivées avec autant d'efficacité que par un travail de mémoire émotionnelle. À cause du dispositif de mon solo, qui conjugue vivacité gestuelle, trépidation du débit et interactions diverses avec le groupe de danseurs, je ne fonde pas l'interprétation de mon récit sur la seule réactivation émotionnelle de ma confiance. Les appuis corporels et kinesthésiques propres à l'énonciation du texte, aux modulations de l'intonation, à la gestion du souffle et à l'effectuation de la danse y jouent une large part.

Le récit et le mouvement, en misant tous deux sur la fébrilité, produisent une saturation qui rend mes objets obsessifs si futiles que l'inquiétude et l'activité que je déploie sont risibles. De plus, l'empressement exagéré du groupe à mon égard s'étiole graduellement au cours de mon solo. D'abord source de toutes les attentions, je deviens graduellement un fardeau lassant. Ce changement de situation a pour effet de commenter mon texte et de poser un regard distancié et humoristique sur mon récit.

5 Cette expression est inspirée d'Alain Neddard qui évoque « une danse "pauvre" en événements » (1997 : 48).

Comme dans l'approche sémantique identifiée par Bernard, le déclenchement d'un sens second présente mes manies comme vaines et superficielles. Il engage dans mon interprétation une réévaluation des préoccupations premières énoncées dans le texte : inquiétude, émoi et obsession. La place du souvenir et de la résonance émotive de mon histoire personnelle demeure, mais elle est décalée par l'humour, l'extravagance et l'effervescence de la danse. Ma confiance se trouve transformée en une « fictionnalisation » qui fait maintenant de moi un personnage. À travers mon *alter ego* s'ouvre alors un champ de possibilités qui me permet, par la relance entre l'énonciation du récit et l'effectuation de la danse, d'actualiser divers niveaux de sens aussi révélateurs et stimulants que l'authenticité première de mon récit autobiographique.

L'adresse directe dans *Sur les glaces du Labrador*

Si la danse et le texte rivalisent d'importance dans *Théodore coin Adam*, mon solo de *Sur les glaces du Labrador* met l'accent sur le récit. Comme le suggère le dramaturge Alain Neddam, il importe que « la parole puisse s'énoncer sur fond de danse plutôt ralentie ou calme, afin que l'écoute du texte ne soit jamais menacée par l'emprise du visuel » (1997 : 48). De fait, la danse, peu expansive, logée principalement dans les membres supérieurs et exécutée sur place, se déroule en un flot calme et continu qui ne comporte que de rares accentuations. On la dirait reléguée en trame de fond, fidèle, constante et dépourvue de lien de causalité avec le texte.

Le récit de l'histoire familiale, élément prédominant de chacun des solos de la chorégraphie de Chase, est adressé directement au spectateur. Ce processus communicationnel relève de ce qu'Herveline Guervilly désigne au théâtre comme l'interpellation : « L'interpellation est la première forme à laquelle on songe lorsqu'on s'interroge sur le face-à-face entre acteurs et spectateurs. Celle-ci consiste en une adresse directe, laquelle vient en effet concrétiser la situation relationnelle entre la scène et la salle » (2011 : 43). Toutefois, dans *Sur les glaces du Labrador*, le danseur ne raconte pas son histoire à la masse indifférenciée du public, il la dirige vers un spectateur à la fois en une interpellation que je qualifierais d'individualisée. Il lui livre son récit telle une confiance, à « voix nue », c'est-à-dire sans amplification sonore, et s'assure, par le contact visuel, de capter l'attention du spectateur avant de recréer ce canal de communication avec une autre personne assise ailleurs dans la salle. Chaque spectateur, ainsi visé, se trouve à endosser aussi le rôle d'un auditeur. L'intention est claire. En désignant un spectateur comme auditeur privilégié de son récit, le danseur espère le toucher, éveiller en lui un écho intime. Il est à noter que lors des représentations, la salle n'est pas, comme à l'habitude, plongée dans le noir. Un éclairage à faible intensité permet au danseur de discerner les spectateurs et ces derniers se savent vus par le protagoniste sur scène.

Ce contact visuel franc et direct est également soutenu par la sincérité du récit avec laquelle le danseur-monologue doit constamment renouer. Il ne joue pas son récit, mais le raconte, tout simplement. Pour livrer son histoire, le danseur se remémore des bribes de son vécu et se laisse envahir tant dans sa voix que dans son corps par la prégnance sensorielle et émotive du souvenir.

Ce sont la force et l'acuité de ce souvenir qu'il cherche à communiquer. Sa posture face au texte relève alors beaucoup plus de celle du conteur que de celle de l'acteur.

Variations aléatoires

C'est toutefois en dansant que l'interprète de *Sur les glaces du Labrador* vit, revit et aborde son souvenir. Même si le mouvement semble relégué au second plan, il fait partie de la prestation du danseur. Le soliste actualise la simultanéité de la parole et du geste en circulant à travers les couches verbales et corporelles de sa prestation. Tout en défilant en même temps, texte et danse se relancent, se croisent et se rejoignent, suscitant des concordances sans cesse rejouées d'où jaillit soudain, comme dans l'approche poétique identifiée par Bernard, l'évocation d'un souvenir ou d'une image. Ainsi, lors d'une représentation, en effectuant un geste ondulant du bras et de la main tout en parlant de l'origine italienne de ma grand-mère maternelle, il m'apparaît tout à coup un portrait d'elle, jeune femme radieuse au corps bien galbé. En principe, mon récit ne se rapporte pas à cette photo, mais l'onde du mouvement, par un jeu d'associations sur les courbes, fait subitement ressurgir cette image que je n'avais pas revue depuis des années. L'éclat du visage et la silhouette de jeune femme de ma grand-mère me remplissent de tendresse. Envahie pendant ma prestation sur scène par la douceur de ce sentiment, j'en teinte et module le ton de ma voix, mon débit de même que plusieurs mouvements subséquents.

Dans cette concordance inopinée, mouvement, mot et image s'entrecroisent par des voies souterraines pour renouveler mon action et, de là, mon interprétation. Lorsqu'il se produit, le croisement entre un mot et un geste ne constitue pas un repère. Il n'est donc pas fixé afin d'être repris la fois suivante, d'autant que le danseur peut tronquer, varier ou reprendre à sa guise la boucle répétitive des mouvements de sorte que la concordance parole-mouvement n'est jamais tout à fait la même. Certes, un effet de sens peut advenir, mais il ne résulte pas d'une synchronisation intentionnelle. Le rapport texte-danse dans *Sur les glaces du Labrador* se fonde sur le jeu de glissements, de décalages, entre le « dire » et le « faire ». Le danseur les accomplira en modulant les durées et les phrasés respectifs des partitions parlée et dansée. Entre les deux s'ouvre un intervalle propice aux potentialités de sens que Michèle Febvre décrit comme « un intervalle poétique issu de leur chevauchement, de leur succession ou de leur juxtaposition, et échappant à toute saisie univoque » (1995 : 109). Il s'agit là d'un lieu, d'un espace pour laisser place aux images.

Bien que les solos de *Théodore coin Adam* et de *Sur les glaces du Labrador* se caractérisent tous deux par la prestation simultanée de la danse et de la parole, ils se constituent chacun en des « circuits de relations sonores/visuelles/kinesthésiques » (*idem*) distincts. Par un débit précipité, une danse solo vive et parsemée d'interactions avec le chœur de danseurs, bref par une accumulation d'éléments dynamiques, *Théodore coin Adam* crée une intelligibilité entre parole et danse qui repose sur l'effervescence et l'agitation. La mise en forme des langages textuel et

chorégraphique joue de surenchère, favorise une relance mutuelle et façonne un personnage inquiet, à l'expressivité légèrement distanciée du récit original. *Sur les glaces du Labrador*, au contraire, recherche la reviviscence du souvenir et canalise l'énonciation du récit dans une adresse directe au spectateur. Entre danse et texte affleure un «laisser advenir» riche d'évocation, ouvert aux correspondances aléatoires faites de distance, de décalage ou d'adhésion fortuite. Le soliste s'investit ici dans une interprétation sobre et dépouillée.

RÉSONANCES DE L'INTIME ET MÉTISSAGE

Dans *Théodore coin Adam* et *Sur les glaces du Labrador*, le danseur incarne, réalise et ressent en lui-même les correspondances variées résultant de la simultanéité de la danse et de la parole, une parole chargée de son vécu. Il est vrai que le danseur puise toujours dans son histoire personnelle et corporelle pour aborder un rôle. Comme le souligne Dominique Bagouet : « Des histoires, il y en a toujours... dans chaque danse, il y a des millions d'histoires. On est harcelé par les histoires, c'est le programme minimal de chaque danse » (Bagouet, cité dans Ginot, 1999 : 242). Souvent secrètes et parcellaires, ces fictions personnelles agissent en filigrane de la danse et la sous-tendent par éclats, mais constituent rarement la trame narrative continue d'un rôle. Je peux, par exemple, évoquer un moment de mon vécu pour moduler une qualité de mouvement, motiver un geste ou nourrir la relation à mon partenaire. Pourtant, ces repères biographiques ne visent pas nécessairement à soutenir la cohérence de mon rôle et, surtout, n'en sont pas la matière même. Qu'en est-il lorsque c'est le cas ?

Dans les deux œuvres ici présentées, l'histoire personnelle du danseur est explicite et devient une trame textuelle et parlée. Le souvenir, les mémoires sensorielle et émotive propres au récit de l'interprète composent, par leur cohérence, une véritable sous-partition que Patrice Pavis présente comme « l'idée derrière l'action, le fondement de la partition, le réseau d'associations ou d'images, le corps invisible de l'action » (1996 : 92). De mon récit, je connais déjà les référents, le sens intime. Je suis déjà imprégnée, vibrante et habitée par les personnes, les lieux, les actions et les événements. J'ai un accès direct et immédiat aux différentes couches du sensible, de la mémoire et de l'imaginaire qui font que cette histoire est mienne, unique et singulière.

L'intérêt de l'expérience inusitée qui, à deux reprises, m'a amenée à danser une séquence chorégraphique autonome, sans lien direct avec les anecdotes et souvenirs que je racontais en même temps à voix haute, réside dans la juxtaposition d'activités, dansée et parlée. Pour le spectateur, l'histoire personnelle du danseur apparaît comme le thème central du tableau. Pour l'interprète, le vécu de cette histoire est là, derrière ou dessous (*idem*), mais ne valide pas la danse, pas plus qu'il n'établit une logique narrative entre texte et mouvements. Ce vécu est plutôt rejoué, modulé par sa concomitance avec la danse. Éprouvées et livrées en simultanéité,

les différentes couches du senti, du souvenir, du corps mouvant et de la parole retentissent entre elles et s'éclairent réciproquement au moment de la prestation. Ainsi s'établissent une résonance et un dialogue fécond entre parole et danse qui, en coexistant au cœur même de la prestation de l'interprète, s'étoffent mutuellement et deviennent plus significatives ensemble que séparément. Alors apparaît le métissage défini par Alexis Nouss, cette troisième voie se situant entre « fusion et différenciation » (2005 : 10). Dans l'expérience d'interprétation de *Théodore coin Adam* et de *Sur les glaces du Labrador*, ce métissage consiste à explorer, redistribuer et croiser les phrasés, les intensités dynamiques et les vibrations émotives et sensibles du « danser » et du « dire ». Par ces différentes actions, le danseur provoque puis apprécie les effets de concordance, de relance, de décalage ou de rencontre entre les flux textuel et gestuel.

Pourtant, aux premiers balbutiements de la création, la relation entre corps, voix et texte se caractérise par des jeux de force, d'opposition ou d'incongruité; des jeux de « différenciation », dirait Nouss (*idem*). Le travail mené durant le processus créatif opère des choix judicieux et surtout conscients qui ne privilégieront pas nécessairement une « fusion » (*idem*), une adhésion ou un équilibre entre tous ces éléments. C'est au moment de livrer l'œuvre sur scène que la « tension entre mise en lettres, mise en corps et mise en voix » évoquée par Lucille Toth (2015 : 18) fait place à une résonance entre les couches du « danser » et du « dire ». Cette résonance, en interpellant les « deux côtés de la frontière » (Nouss, 2005 : 10), ouvre la voie au métissage.

En définitive, les trajets disciplinaires parcourus par mon corps, ma voix et mon texte, puis réunis dans une interdisciplinarité tenant du métissage m'ont ramenée vers mes savoir-faire de danseuse tout en enrichissant et en nuancant ces derniers par la rencontre corps-voix-texte. Dans *Théodore coin Adam*, la juxtaposition de la danse et de la parole a généré un effet d'accumulation ainsi qu'un regard distancié sur mon histoire qui m'a permis d'explorer d'autres possibilités expressives. Dans *Sur les glaces du Labrador*, ce sont les variations de l'évocation qui ont déployé mon récit en de nouvelles modalités du sensible.

Il m'est apparu que les deux propositions, malgré leurs différences, requièrent du danseur qu'il réactualise sans cesse les couches d'activités qui soutiennent sa prestation. C'est un travail pour lequel se mouvoir et dire en même temps mobilise grandement l'attention de l'interprète et le campe résolument dans le présent de sa performance. J'ajouterais qu'en nous invitant à nous investir personnellement dans le processus créatif et, de surcroît, en faisant de nos histoires le sujet même de l'œuvre, les chorégraphes Jean-Pierre Mondor et Sarah Chase ont établi avec nous, les participants, un mode de création fondé sur l'engagement personnel. Là où on pourrait voir une certaine « vampirisation », je perçois au contraire une valorisation. J'ai constaté que le fait de se livrer, même partiellement, renforce le sentiment d'appartenance au projet chorégraphique. Le danseur n'y participe plus seulement au meilleur de ses habiletés techniques, de son sens du mouvement

et de sa créativité d'interprète, mais il se dit de manière sensible et affirmée. De plus, la forme du récit autobiographique rend encore plus manifeste cette mobilisation personnelle et artistique.

En fait, élaborer des œuvres à partir des histoires personnelles des participants incite forcément ceux-ci à parler d'eux-mêmes et à mieux se connaître, ce qui favorise une rencontre humaine et artistique, certes, entre chorégraphe et interprètes, mais aussi entre danseurs. Par conséquent, faire de l'intime un terrain commun de création a été source de découvertes et a renforcé la complicité au sein de l'équipe. Cette entente profonde, reposant sur l'intimité et la vulnérabilité, a contribué au sentiment de partage qui a marqué les créations. Ainsi, les résonances de l'intime telles que vécues dans *Théodore coin Adam* et *Sur les glaces du Labrador* se sont propagées grâce aux ondes sensibles de la parole autobiographique des danseurs et de la rencontre corps-voix-texte.

BERNARD, Michel (2001), «Danse et texte: danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes», dans *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, «Recherches», p. 125-135.

FEBVRE, Michèle (1995), *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, «Librairie de la danse/Art nomade».

GINOT, Isabelle (1999), *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, «Recherches».

GUERVILLY, Herveline (2011), «L'acteur face au spectateur: des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XX^e et XXI^e siècles», thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3.

NEDDAM, Alain (1997), «Texte et danse: une dramaturgie de l'insaisissable», *Nouvelles de danse*, n° 31, p. 44-60.

NOUSS, Alexis (2005), *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel, «La discorde».

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, «Arts du spectacle».

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.

Création interdisciplinaire et indiscipline de l'interprète-créateur¹

ANGÉLIQUE WILLKIE

Université Concordia

L'interdisciplinaire, dont on parle beaucoup, ne consiste pas à confronter des disciplines déjà constituées (dont, en fait, aucune ne consent à s'abandonner). Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un « sujet » (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne.

Roland Barthes,
« Jeunes chercheurs »

Roland Barthes donnait ainsi des conseils à de jeunes chercheurs universitaires. Pourtant, il aurait tout aussi bien pu parler de création d'œuvres scéniques. La plus grande part de ma carrière artistique a été caractérisée par la création d'objets nouveaux, qui n'appartenaient à personne, pour reprendre la formulation de Barthes. Les créateurs avec qui j'ai travaillé (Alain Platel et Sidi Larbi Cherkaoui des Ballets C de la B ainsi que Jan Lauwers de la Needcompany, entre autres) mélangeaient sur le plateau, sans hiérarchie aucune, des danseurs, des musiciens, des acteurs et des chanteurs, professionnels et non professionnels. Comme l'affirme Barthes, le fait de rassembler diverses disciplines sur un plateau autour d'un sujet ne suffit pas pour faire une

1 Tous mes remerciements à Andréane Leclerc pour ce titre ainsi que pour sa curiosité, sa diligence et ses propositions lors de sa relecture de ce texte.

création «interdisciplinaire». L'intention de ces chorégraphes et metteurs en scène de privilégier une certaine hybridité au sein de leur processus de création est déterminante pour en arriver à une forme performative interdisciplinaire. Pour chacun de ces artistes, le mouvement ou le texte apparaît comme matière première à partir de laquelle les créations vont émerger². Invités à se joindre au processus, les interprètes venant de différentes disciplines délaissent leur domaine de spécialisation et s'abandonnent à l'inconnu, au devenir. Quel est l'apport de l'interprète dans une telle démarche? Comment l'interprète-créateur se déplace-t-il par rapport à sa discipline et à sa formation pour laisser son parcours personnel venir nourrir l'œuvre en déploiement? Comment aborde-t-il une création qui se manifeste dans un espace encore informe, voire vide? Comment arrive-t-on, au fil du processus, à cet objet nouveau qui n'appartient à personne auquel Barthes fait allusion?

La littérature dans le domaine du spectacle vivant ne parle que rarement de l'interdisciplinarité du performeur. Or, à mes yeux, il n'y a pas de spectacle interdisciplinaire sans interprète interdisciplinaire. Chez ce dernier, l'interdisciplinarité se manifeste dans la volonté de se nourrir de diverses formes d'expression et de les mettre en œuvre de façon rhizomatique pour résonner avec les demandes de la création. Son expérience subjective accompagne et surtout participe à sa navigation à travers des images, thématiques ou textes proposés, en ancrant sa contribution unique et son hybridité artistique singulière. À partir de mes expériences, je tenterai d'articuler quelques réflexions autour de l'interprète qui génère, occupe et redéfinit continuellement cet espace «entre» qui est au cœur du processus interdisciplinaire, en cherchant à «mettre son propre langage en position d'exterritorialité» (Barthes, 1972: 2). Pour le célèbre artiste John Cage, ce processus se détermine dans un intervalle indéfini qui est nécessaire afin de permettre le contact, la rencontre, l'interpénétration des arts (Cage, 1976: 86-88). Selon lui, la création s'inscrit dans l'infini et n'est possible que dans l'absence de toute intentionnalité de la part du créateur. Lorsqu'il y a des présences simultanées de plusieurs arts, seul un retour à ce qu'il considère comme les «origines» – le vide et le silence – permet que «la chance et le chaos» émergent et deviennent création (*ibid.*: 110). Félix Guattari parle du «mouvement chaotique, qui consiste à faire un aller-et-retour permanent entre le chaos et la complexité [et qui] ne s'arrête pas forcément au degré zéro. Il rencontre des strates, des plis, que [Guattari] appelle des plis autopoïétiques» (Guattari, cité dans Uno, 1999: 19).

L'idée de se tenir entre le chaotique de l'individu et le systémique de la formation disciplinaire est particulièrement intéressante en ce qui a trait au devenir de l'interprète-créateur dans une œuvre interdisciplinaire. Je partirai donc de mon domaine de formation, la danse, devenue une sorte de discipline d'entrée dans un processus de création que j'expliquerai ensuite, en explorant comment celle-ci a informé mes premières esquisses lors de collaborations avec Alain Platel,

2 Ainsi, Platel et Cherkaoui se concentrent d'abord sur le mouvement alors que Lauwers utilise le texte comme tremplin dans ses créations.

Sidi Larbi Cherkaoui, Jan Lauwers et d'autres. Puis, je ferai part de mes réflexions concernant ma compréhension et ma transposition de leurs consignes, imageries et thématiques initiales, en relation avec ma pratique, laquelle est nourrie à son tour par mon histoire personnelle. Finalement, je tournerai mon attention vers mon agentivité dans une création interdisciplinaire afin d'observer en quoi cette capacité d'agir influence la nature et le contenu de mes interventions.

DE DANSEUR À INTERPRÈTE-CRÉATEUR

Dans l'histoire de la danse, le danseur a longtemps été un simple exécutant – il apprenait la gestuelle du chorégraphe et la reproduisait sur le plateau, dans le plus grand respect possible de la forme proposée et de son contenu, similairement à ce que Barthes décrit à ses étudiants universitaires : « dans nos sociétés, nos institutions, ce qu'on demande à l'étudiant, au jeune chercheur, au travailleur intellectuel, n'est jamais son désir : on ne lui demande pas d'écrire, on lui demande ou de parler (au long d'innombrables exposés) ou de "rapporter" (en vue de contrôles réguliers) » (Barthes, 1972 : 1-2). J'ai commencé ma carrière artistique en tant que danseuse. J'ai eu une formation tout à fait traditionnelle en danse moderne au début des années 1980³. J'ai appris à maîtriser la poésie du corps et sa gestuelle, le tout dans un silence absolu. À aucun moment, au cours de mes années de formation, on ne m'a proposé un cours de voix, de jeu ou de musique. La vision académique et institutionnelle qui régnait à l'époque (et à laquelle j'adhérais) ne remettait absolument pas en question l'idée que, pour être danseuse, il fallait uniquement pouvoir danser : connaître et reconnaître les pas, maîtriser leur exécution et leur donner vie selon les goûts du chorégraphe quant au rythme, au tempo et à la qualité du mouvement. La reproduction exacte de la gestuelle enseignée était déterminante pour tout bon danseur.

Le rôle du danseur évolue beaucoup au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Il devient un chercheur et un prospecteur de matériau. Il est amené à prendre part à la création des œuvres en devenant tour à tour ou simultanément interprète, créateur ou improvisateur, pour reprendre les catégories proposées par Pamela Newell (2007). Pour ma part, j'ai toujours participé à des créations qui m'engageaient par des improvisations et des recherches d'un vocabulaire de mouvement particulier. Le matériel des spectacles ne provenait jamais uniquement du chorégraphe ou du metteur en scène. Au contraire, ils accordaient toujours de l'importance aux réponses personnelles et diverses des interprètes – à leur passion du moment – en résonance avec les thèmes qu'ils proposaient. Au lieu de m'ordonner de représenter un personnage spécifique ou d'exécuter la gestuelle du chorégraphe, on me demandait de réagir à ma manière et d'interpréter selon mes sensibilités les thématiques qui étaient lancées. J'arrivais ainsi à générer du matériel de toute sorte que j'assumais par la suite sur le plateau. Dans ce contexte, le mot « interprète »,

3 J'ai suivi le programme de formation professionnelle de la School of Toronto Dance Theatre en technique Martha Graham.

« prospecteur de matériau », engage une certaine autonomie créatrice et suggère même que je suis en quelque sorte l'auteur de mes contributions – une question sur laquelle je reviendrai plus loin.

L'INTERDISCIPLINARITÉ DE L'INTERPRÈTE

Comme l'indique Guy Palmade, « la notion d'interdisciplinarité est en effet régie par ce que l'on entend à propos de ce qui est “entre”, et l'on peut alors soit considérer ce qui sépare à l'intérieur d'un certain ordre deux entités que l'on situe dans cet ordre, soit les rapports qui existent entre ces entités » (Palmade, cité dans Verner, 2005). Dans son article sur l'interdisciplinarité dans l'art, Lorraine Verner revient sur la réflexion de Palmade et ajoute : « Dans les divergences qui peuvent ressortir à propos de la “manière dont l'interdisciplinarité se définit *entre* les disciplines”, c'est l'ambiguïté de l'interdisciplinarité elle-même qui se profile : l'*entre* exprimant l'espacement, la répartition ou une relation réciproque » (*idem*; souligné dans le texte). En tant qu'interprète interdisciplinaire, je suis surtout concernée par cette ambiguïté qui, à mes yeux, distingue à la fois mon parcours artistique et la nature de mes contributions à différentes créations.

Pour Gilles Deleuze, à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même (2008 : 8), car le devenir « n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir qui n'est pas commun aux deux puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle » (*ibid.* : 13). Dans les projets de danse contemporaine auxquels j'ai participé, les processus de création dépendaient entièrement des improvisations des interprètes pour générer le matériel de performance. Les chorégraphes et metteurs en scène ne proposaient aucun mouvement à apprendre. Ils lançaient des pistes de recherche qui généraient des réponses autant physiques que théâtrales ou vocales. Comment aborder et investir cet espace de création qui est finalement basé sur l'*entre* tel que décrit par Verner – un terme qui exprime l'espacement, la répartition et la relation réciproque ? Comme je l'ai mentionné précédemment, cette façon de travailler exige une réponse individuelle et unique de la part de chaque interprète face aux demandes du créateur. Je pouvais proposer de la gestuelle, du chant, du texte et du jeu de manière libre et fluide, en fonction de ce que je ressentais face aux thématiques proposées. Mes contributions étaient d'abord influencées par ma discipline de formation, la danse, qui me donnait clairement accès à mon corps comme véhicule de création et de performance, gouvernant mon rapport au geste, à l'espace, à la musique, à l'autre. C'est par mon corps-danseuse, autant physique que sensible, que j'entre en relation avec d'autres formes d'expression, d'autres disciplines, d'autres interprètes et d'autres idées. Cette discipline d'entrée me sert de tremplin vers un espace (de création) *entre*, vers l'inconnu, vers le vide et vers le chaotique, qui, d'après Guattari, se pose « entre le zéro et l'infini, entre la fixité de l'Être et l'infini corporel » (cité dans Uno, 1999 : 19). Mon corps-danseuse me permet d'accéder à un imaginaire interstitiel qui existe au-delà des définitions de ce même

corps-danseuse. Dans « Gilles Deleuze : une logique de la création », Jean-Philippe Cazier parle des frontières, des agencements qui créent cet espace *entre* :

L'art, le social, le politique, la subjectivité, le corps, etc., n'y sont plus compris comme des réalités distinctes, juxtaposées, reliées par des rapports de représentation, mais comme les variables d'une multiplicité, d'un agencement singulier et créateur [...] dont il s'agit d'appréhender les transversalités, mais dans lequel aussi il s'agit d'agir en introduisant d'autres transversalités, pour créer du nouveau – injecter un peu de chaos, produire de nouveaux duos, de nouvelles multiplicités, pour de nouvelles lignes créatrices : inventer des agencements à partir des agencements qui nous ont inventés (2015).

Finalement, mon corps-danseuse en devenir résulte de ma discipline de formation. Par contre, une fois engagé dans un processus de création, il déconstruit la notion même de discipline et génère sa propre reconstitution en définissant d'autres frontières et en entrant dans un espace chaotique.

SE DÉCONSTRUIRE DE SA DISCIPLINE

Irit Rogoff parle de la complexe et rigoureuse tâche de se déconstruire (2008 : 98), *to unbecome ourselves*, selon Shauna Janssen (2014 : 43), pour pouvoir accéder à l'interstice entre l'être et son domaine de spécialisation. Se déconstruire implique davantage de prises de risques, un rapport intime à l'inattendu et surtout une ouverture à l'incertitude qui caractérise toute transformation. Pour Rogoff, ceci exige la même rigueur essentielle à la maîtrise d'une discipline (2008 : 105). Pour un interprète, le fait de travailler à partir de plusieurs champs de maîtrise ne garantit donc pas l'accès à l'interdisciplinarité. Il doit s'appliquer consciemment et volontairement à la tâche de sa propre déconstruction afin de créer du nouveau. Comme le proposent notamment Barthes, Deleuze, Guattari et Verner, le nouveau apparaît dans ces espaces non définis, chaotiques, sans sens préétabli. La volonté créatrice de laisser place au non-défini permet à ce nouveau d'émerger. Dans son texte « What is a Theorist », Rogoff explique :

[D]ans cet espace, ni les matériaux ni les méthodologies ne domineraient, et l'on pourrait se passer de la taxonomie interminable des composantes constitutives qui caractérise ce que l'on appelle l'interdisciplinarité. Selon la problématique à laquelle on réfléchit ou que l'on étudie, on introduirait dans la discussion tout ce qui semble important ou éclairant sans devoir l'aligner sur l'histoire des disciplines dont il aurait pu être tiré⁴ (*idem*).

4 « [...] in this space neither materials nor methodologies would dominate, and the endless taxonomy of constitutive components that characterizes so-called interdisciplinarity could be suspended with. Depending on the problematic one was investigating or thinking through, one would bring into the discussion anything that seemed important or illuminating without having to align it with the histories of the disciplines it might have been culled from. » Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

Lors d'une conversation informelle avec un mentor, ce dernier m'a dit : « le corps n'est pas une discipline ». En effet, mon corps d'interprète-créatrice n'est pas défini par des lois ou facteurs disciplinaires. Il se situe plutôt sur un sol mouvant, au milieu de ces considérations, trouvant une expression pertinente par le biais de rencontres et d'échanges disciplinaires, esthétiques et idéologiques propres à la création. Ma danse se définit par ce que je comprends à travers le corps. Ce qui est au centre de mon agitation créatrice est mon corps idiosyncrasique.

CRÉER AVEC L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR

Créer avec l'interprète – et non sur l'interprète – demande avant tout que l'on reconnaisse l'apport de la subjectivité de l'individu, une subjectivité qui, par définition, n'est pas prévisible et n'a pas de forme préétablie. Dans un entretien avec Toni Negri, Deleuze parle du

processus de subjectivation quand on considère les diverses manières dont les individus ou des collectivités se constituent comme sujets : de tels processus ne valent que dans la mesure où, quand ils se font, ils échappent à la fois aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants. Même si par la suite ils engendrent de nouveaux pouvoirs ou repassent dans de nouveaux savoirs. Mais, sur le moment, ils ont bien une spontanéité rebelle (Deleuze, cité dans Negri, 1990).

Mon statut de sujet dans un processus de création me permet justement de dépasser les limites de ma discipline proprement dite, pour privilégier plutôt un espace de recherche et de découverte propre à ma personne. Pendant la création de *La tristeza complice*⁵, Alain Platel nous a invités à cette spontanéité rebelle en nous disant : « Utilisez le médium qui exprime le mieux ce que vous avez à dire. » Avec ces mots, il avait mis le doigt sur un élément clé : offrir une liberté d'expression totale à l'interprète-créateur de l'œuvre en devenir. « Le devenir n'est pas de l'histoire ; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions si récentes soient-elles, dont on se détourne pour "devenir", c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau » (Deleuze, cité dans Negri, 1990).

Le processus de subjectivation auquel renvoie Deleuze comprend forcément la globalité des expériences phénoménologiques et sociales de l'interprète-créateur, telles qu'elles sont comprises à travers son corps. Selon Michel Bernard, « [l]e mot [corps] engage a priori et radicalement le mode existentiel de son énonciateur, c'est-à-dire la manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et bien évidemment de parler modelée et diffusée par une culture » (2002 : 525). Cette idée du corps reflétant autant ses propres expériences perceptives et subjectives que le contexte dans lequel il agit évoque deux notions supplémentaires : le corps politique de Ronald J. Pelias et le corps sensible (*felt body*) du phénoménologue Hermann

5 *La tristeza complice*, chorégraphie d'Alain Platel, les Ballets C de la B, 1995.

Schmitz. Dans l'introduction de l'article « Emotions Outside the Box: The New Phenomenology of Feelings and Corporeality », Rudolf Owen Müllan et Jan Slaby abordent ce corps sensible et indiquent :

Ce qui est perdu de vue [...] est le corps ressenti avec sa dynamique tout à fait spécifique, ses rythmes de frémissements et de mouvements corporels et ses façons d'être constamment impliqué dans de multiples formes de discernement holistique des situations – modes riches d'expérience qui ne peuvent être réduits, de manière adéquate, à la simple perception par les organes des sens. Discerner au moyen du corps ressenti est plutôt un échange holistique des dynamiques corporelles, une harmonisation dynamique à un environnement porteur de sens. [...] [L]e corps ressenti est *un corps sensible* [...]: le corps sensible devient manifeste dans des émois corporels holistiques tels que la vigueur et la langueur, dans le fait d'être corporellement saisi par des émotions et des atmosphères qui envahissent la pièce et également dans son orientation corporelle dans le monde, dans les contextes de la perception, de l'action et de la navigation spatiale. En outre, le corps sensible présente une position absolue de l'orientation subjective⁶ (Schmitz *et al.*, 2011 : 244; souligné dans le texte).

Schmitz, Müllan et Slaby ne voient le corps que dans son contexte holistique et subjectif. Leur notion de corps ressenti tient autant compte de tout ce que le corps perçoit, de ce qui exerce une influence sur ce corps et de tout ce que le corps provoque – sensations, émotions, relations, déplacements dans l'espace, rapport à un environnement spécifique, etc. Schmitz constate l'incapacité des organes des sens à pleinement percevoir la richesse des expériences et parle des émotions comme « des atmosphères versées dans l'espace qui provoquent les mouvements du corps ressenti » (*ibid.* : 247).

De son côté, Pelias souligne la dimension politique du corps :

Dans tout acte d'incarnation, il y a toujours un corps politique. Toute performance est idéologiquement chargée. Les corps des interprètes ne sont pas neutres. Ils portent, parmi d'autres marqueurs, leurs genre, sexualité, capacités, classe sociale, race et appartenance ethnique. Ils indiquent des préjugés culturels – [...] le corps de l'interprète est toujours un site contesté⁸ (2008 : 188).

6 « What gets lost from view [...] is the felt body with its quite specific dynamics, rhythms of stirrings and corporeal movements, and its ways of being constantly involved in the manifold forms of holistic sensing of situations — rich modes of experience that cannot adequately be narrowed down to perception by means of the sense organs. Instead, sensing by means of the felt body is a holistic exchange of corporeal dynamics, a vibrant attunement to meaningful surroundings. [...] [T]he felt body is a *feeling body* [...]: the feeling body becomes manifest in holistic corporeal stirrings such as vigour and languidness, in one's being corporeally gripped by emotions and room-filling atmospheres, and equally in one's corporeal orientation in the world in contexts of perception, action and spatial navigation. Moreover, the feeling body presents an absolute location of subjective orientation. »

7 « In my opinion, emotions are atmospheres poured out spatially that move the felt (not the material) body ».

8 « [...] in any act of embodiment there is always a political body. All performance is ideologically laden. Performers' bodies are not neutral. They carry, among other markers, their gender, sexuality, ableness,

Par mon corps, j'apporte aux projets de création ma morphologie, mes origines ethniques, mon genre, mon rapport à la discipline ainsi que mes capacités physiques, mais aussi, et à titre égal, le contexte historique, institutionnel, politique et socioculturel qui informe autant mes sensibilités et mes perceptions personnelles qu'artistiques.

Le début de la création de *Rien de rien*⁹ était une conversation entre Sidi Larbi Cherkaoui et moi-même autour des questions d'identité et de tabous culturels. En cours de processus, mes expériences personnelles sont devenues un des fils rouges de la création. L'une d'entre elles concernait l'histoire d'une chèvre abattue en mon honneur lors d'un voyage au Mali. Le texte et les gestes qui accompagnaient ma façon de raconter, appris par d'autres interprètes, sont devenus un moment clé du spectacle. L'histoire a inspiré d'autres conversations sur mes préjugés culturels, un sujet que j'ai personnellement exploré dans *Rien de rien*.

Comment le corps, désormais subjectif, holistique, non discipliné, s'engage-t-il dans un processus chaotique de création? Pour reprendre les mots de Cazier :

Si l'art, la pensée sont définis en tant que processus de création, on doit plutôt les rapporter à un « dehors » qui est du monde, la pensée ne pouvant être réduite aux formes préétablies du moi, de la conscience, du corps, formes qui sont au contraire, du fait de la relation dynamique à ce dehors, prises dans des lignes de fuite, des devenirs inédits. La création appelle cette relation à un dehors que la pensée – le corps aussi est de la pensée – rencontre et crée, affronte et reconduit, répète, subit et affirme. Le créateur travaille avec une étrangeté qu'il n'est pas pour créer autre chose que ce qu'il est – et se créer lui-même autre. Ce qui implique que la subjectivité soit relationnelle, dynamique, non statique ou déterminée *a priori*. Liée à l'artiste, la création se fait pourtant au-dehors de lui : créer nécessite l'oubli, l'abandon de soi, puisque celui qui crée travaille dans le champ d'un autre, d'un ailleurs, d'un autre temps (le créateur n'est pas un auteur). Qui peint? Qui écrit? Qui pense? C'est toujours le troisième, sans nom, sans visage (Cazier, 2015).

Marie-Christine Lesage dit de la « dynamique interartistique [qu'elle] ouvre littéralement le corps théâtral – le défait et le recompose autrement, en permutant l'ordre de ses sens » (2008 : 26). Elle renvoie au corps théâtral au sens figuré, mais sa description pourrait également être celle de mon expérience d'interprète lors d'une création en devenir. À tout moment, mon corps joue, jongle, remet en question, repositionne, réécrit, digère. Il réinvente des idées, des mouvements, des textes et des résonances de façon directe, indirecte ou interchangeable, seul et avec d'autres corps. Ce qui en sort est toujours un objet nouveau, une distillation qui est générée, ressentie et communiquée par ma corporéité. Porteur de toute recherche et de tout ressenti, mon corps, à chaque fois, se transforme, se complexifie et devient dans la chaosmose guattarienne créatrice.

class, race, and ethnicity with them. They signal cultural biases – [...] the performer's body is always a contested site.»

9 *Rien de rien*, chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui, les Ballets C de la B, 2000.

UN ESPACE DE POUVOIR

Historiquement, le corps de l'interprète-danseur n'était pas considéré comme un lieu politique, porteur de sens, de contenu et d'autonomie, même s'il est clair que la réalité était tout autre. Je garderai toujours le souvenir d'une performance du *Lac des cygnes* du Ballet National de Cuba que j'ai vue dans les années 1980 à La Havane. Les danseurs de couleur portaient tous du maquillage blanc pour transformer l'aspect de leur peau. Je ne m'attarderai pas plus longuement là-dessus, sinon pour souligner combien ces corps portaient des messages on ne peut plus politiques!

Qui dit politique dit pouvoir. Le corps est un lieu de connaissance et d'incarnation d'expériences vécues. Par conséquent, le corps performatif véhicule un sens individuel. En parlant de l'intérêt que portent des artistes contemporains au décroisement de leurs langages respectifs, Daniel Urrutiaguer soulève la question suivante: «[E]st-il le reflet d'une "autonomisation individuelle" dans la société actuelle, qui inciterait à cultiver une diversification des rôles sociaux afin de régénérer le sens que donnent les individus à leur vie?» (2008: 27.) Guattari, pour sa part, déclare:

[T]out doit être pris dans cette perspective d'élaboration processuelle. La résistance, à ce moment-là, n'est pas seulement une résistance des groupes sociaux, elle est une résistance des gens qui reconstruisent la sensibilité, à travers la poésie, la musique, des gens qui reconstruisent le monde à travers une relation amoureuse, à travers d'autres systèmes urbains, d'autres systèmes pédagogiques (Guattari, cité dans Uno, 1999: 21).

Le sens que je donne à ma vie – qu'il s'agisse de mon quotidien ou de mon parcours artistique – est intimement lié à ma capacité (ou à mon incapacité) d'agir face à mon environnement. Mes interventions d'interprète sont reliées à mon identité et à ma subjectivité parce que j'exerce une agentivité à leur égard. Les processus de création auxquels je participe sont tous constitués d'efforts collaboratifs dans lesquels les interprètes sont essentiellement auteurs de leurs contributions. D'une certaine manière, j'explore et raconte ce qui m'importe à travers mes contributions aux spectacles. Je reconstruis mon sensible. Après la première de *La tristeza complice*, j'ai exprimé à Alain Platel mon insatisfaction face à une de mes actions à un moment particulier dans la pièce. Il m'a proposé de la changer. J'ai voulu savoir si nous pouvions regarder d'autres options ensemble. Il a répondu: «Tu sentiras très vite toi-même si ça marche ou pas». Je me rappelle très bien ma réaction intérieure: «La liberté est tout de même une grande responsabilité!» Platel m'avait invitée à donner sens à mon action sur le plateau. Pour cela, il a fallu que j'assume pleinement la responsabilité de celle-ci et que j'évalue sa pertinence, sa place, sa poésie dans la création. Il a fallu que j'exerce mon pouvoir individuel, mon agentivité. Il a fallu que je fasse acte de résistance, pour reprendre les mots de Guattari.

Le phénoménologue Michel Henry parle du corps comme «unité de différents “pouvoirs”» (Henry, cité dans Jean, 2011 : 328). Ces derniers m'identifient comme actrice principale de mes expériences (de corps – au sens où Schmitz, Müllan et Slaby l'entendent). C'est à partir de cette «unité de pouvoirs» que j'agis, que ma capacité d'action s'exprime, que je définis mes règles d'engagement avec ce qui m'entoure. Mon corps dans le monde devient ainsi mon corps dans la création. Ses actions, ses gestes, ses paroles, ses chants et ses prises de position prennent place sur la scène comme ils existent dans la vie. Dans la création interdisciplinaire, je défais et reconstruis ma discipline jusqu'à en créer une identité hybride, chaotique, *interdisciplinée*. Selon Ramsay Burt, la possibilité d'explorer et de choisir des identifications multiples, voire contradictoires, génère une singularité chez l'interprète qui est elle-même source d'autonomie et d'agentivité (2009 : 6-7).

Bernard parle de la nécessité de revoir la notion occidentale du corps. En déconstruisant le modèle hégémonique que l'on appelle «le corps», le philosophe explique que «l'acte créateur [n'est] pas le fait et l'apanage du pouvoir inhérent à un “corps” comme structure organique permanente et signifiante, mais du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées» (Bernard, 2002 : 526). La possibilité de créer, recréer, faire et défaire mon corps ainsi que ma discipline, me met, en tant qu'interprète-créatrice, en position de pouvoir. Ce remaniement de mon art est pour moi un acte de résistance à un ordre hiérarchique préétabli. C'est une préférence claire pour le non-connu. Ma création artistique n'est pas simplement une façon d'engager le monde qui m'entoure, elle est surtout une façon d'être dans ce monde. Ma prise d'autonomie personnelle – ma quête de sens, suggère Urrutiaguer (2008 : 30) – s'exprime dans ma pratique artistique. Elle se manifeste dans l'engagement conscient dans un processus défini par «la chance et le chaos» dont parle Cage (1976 : 110). Verner ajoute :

Une réflexion sur le concept d'interdisciplinarité par la mise en relief de cette zone ambiguë de dessaisissement des discours et des savoirs, *l'im-pensé*, est d'intérêt. N'est-ce pas par l'expérimentation de cet espace de *l'entre-savoirs* – jusqu'à ce que des idées non encore pensées apparaissent, jusqu'à faire surgir l'impensé, donc la genèse d'un sens non encore donné – que John Cage entend transformer l'esprit [...] ? [...] Cage utilise à dessein une expression répandue dans les textes japonais, celle d'*égarement*. Il va sans dire que ce principe d'interdisciplinarité participe à une démarche philosophique globale qui est l'ouverture de l'être à toute expérience (Verner, 2005; souligné dans le texte).

Je ne peux que m'identifier à une démarche philosophique qui privilégie le pouvoir créatif de l'égarement et du non-connu. Cette notion chaotique se retrouve également dans les réflexions sur la recherche interdisciplinaire de Jane Rendell (2007 : 60). Elle décrit cette recherche comme

un processus, certes critique et intellectuel, mais également émotionnel et politique. C'est un processus qui demande de délaissier ce que l'on connaît au profit de ce que l'on ne connaît pas, d'abandonner ses compétences habituelles pour laisser place aux dangers d'une incompétence potentielle. Ma discipline d'entrée est ma compétence. Dans un processus de création, elle cède sa place hiérarchique pour mettre à profit tout mon corps interdiscipliné et explorer pleinement les dangers de l'incompétence dont parle Rendell – une incompétence génératrice et créatrice. Je dois en effet me défaire de mes savoirs pour laisser émerger l'expression hybride la plus pertinente pour le contexte de la création en devenir. Cet acte de foi, qui est aussi émotionnel que politique et artistique, reflète bien l'engagement de mon corps interdiscipliné dans le monde.

L'interdisciplinarité dans la performance n'est pas une nouveauté. Elle jaillit de nos mythologies humaines :

Les mythes fondateurs des sociétés projettent l'existence d'un grand Tout, qui définit la place de chaque partie qui le compose sur le mode d'une régulation biologique. Comme les représentations théâtrales s'inscrivent à l'origine dans des rituels religieux célébrant ces mythes, l'interdisciplinarité artistique s'impose de soi (Urrutiaguer, 2008 : 29).

Dans des cultures traditionnelles et non occidentales, la performance est généralement considérée comme un lieu de coexistence non hiérarchique entre divers modes d'expression. Ils se mettent en valeur mutuellement et le corps du performeur est le véhicule premier par lequel la parole, la musique et les langages du mouvement communiquent de la signification aux spectateurs. Les différents modes expressifs se fusionnent en une seule synergie artistique qui génère une impulsion constante vers le changement, l'adaptation et la nouveauté (Zenenga, 2015 : 241-242). Il s'avère que la pureté disciplinaire qui a longtemps caractérisé la création occidentale, une pureté qui ne reflète pas les réalités complexes du contexte contemporain et qui ne reconnaît pas l'apport idiosyncrasique et créateur de chaque interprète, est plutôt hors du commun. L'arrivée de l'ère postmoderne a amené une dissolution des frontières entre les disciplines artistiques et les principes mono-esthétiques. Selon Stephen Connor, la condition postmoderne se manifeste par « la multiplication des centres de pouvoir et d'activité et par la dissolution de tout récit totalisant¹⁰ » (1997 : 8). Dans le contexte de la création artistique interdisciplinaire, ces multiples centres de pouvoir incluent la participation singulière et créatrice des interprètes. Praise Zenenga parle même d'une approche *multi-agency* qui se révèle lors des processus de création dans le Total Theater – une forme théâtrale interdisciplinaire africaine (2015 : 238).

Les créateurs et interprètes contemporains sont issus d'un contexte pluraliste où les influences socioculturelles et ethnoculturelles sont multiples et où la place de l'individu est bien prononcée. Les créateurs avec qui j'ai travaillé reconnaissent les différences de tous, privilégient la singularité

10 «[...] the multiplication of centres of power and activity and the dissolution of every kind of totalising narrative».

et l'hybridité des expressions, prenant ainsi position artistiquement aussi bien que politiquement. Leur désir est, à tout le moins, de mieux représenter le monde autour d'eux, et, dans le meilleur des cas, de mieux commenter ce monde. Ils cherchent par leurs œuvres à interpeller un public en dehors d'une zone de confort absente de questionnement, à engager le spectateur dans des expériences de résonances personnelles diverses avec différents niveaux d'intensité émotionnelle qui titillent tous ses sens. Afin d'émouvoir l'individu-spectateur dans sa globalité, l'outil de création et d'expression est le corps interdiscipliné de l'individu-interprète.

Suis-je une artiste interdisciplinaire? À mes yeux, je suis simplement artiste. Mes actes interdisciplinaires, non disciplinés, ne relèvent pas d'un choix. Ils sont plutôt une évidence liée à mon pouvoir d'action sur mon expression créatrice et à la fonction de mes interventions. Selon Urrutiaguer:

Les expériences d'interdisciplinarité artistique peuvent être alors comprises comme des projets nécessaires pour des artistes, qui s'interrogent sur le sens d'un monde complexifié par la mise en jeu d'une multitude de rôles, qu'agencent les individus en fonction de leurs ressources économiques, sociales et culturelles inégalement réparties (2008: 30).

Je constate ma volonté, voire mon besoin, de me lancer dans l'inconnu, dans la zone du chaotique pour devenir. Ce que j'ai voulu exprimer sur le plateau n'a pas toujours été possible uniquement via un geste abstrait dansé. Le besoin de la parole, ou du moins d'un mouvement contaminé, secoué par une autre forme – elle-même adaptée par le mouvement – était souvent lié à une envie de toucher les sensibilités du spectateur autrement, de le rencontrer à un autre endroit, en faisant parler une autre partie de moi. Je ne questionne pas les formes que prennent mes interventions. Ce que j'ai envie d'explorer et l'efficacité du mode d'expression proposé sont les seuls critères que je considère. En fin de compte, ma seule « discipline » ou rigueur préalable est celle d'entrer dans la création en devenant avec l'entière de mon être et un esprit chaotique, voire quelque peu anarchiste. Pour conclure, j'emprunte une dernière fois les mots de Verner:

Mais l'*interdisciplinarité* agissant dans ce *no man's land* n'est plus seulement un concept théorique; elle est aussi et surtout une pratique individuelle, un processus, une attitude d'esprit, faite de curiosité, d'ouverture réciproque, de sens de l'aventure en dehors des sentiers battus. [...] Certes, il n'y a pas d'interdisciplinarité sans disciplinarité, mais il n'y a pas d'interdisciplinarité sans indisciplinisme (2005; souligné dans le texte).

BARTHES, Roland (1972), « Jeunes chercheurs », *Communications*, n° 19 (« Le texte : de la théorie à la recherche »), p. 1-5.

BERNARD, Michel (2002), « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, n° 222 (« Le corps »), p. 523-534.

BURT, Ramsay (2009), « The Specter of Interdisciplinarity », *Dance Research Journal*, vol. 41, n° 1 (« Dance, the Disciplines, and Interdisciplinarity »), p. 3-22.

CAGE, John (1976), *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, « Les bâtisseurs du XX^e siècle ».

CAZIER, Jean-Philippe (2015), « Gilles Deleuze : une logique de la création », *Mediapart*, <https://blogs.mediapart.fr/edition/gilles-deleuze-aujourd'hui/article/040215/gilles-deleuze-une-logique-de-la-creation>

CONNOR, Stephen (1997), *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell Publishers.

DELEUZE, Gilles (2008 [1996]), « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert? », dans Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, p. 5-26.

JANSSEN, Shauna (2014), « Urban Occupations Urbaines: Curating the Post-Industrial Landscape », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia.

JEAN, Grégori (2011), « Quand peut un corps? Corporéité, affectivité et temporalité chez Michel Henry », *Studia Phaenomenologica*, n° 11 (« Concepts of Tradition in Phenomenology », Christian Ferencz-Flatz [dir.]), p. 327-344.

LESAGE, Marie-Christine (2008), « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13 (« Théâtre et interdisciplinarité », Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 11-26.

NEGRI, Toni (1990), « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques », entretien avec Gilles Deleuze, *Multitudes*, <http://www.multitudes.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les/>

NEWELL, Pamela (2007), « Les interprètes créent la danse : les rôles des interprètes lors du processus de création et les conséquences de type somatique-santé et sociopolitique », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

PALMADE, Guy (1977), *Interdisciplinarité et idéologies*, Paris, Anthropos.

PELIAS, Ronald J. (2008), « Performative Inquiry: Embodiment and Its Challenges », dans J. Gary Knowles et Ardra L. Cole (dir.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues*, Los Angeles, Sage Publications.

RENDELL, Jane (2007), « Critical Spatial Practices: Curating, Editing, Writing », dans Judith Rugg et Michèle Sedgewick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect, p. 59-76.

ROGOFF, Irit (2008), « What is a Theorist? », dans James Elkins et Michael Newman (dir.), *The State of Art Criticism*, New York, Routledge, « The Art Seminar », p. 97-110.

SCHMITZ, Hermann, Rudolf Owen MÜLLAN et Jan SLABY (2011), « Emotions Outside the Box: The New Phenomenology of Feeling and Corporeality », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 10, n° 2, p. 241-259.

UNO, Kuniich (1999), « Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité », entretien avec Félix Guattari, *Inter*, n° 72 (« Fuites, espaces, contrôles »), p. 18-21.

URRUTIAGUER, Daniel (2008), « Interdisciplinarité artistique et construction de l'identité », *Registres*, n° 13 (« Théâtre et interdisciplinarité », Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 27-34.

VERNER, Lorraine (2005), « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », *Marges*, n° 4 (« Interdisciplinarité », Jérôme Glicenstein [dir.]), <http://journals.openedition.org/marges/726>

ZENENGA, Praise (2015), « The Total Theater Aesthetic Paradigm in African Theater », dans Nadine George-Graves (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, New York, Oxford University Press, p. 236-251.



DOCUMENTS



Écritures chorégraphiques et sonores imbriquées : récits de collaborations avec Danièle Desnoyers¹

NANCY TOBIN

Université du Québec
à Montréal

Ce texte revient sur le processus de création de trois spectacles chorégraphiques auxquels j'ai participé comme conceptrice sonore : *Concerto grosso pour corps et surface métallique* (1999), *Duos pour corps et instruments* (2003) et *Là où je vis* (2007). Ces parcours de recherche-crédation, traversés avec la chorégraphe Danièle Desnoyers (compagnie Le Carré des Lombes), permettent d'observer comment l'écriture sonore se développe *in situ* avec l'écriture chorégraphique. Les deux se forment ensemble en s'influençant l'une l'autre. Les trois spectacles choisis témoignent de différents modes de création de la matière sonore : amplification des danseurs, diffusion avec des haut-parleurs inusités, invention d'instruments et citation de musiques transformées. Les récits de collaborations qui suivent révèlent les manières dont la matière sonore a émergé de l'écriture chorégraphique et vice versa.

Concerto grosso pour corps et surface métallique est la première création scénique de Danièle Desnoyers pour laquelle j'ai créé du contenu. Avant ce spectacle, j'avais surtout réalisé

¹ Ce texte est composé d'extraits retravaillés de mon mémoire de maîtrise en recherche-crédation, fait sous la direction de Marie-Christine Lesage. Ce mémoire est intitulé « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique » et a été déposé à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

ce que j'appelle du « design sonore », c'est-à-dire la mise en place de systèmes de diffusion (positionnement des haut-parleurs). Contrairement à la croyance la plus répandue, cette dernière tâche n'est pas dépourvue de créativité. Pendant les dix années de ma pratique qui ont précédé la création de *Concerto grosso*, j'ai inventé plusieurs mises en place de haut-parleurs afin de permettre à la musique de s'incarner au cœur de manifestations scéniques de manière sensible. Raymond Bertin a d'ailleurs certainement saisi, dans le *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, l'importance de la diffusion dans mon travail de conception. Il écrit à mon sujet :

Diplômée en art dramatique de l'UQAM (1989), cette artiste sonore, d'abord associée à la performance, œuvre dans des galeries d'art (B312, Skol, la Centrale, Oboro), fait de la direction technique, de la sonorisation et de la conception sonore en danse et en théâtre. Elle collabore avec Nathalie Derome, Montréal Danse, la Fondation Jean-Pierre Perreault, Danièle Desnoyers et d'autres. Son travail de conception et de design sonore contribue à la magie de plusieurs productions théâtrales ou technologiques signées Denis Marleau et UBU, compagnie de création : *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), *Urfaust, tragédie subjective* (1999), *Intérieur* (2001), *Les aveugles, Au cœur de la rose et Quelqu'un va venir* (2002), *Le moine noir, Comédie et Dors mon petit enfant* (2004), *Nous étions assis sur le rivage du monde* et *Les reines* (2005). Par l'utilisation de systèmes d'amplification sensibles, elle excelle à créer des ambiances intimistes, explorant les caractéristiques acoustiques des lieux comme les qualités sonores de différents haut-parleurs et de voix préenregistrées et amplifiées. Elle parvient ainsi à donner à la scène l'effet de proximité du cinéma, rendant l'acteur libre de chuchoter ou d'échanger avec une image virtuelle (Bertin, 2008).

Je reviendrai sur la diffusion, aspect intrinsèque à la conception sonore, tout au long de ce texte.

CONCERTO GROSSO POUR CORPS ET SURFACE MÉTALLIQUE : ÉTAPES DE L'ÉCRITURE SONORE

Concerto grosso pour corps et surface métallique a joué un rôle cardinal pour le développement de mon approche de la composition pour la scène. C'est dans le cadre de ce processus de création que plusieurs principes importants se sont manifestés. Danièle Desnoyers et moi nous sommes rencontrées lors d'une création de Montréal Danse en 1997. Elle était chorégraphe invitée et je m'occupais à ce moment de la régie sonore pour les créations de cette compagnie. Une complicité importante s'est amorcée entre elle et moi dès ce moment-là.

En 1999, Danièle m'a invitée dans la salle de l'Agora de la danse pour écouter un plancher, plus précisément une danseuse bouger sur un plancher de métal, au centre de sa nouvelle création. Elle en était à ses tout premiers essais. La chorégraphie n'existait pas encore. Elle me consultait afin de savoir comment il serait possible d'exploiter le son produit par le mouvement de la danseuse, Sophie Corriveau, sur la surface de métal. Pouvait-on aller au-delà du son acoustique produit par

le frottement des pieds sur la surface? Ici, ma mémoire est défaillante. Je ne me souviens pas exactement de la séquence des événements. Quand et comment, par exemple, les chaussures avec embouts de métal ont-elles été intégrées? Sophie les avait-elle à ce moment ou est-ce plus tard que nous les avons ajoutées? Ce qu'il importe de retenir, c'est que la chorégraphe m'a invitée à participer au processus dès les premiers balbutiements de sa recherche, avec le désir de créer une pièce où les écritures chorégraphique et sonore se feraient simultanément. Cette intention formelle et consciente était essentielle à l'émancipation dramaturgique du son. Plus précisément, afin qu'une conception sonore puisse s'intégrer de manière organique à la création, il faut dès l'origine le désir curieux du chorégraphe ou du metteur en scène de considérer la matière sonore comme une possibilité d'exprimer et de faire ressentir « à la même mesure » que le font les interprètes, le décor, les costumes et la lumière.

À la suite de cette première écoute acoustique, j'ai proposé à Danièle de faire l'amplification du plancher afin d'entendre davantage le frottement entre les surfaces, la résistance de l'air, les textures de la poussière, le plissement du cuir, les rebonds des lacets. Dès ces premiers essais, il était exclu de procéder à une amplification du plancher par une disposition sophistiquée de microphones autour de la surface. Je savais que cette méthode serait trop coûteuse et complexe à mettre en œuvre, considérant les conditions financières habituelles des créations de danse au Québec. La prise en considération de ces contraintes pouvait sembler prématurée à ce stade du processus, mais il était nécessaire d'être pragmatique et d'ancrer ma recherche et mon investigation dans le contexte de production réel où devait se concrétiser la création.

La stratégie utilisée a donc été de fixer un petit microphone lavallier sur la chaussure (figure 1). Cette méthode a été conservée jusqu'à la fin du processus de recherche et s'est raffinée au fur et à mesure que nous avançons. Deux danseurs seulement, sur l'ensemble des sept, portaient des microphones, ce qui suffisait pour donner l'impression que le plancher entier était amplifié. Je me souviens d'ailleurs qu'à la fin des représentations, des spectateurs allaient souvent toucher le plancher pour tenter de comprendre, je suppose, les dessous de l'espace de vibrations intenses dans lequel ils avaient été immergés (figure 2).

Au fur et à mesure des multiples résidences de création, l'amplification est devenue riche, complexe et intrigante. Puisqu'elle était intimement liée à la gestuelle des danseurs, il devenait presque impossible de ne pas être happé, subjugué, par l'entrelacement harmonieux des sons et des mouvements. Comment peut-on en arriver à produire un tel effet? Comment est-il possible de créer une surface qui soit si vivante et évocatrice par les gestes qui s'y inscrivent et résonnent – au point que les gens ressentent le besoin de la toucher pour confirmer l'authenticité de leur expérience?

Maintes stratégies de fixation du microphone ont été mises à l'épreuve pendant le processus de recherche. Cependant, la puissance sensible de la captation ne se situait pas au niveau de sa capacité à bien représenter le contact de la surface. Tous les sons repris par le microphone étaient traités en temps réel pendant toute la durée du spectacle. Ainsi, ils étaient entendus de manière transposée, étant complètement transformés par les procédés de traitement. Un de ceux-ci consistait en l'utilisation d'un effet qui permet de changer la hauteur du son. Lors de la représentation, chaque contact du pied sur le plancher métallique était descendu de plusieurs octaves. Par l'entremise de ce procédé, tous les sons étaient donc transposés dans un registre grave, comme si au piano je n'utilisais que les touches les plus éloignées à l'extrême gauche du clavier. Les sons étaient ainsi transformés à un point tel qu'il devenait impossible de percevoir d'où ils provenaient (leur source); mais il demeurait tout de même possible de ressentir qu'ils étaient liés aux gestes. Une basse continue, comme un vrombissement constant, naissait de la danse et faisait corps avec elle. Le *concerto grosso* est d'ailleurs une forme musicale du répertoire baroque où une basse continue soutient les parties d'ensemble et de solistes. Toutefois, ce n'est pas consciemment que la basse continue est apparue dans le processus, ni à la suite d'une recherche studieuse, contrôlée et dirigée, que cette trouvaille a fait son chemin.

En mai 1998, Björk a donné un concert au Métropolis de Montréal : *Homogenic*. J'étais sûrement en train de travailler avec Danièle à ce moment. Un ensemble à cordes composé de six musiciens de l'Icelandic String Octet accompagnait la chanteuse. Je me souviens que les partitions des cordes, étaient traitées en plus d'être amplifiées. Nous entendions en simultané une autre matière très basse, comme une enveloppe autour des sonorités des cordes. Plus lente, cette matière semblait tout de même reliée à sa source, désynchronisée de l'action, mais pas suffisamment pour perdre son lien avec le jeu des musiciens. Cette expérience d'écoute est à l'origine du procédé de traitement de la captation des microphones utilisé pour *Concerto grosso pour corps et surface métallique*.

L'utilisation des haut-parleurs, non seulement pour diffuser, mais aussi pour transformer le timbre et le comportement physique des sons, a constitué un autre procédé crucial de la conception sonore pour cette création. Accrochés à une tour imposante suspendue au centre de la scène, plusieurs haut-parleurs « cornets » ou à pavillon projetaient la matière sonore et en transformaient le timbre. L'utilisation de ces haut-parleurs est atypique dans un théâtre : ils sont normalement utilisés à l'extérieur. Leur capacité à projeter loin et à exagérer le registre des hautes-moyennes fréquences (communément nommé « son cacane ») les prédispose à être utilisés dans des contextes où la situation d'écoute n'est pas favorable aux subtilités (pour faire entendre les annonces sur un circuit de course automobile par exemple). Au Québec, on les retrouve particulièrement autour des patinoires extérieures. C'est d'ailleurs ce qui a inspiré leur utilisation pour *Concerto grosso*. Dès les premiers essais sur le plancher métallique, le frottement de la chaussure avec embout de métal résonnait comme une lame de patin sur la glace (figure 3).

Pendant le spectacle, à certains moments précis, des extraits de musique de piano (Morton Feldman, Alfred Schnittke) étaient diffusés dans ces haut-parleurs. Le timbre fragile et nuancé du piano était modifié par cette diffusion et sa texture s'en trouvait transformée, plus métallique. La diffusion des cornets conférait aux sonorités de piano un niveau d'appartenance et d'intégration plus élevé au sein de la création. Les sons semblaient inhérents à l'univers de la scénographie spécifique du spectacle. Pour les spectateurs nord-américains, la référence à la patinoire était évidente alors que pour les Européens, la référence militaire (haut-parleurs qui émettaient les avertissements de bombardements) s'imposait davantage. Par l'entremise de ces haut-parleurs atypiques, la puissance sensible et évocatrice du son dépassait l'audible. D'autres musiques, que j'avais composées, ainsi que les sons de frottements des souliers provenaient également de cette tour de haut-parleurs².

En plus du système installé au cadre du théâtre³, de la tour de cornets et de deux petits moniteurs (retours) sur scène pour les danseurs, deux haut-parleurs de type «sub» ou «sous-graves»⁴ étaient utilisés pour faire entendre les sons graves des microphones. Cette présence constante dans les basses fréquences a été inspirée, comme je l'ai dit, par le spectacle de Björk. Les *subs* étaient situés au lointain, c'est-à-dire juste derrière l'espace de jeu (de danse), de part et d'autre du plancher, un haut-parleur à jardin et un autre à cour (figure 4).

Cet emplacement était inhabituel, mais bien volontaire puisqu'il permettait de transformer le comportement physique des sons captés, autre procédé important de la conception sonore de cette création. Lorsqu'un haut-parleur diffuse les sons captés par un microphone qui se trouve devant lui, un son désagréable est généré: le larsen (*feedback*). Il s'agit d'un phénomène naturel, physique, inévitable dans cette situation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, lors de concerts et dans un théâtre, le système de diffusion est situé devant la scène, au niveau du cadre. Puisque tous les microphones (sur scène) sont positionnés derrière les haut-parleurs, il devient possible d'entendre les captations sans larsen.

2 Voir Tobin, 1999. La tour de haut-parleurs n'est pas visible dans l'enregistrement, elle se trouve hors du cadre de la caméra, à droite. La qualité sonore de l'extrait laisse à désirer, mais nous pouvons tout de même y voir et y entendre le lien entre le geste et le traitement des sons captés. Les éléments percussifs sont préenregistrés et tout le reste de la matière sonore provient de la captation du microphone sous la chaussure. La qualité métallique qu'il est possible de percevoir dans l'extrait provient surtout de la diffusion par les cornets.

3 Il s'agit d'un système de diffusion typique d'une salle de théâtre, composé de haut-parleurs positionnés de part et d'autre (jardin et cour) devant le cadre de scène, souvent suspendus et non visibles.

4 Ces haut-parleurs sont aptes, par exemple, à diffuser la contrebasse tandis que d'autres haut-parleurs, optimisés pour la diffusion des registres des hautes et moyennes fréquences, diffuseront le violon et l'alto d'un ensemble de cordes. Souvent, dans un théâtre, le système au cadre de scène est composé de haut-parleurs (suspendus) pour les registres hautes-moyennes fréquences et de *subs* (déposés au sol, sur la scène).

Dans le cas de *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, j'utilisais cet effet de larsen à bon escient. Le phénomène de larsen se produisait en temps réel, en simultané avec le traitement de la hauteur des sons captés. Dans cette situation d'amplification, le spectateur entendait une matière captée par les microphones et liée à la gestuelle des danseurs, mais les sonorités étaient différentes de celles auxquelles il aurait pu s'attendre (c'est-à-dire le frottement des chaussures sur la surface métallique). Cette matière entendue, très basse et décalée, introduisait une distance entre le geste et la captation, un espace mystérieux, intrigant et irrésolu, qui obligeait le spectateur à un effort particulier : combler le vide entre ce qui était vu et ce qui était entendu. Cette implication intime et subjective, vécue pendant la représentation, est possiblement ce qui a poussé certains à vouloir toucher le plancher à la fin du spectacle.

Qu'est-ce qui se situe au cœur de la puissance sensible de cette tactique d'amplification? Il ne s'agit pas du changement de la hauteur du son, même si l'espace ainsi introduit entre le son capté et le son diffusé peut exciter la curiosité du spectateur. D'ailleurs, dans le spectacle *Jimmy, créature de rêve* mis en scène et interprété par Marie Brassard⁵, cette technique appliquée à la voix est employée largement pour simuler un registre vocal plus grave. La voix traitée de Marie Brassard introduit une étrangeté, une dichotomie entre son registre vocal et son aspect physique. Cette distorsion de la réalité est captivante, mais pour *Concerto grosso* le traitement se situe aussi sur un autre plan, qui introduit une part d'imprévisible, de fragilité, de danger pour la conceptrice, la chorégraphe et les danseurs. C'est grâce à l'utilisation à bon escient de l'effet de larsen que le son n'est plus fixe, qu'il devient un personnage vivant avec qui il faut composer :

Le mot *feedback* ne provient pas du son ou de la musique. De manière générale, ce terme désigne des processus qui se maintiennent perpétuellement par le fait que la sortie du système alimente son entrée, créant ainsi une boucle. Ces boucles ne sont pas parfaites. Elles peuvent contenir une part évolutive imprévisible, ce qui explique leur pertinence dans les systèmes vivants⁶ (Aufermann, 2002).

Cette idée de « système vivant » dont parle Aufermann est fondamentale en ce qui concerne le risque et l'intérêt de produire des situations de larsen au sein d'une création scénique. Le phénomène de larsen est un système autonome, qui a une vie en soi, qui se développe de manière imprévisible. Sa présence, sans cesse audible dans *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, introduisait une mise en danger implicite, une invitation à redécouvrir chaque spectacle. Les interprètes et moi, nous devons à chaque (re)présentation apprivoiser le personnage du *feedback*, tenter de le contrôler afin que nous puissions nous retrouver dans l'écriture chorégraphique et sonore prévue.

5 Spectacle créé à Montréal dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques en juin 2001.

6 « The word "feedback" was not coined in connection with music or sound. In general it is the description for processes that sustain themselves by feeding a system's output back to its input, thus creating a loop. These loops are not perfect, they can contain an evolving element, which explains their relevance in living systems. » Cette citation a été traduite de l'anglais au français par nos soins.

Une adaptation constante était exigée. Cette qualité de présence introduite par le sentiment de performer dans une situation instable et fragile, caractérisée par l'imminence de la perte de contrôle, est fondamentale. L'introduction du danger qui menace constamment de tout faire déraiper, la présence et la vigilance nécessaires pour s'adapter et tenter de maîtriser ce qui n'est pas tout à fait prévisible sont des qualités qui, intégrées au sein d'un spectacle, le rendent d'autant plus vivant. L'espace intangible et instable du larsen est mis en scène. Dans cette situation, les spectateurs-auditeurs et interprètes (danseurs et *sonocienne*⁷ en direct) partagent et ressentent intensément ensemble le spectacle qui échappe, qui dépasse, comme la vie : incontrôlable. Les grandes questions universelles sont implicitement présentes.

DUOS POUR CORPS ET INSTRUMENTS: **ORIGINE DE LA PARTITION SONORE ET ÉTAPES DE L'ÉCRITURE**

Duos pour corps et instruments est une autre création de la compagnie Le Carré des Lombes pour laquelle j'ai à nouveau collaboré avec Danièle Desnoyers. Le spectacle a été présenté pour une première fois en 2003 au Musée d'art contemporain de Montréal. Une re-création à partir des archives a été réalisée à l'Agora de la danse en 2014. Ce spectacle comporte plusieurs éléments sur le plan sonore et l'effet de larsen, exploité d'une manière différente que dans *Concerto grosso*, y est aussi central.

Lors de notre première rencontre, Danièle savait qu'elle voulait travailler avec une petite distribution de femmes. Elle désirait aussi explorer la femme désinvolte, audacieuse, libérée, délinquante et rebelle. Elle imaginait alors l'une des interprètes de la distribution chanter en s'accompagnant à la guitare électrique, à la manière de l'icône *rock star* Patti Smith. Dans ce contexte, j'ai proposé à Danièle de créer un vocabulaire à partir de la guitare électrique, sans jamais utiliser cet instrument de manière habituelle.

Toute la musique préenregistrée (montages rythmiques complexes) a été construite à partir de micro-extraits de solos de guitare pris sur des vinyles datant des années 1970 et 1980. J'ai, de plus, effectué plusieurs enregistrements d'amplificateurs de guitare dans le but de capter leurs bruits de fond. Ces bruits inhérents au fonctionnement de l'appareil, qualité sonore emblématique de la guitare électrique, ont aussi été utilisés pour écrire la musique préenregistrée (voir Tobin, 2003).

Un détournement de l'utilisation habituelle de l'appareillage associé à la guitare électrique a permis d'explorer davantage le phénomène du larsen. Pendant la représentation, en plus d'interpréter les partitions gestuelles sur la musique préenregistrée, les danseuses improvisaient avec les sons de larsen générés en direct par leurs mouvements. Un duo en particulier mettait l'accent sur

7 Mot-valise composé à partir de «sonorisatrice» et de «musicienne».

l'utilisation de cette instrumentation. Anne Bruce Falconer portait un petit microphone au doigt, collé sur une bague, alors que Sophie Corriveau portait un microphone accroché à son mollet. Elles étaient toutes les deux assises sur un amplificateur de guitare. Normalement, leurs gestes auraient dû produire le son indésirable, aigu et strident, typique du larsen. Cependant, grâce à de petites machines de traitement, des pédales communément utilisées par les guitaristes, le son du larsen était transposé vers le bas. Il devenait plus grave, ce qui avait pour résultat de faire entendre, à la place des sons stridents, de longues tenues plutôt douces et agréables. Le vocabulaire de l'instrument inventé spécifiquement pour cette création devenait ainsi riche et plus lyrique. Le potentiel « musical » du bruit fut ainsi souligné et exploité (voir Tobin, 2007a).

Les danseuses jouaient de cet instrument en solo ou en duo, la plupart du temps sans musique préenregistrée pour les accompagner ou pour les soutenir. L'effet de larsen ne subissait aucune manipulation en direct par le régisseur de son (comme dans le cas *Concerto grosso*, par exemple). L'instrumentation mise en place pour les danseuses agissait en tant que système autonome et sensible. Les sonorités provenaient de leurs gestes en lien intime avec leur écoute. Elles sculptaient l'espace, peaufinaient la partition de la chorégraphie afin de retrouver les sonorités recherchées. Or, contrairement à ce qui se produit lorsqu'on joue d'un instrument de musique tel, par exemple, le violoncelle, le caractère imprévisible du larsen faisait en sorte que la place des notes n'était jamais exactement la même à chaque représentation. Le jeu gestuel pouvait modifier l'attaque, la durée et l'intensité du son, lequel changeait constamment, ce qui a eu pour effet de mettre les danseuses dans une situation périlleuse d'interprétation et d'aiguiser leur sens de l'écoute.

Pendant le processus de recherche, de multiples séances ont été dédiées au travail avec le larsen. Ensemble, complices, chorégraphe, danseuses et sonocienne cherchions à développer une partition intéressante sur les plans gestuel et sonore. C'est cette étroite collaboration, la confiance établie au sein du groupe, le désir d'explorer conjointement les possibilités offertes et l'investissement de chacune qui ont permis de bien profiter de la nature sauvage d'un instrument basé sur l'effet du larsen (comme en témoigne le disque réalisé à partir de l'un des duos du spectacle; voir Tobin, 2007b).

LÀ OÙ JE VIS: UNE APPROCHE CONVENTIONNELLE DE L'ÉCRITURE SONORE

Avec *Concerto grosso pour corps et surface métallique* et *Duos pour corps et instruments*, il s'agissait surtout de stratégies plaçant l'instrumentation de la captation et de la diffusion du son à l'origine de la création de la matière sonore: amplification et traitement des sonorités de plancher (*Concerto grosso*) et exploitation davantage sonore que musicale de la guitare électrique (*Duos*). Dans le cas de *Là où je vis* (2007), ma dernière collaboration importante à ce jour avec

Danièle Desnoyers, l'approche a été différente, l'instrumentation de la diffusion et de la captation n'étant pas autant inhérente à la création de contenu. Pour la première fois, l'approche fut plus conventionnelle, typique d'une approche musicale; j'ai d'ailleurs reçu pour ce spectacle une bourse de composition du Conseil des arts du Canada, section musique.

Ce que j'entends par une approche « conventionnelle » renvoie aux cas où l'espace de diffusion n'est pas réellement pris en considération lors du processus de création du contenu sonore. Le lieu, la scène, les haut-parleurs, la captation et le traitement en temps réel ne font habituellement pas partie du vocabulaire de l'écriture sonore, l'espace est créé de manière artificielle. Lors du mixage en studio, certains des éléments de la composition sont davantage spatialisés au centre, d'autres, à gauche ou à droite. Ainsi, en salle, lors de la diffusion par les deux haut-parleurs situés de part et d'autre du cadre de scène (système nommé « façade »), ces éléments peuvent être entendus comme s'ils provenaient de divers endroits dans l'espace scénique.

En tant que sonocienne, j'ai tendance à penser à la spatialisation dans l'espace du théâtre, à créer des stratégies où le son se déplacera dans l'espace scénographique spécifique de l'œuvre scénique. Comme le texte dramatique qui ne peut vivre que dans la bouche des acteurs, comme l'écriture chorégraphique qui ne peut se réaliser qu'avec les danseurs, les sons se déploient par le biais d'une mise en place spécifique des haut-parleurs (diffusion sensible) et deviennent ainsi pertinents et inhérents à la création théâtrale ou chorégraphique. L'écriture sonore pour la scène ne se concrétise dans son intégralité qu'une fois diffusée dans l'espace scénique. Le contenu et le contenant, les sons et leurs instruments de diffusion, sont indissociables.

Ainsi, pour *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, par exemple, plusieurs sonorités diffusées dans la tour inusitée de haut-parleurs « porte-voix » étaient sculptées en fonction des qualités propres à ce type de haut-parleur. Écouter ces sons dans des haut-parleurs conventionnels aurait été dépourvu d'intérêt, cela n'aurait pas permis d'apprécier leur beauté. Le travail effectué dans ce projet est comparable à celui d'un auteur écrivant pour un acteur spécifique, pour sa voix et son corps particuliers. À l'inverse, dans le cas de *Là où je vis*, la matière sonore existait en soi, elle avait été créée spécifiquement pour ce spectacle, et ce, entièrement en amont des représentations. Elle ne dépendait pas de sa diffusion pour atteindre sa pleine expression. Les sons ont été écrits de manière à pouvoir exister indépendamment du système de diffusion. Il s'agit ici d'une écriture sonore qui n'est pas nécessairement dédiée à la scène uniquement. L'écoute peut se faire dans d'autres contextes sans que l'appréciation en soit diminuée.

Pour ce spectacle, Danièle s'est intéressée au répertoire de la musique romantique. Elle désirait explorer comment les qualités particulières de cette période musicale, dont les œuvres sont orchestrales et souvent chargées émotionnellement⁸, pouvaient transformer son écriture

8 Écouter le *Concerto pour piano n° 1* de Tchaïkovski peut certainement être un bon repère pour saisir cette période.

chorégraphique. Nous avons choisi de définir un contexte, de préciser des contraintes avant même de démarrer la recherche concrètement :

- Nous écouterions des œuvres pour nous en imprégner lors de la recherche, mais jamais nous ne ferions de citations. Jamais le spectateur n'aurait l'occasion d'entendre des extraits.
- Lors du processus d'écoute, il s'agirait de nous sensibiliser aux effets de cette musique afin de pouvoir les transposer dans nos approches d'écriture personnelles (chorégraphique et sonore).

J'ai proposé à Danièle de travailler à partir du vocabulaire de la musique de type bruitiste (*noise*). J'étais stimulée par le défi de créer une musique sensible, émotive, à partir d'un vocabulaire de bruits *a priori* indésirables. Ainsi, l'instrumentation pour la composition de *Là où je vis* comprend : des bruits divers provenant de microphones de mauvaise qualité, de multiples bruits de fond, une amplification très forte de fils à nu (non branchés), des distorsions et effets de larsen provoqués par différents branchements internes de consoles audio (normalement déconseillés). J'ai aussi utilisé ma voix, en intégrant des échantillons vocaux aux masses sonores créées. Elle apparaissait ainsi de manière éparse et discrète dans les compositions. Je m'en servais surtout pour orienter les sonorités vers le sensible, pour incarner les qualités émotives de la musique romantique. C'est par l'utilisation de la voix qu'il a été possible de donner une fragilité aux compositions sonores de type *noise* et à leurs textures imposantes et agressives, normalement difficiles à écouter⁹. Sans la définition au préalable de contraintes précises, comme celle de s'inspirer du répertoire romantique, jamais l'idée d'utiliser la voix de cette manière ne serait survenue.

S'astreindre à des périmètres de recherche déterminés dans le cadre d'une création a toujours été pour moi une source inattendue d'inspiration et d'apprentissage. Écrire le son en direct, au sein d'un processus de recherche chorégraphique, favorise ces contraintes stimulantes et permet au son de vivre au sein de la création comme s'il avait toujours existé uniquement pour elle et ne pouvait exister ailleurs autrement.

Je me considère privilégiée d'avoir partagé ce parcours de création avec Danièle Desnoyers, complice dont j'admire la rigueur, mais aussi la douceur et l'humour.

9 Pour écouter la trame sonore du spectacle, consulter Tobin, 2008.



Figure 1 : Soulier de *Concerto grosso pour corps et surface métallique* avec le microphone lavallier. Agora de la danse, 2003. Photographie de Nancy Tobin.

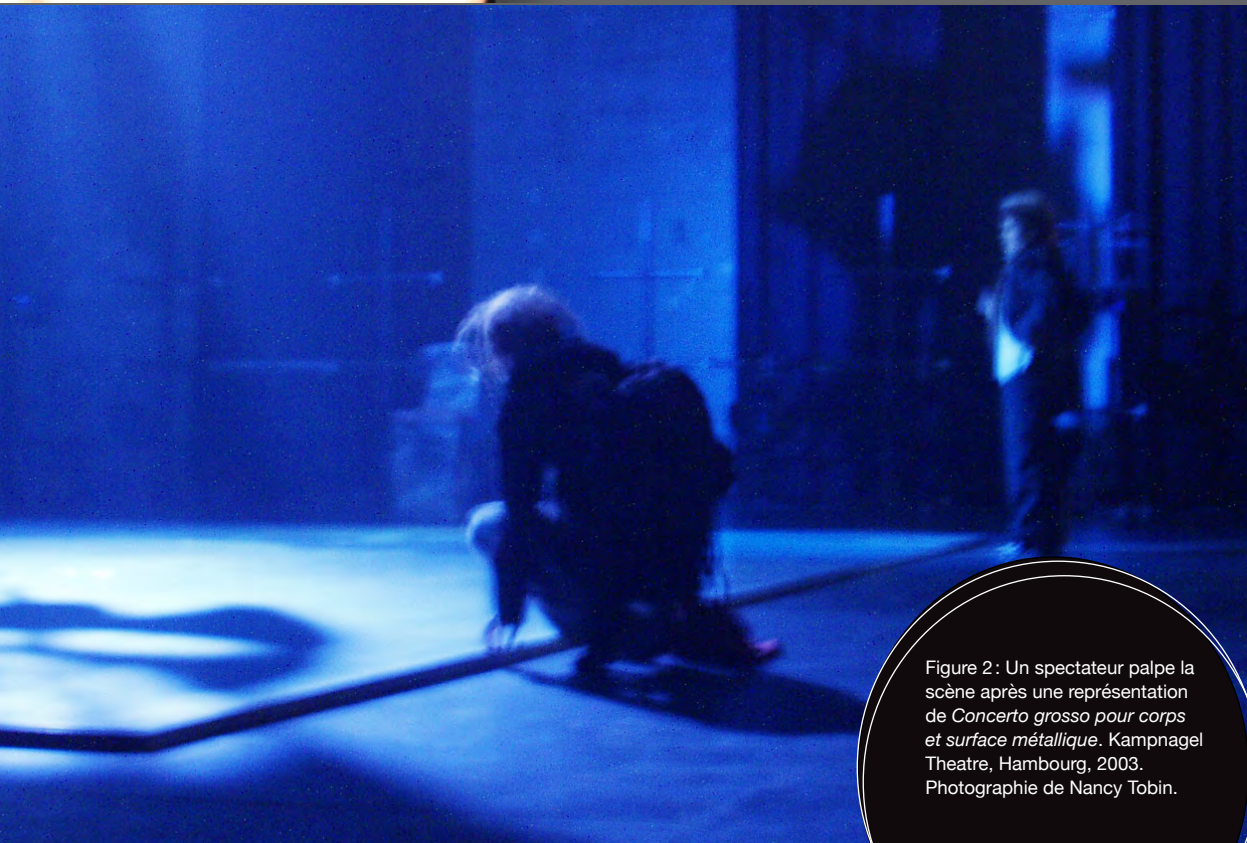


Figure 2 : Un spectateur palpe la scène après une représentation de *Concerto grosso pour corps et surface métallique*. Kampnagel Theatre, Hambourg, 2003. Photographie de Nancy Tobin.

Figure 3 : Répétition de *Concerto grosso pour corps et surface métallique*. Kampnagel Theatre, Hambourg, 2003. Photographie de Nancy Tobin.



Figure 4 : Répétition de *Concerto grosso pour corps et surface métallique*. Des subs et petits moniteurs sont visibles au loin, près du plancher. Kampnagel Theatre, Hambourg, 2003. Photographie de Nancy Tobin.



AUFERMANN, Knut (2002), « Editorial », *Resonance Magazine*, vol. 9, n° 2 (« Feedback »), p. 1.

BERTIN, Raymond (2008), « Tobin, Nancy », dans Michel Vaïs (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, « Cahiers de théâtre Jeu », p. 382.

TOBIN, Nancy (2008), « Là où je vis », enregistrement sonore, <http://nancytobinarchives.net/fr/la-ou-je-vis-2/>

TOBIN, Nancy (2007a), « Duo des aigus », enregistrement audiovisuel, <https://vimeo.com/70640166>

TOBIN, Nancy (2007b), « Duo des aigus », enregistrement sonore, <http://nancytobinarchives.net/fr/duo-des-aigus/>

TOBIN, Nancy (2003), « Duos pour corps et instruments », enregistrement sonore, <http://nancytobinarchives.net/fr/duos-pour-corps-et-instruments/>

TOBIN, Nancy (1999), « *Concerto*, extrait vidéo », enregistrement audiovisuel, <https://vimeo.com/179682187>



Michel F. Côté : trois temps sur l'interdisciplinarité

MORENA PRATS

Université du Québec
à Montréal

avec la collaboration de
Michel F. Côté et Fabienne Cabado

Ce récit de pratique en trois volets est issu d'un entretien entre Michel F. Côté et Fabienne Cabado, qui a eu lieu dans le cadre du colloque *Alternatives interdisciplinaires : de l'identité des arts vivants*, organisé par le GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants), les 12 et 13 mai 2016 à l'Université du Québec à Montréal. Lors de ce colloque, Michel F. Côté a ouvert la discussion en lisant un texte écrit pour l'occasion intitulé « Inversion sportifère ». Ce texte ainsi que l'échange avec Fabienne Cabado sont publiés ici et sont suivis d'un court essai dans lequel j'esquisse une cartographie de l'interdisciplinarité, telle qu'elle émerge des réflexions de Michel F. Côté.

« INVERSION SPORTIFÈRE » : UN TEXTE DE MICHEL F. CÔTÉ

L'interdisciplinarité n'est ni récente ni singulière : elle fut la norme d'usage pendant des milliers d'années. Nous imaginons mal les hommes qui ont peint la Grotte Chauvet il y a trente-cinq mille ans n'être que peintres, ils étaient chasseurs-cueilleurs, individus habiles à tout faire.

Danse, fumigation, peinture, chant, sculpture, incantation poétique et musique, toutes ces formes d'expressions identitaires – salutaires – prenaient leur source aux mêmes nécessités : procurer à l'autre comme à soi un réconfort momentané, prodiguer au groupe un contexte symbolique unitaire et esthétique, développer une perception salvatrice des actes collectifs empreints de spiritualité et s'offrir une main tendue vers l'immortalité. Cette première et remarquable interdisciplinarité fut celle de l'artiste total, un état d'être devenu rarissime de nos jours.

Activité fondatrice et spécifique à l'*homo sapiens*, l'art a pris naissance aux sources d'un animisme ardent, il a cristallisé cette volonté de se soustraire au morbide et d'imaginer ce qui n'est pas. Pendant des siècles, peut-être plus de cent mille ans, l'humain fut un *homo artis pluridisciplinus* étonnant de savoir-faire. Retournez voir l'incroyable splendeur de l'art rupestre, imaginez tout ce que nous ne verrons jamais, emporté par le temps. Imaginez la musique de ces ancêtres habiles, regardez à nouveau les quelques fragments d'art statuaire parvenus jusqu'à nous, observez la rondeur et les angles magnifiques de ces formes. Tâchez de cet imaginaire qui vaut bien le nôtre : nous avons là les œuvres d'ancêtres pionniers, véritables artistes expérimentaux d'avant l'histoire, d'avant la parcellarisation.

Il y a donc eu une époque où le spécialiste unidimensionnel ne sévissait pas encore, au grand bonheur de ces chasseurs-cueilleurs qui auraient été découragés de voir la plupart des musiciens d'aujourd'hui incapables de se tailler un bâton de marche sans mettre en péril tout organisme vivant dans un proche périmètre.

Insistons : le spécialiste est un être trop convergent, une erreur historique, un handicap collectif. Comment ne pas être nostalgique puisque la polyvalence initiale s'est atrophiée ? Ce sont les artistes unidisciplinaires, phénomène récent, qu'il faut d'urgence interroger à propos de cet appauvrissement monomaniaque. Un siècle plus tard, en cette année anniversaire (1916-2016), il serait juste de rappeler dada à l'usage des vivants afin de faire un peu d'ombre à cette logique de virtuosité sportive qui s'empare parfois des artistes à sens unique. En réponse à cette dérive de champions, Elisabeth Wetterwald observe ceci :

Il existe une autre alternative [...] : le dilettantisme. En tant que mode d'être au monde, le dilettantisme permet de se soustraire en finesse et sans faire de bruit aux injonctions normatives et productivistes des sociétés contemporaines ; de se garder des marges de manœuvre qui épargnent toute soumission à la religion du projet, du rendement, du bénéfice et de l'efficacité. Le dilettantisme [est une] force fluctuante, mineure, temporaire et non programmée, basée sur le désir et non pas sur la réaction, dont le principal atout est de refuser de se mesurer à d'autres forces [...]. Quelques (rares) artistes choisissent ainsi l'amateurisme, la non-spécialisation, la non-maîtrise et parfois l'errance, pour appréhender le monde et élaborer des œuvres qui ont peu de goût pour la planification, la bataille ou la vocifération (Wetterwald, 2004 : 91-92).

Comme aimait le dire Satie : « Vive les amateurs ! »

HOMO ARTIS PLURIDISCIPLINUS: DISCUSSION ENTRE FABIENNE CABADO ET MICHEL F. CÔTÉ

Fabienne Cabado : Une première question pour l'*homo artis pluridisciplinus* que tu es : à quel moment cette volonté de décatégoriser s'est-elle développée dans ton parcours ?

Michel F. Côté : La pluridisciplinarité est arrivée d'entrée de jeu. La musique s'est rapidement imposée comme un pilier de ma pratique artistique, mais il était évident qu'elle ne serait pas seule. De plus, j'ai rapidement constaté que les genres musicaux qui m'étaient étrangers enrichissaient ma pratique musicale. Parce qu'au sein d'une seule discipline, et particulièrement dans le cas de la musique, plusieurs styles peuvent se rencontrer et se catapulter les uns les autres. Je me suis donc rendu compte que la musique, à l'inverse des autres arts vivants, se réunissait en moi de plusieurs manières, se croisant avec les arts visuels, avec la littérature et toutes les autres formes d'art. Je constate rétrospectivement que chacune de ces expressions artistiques avait sa manière de me nourrir. La curiosité et l'ouverture aux autres conceptions artistiques sont, il me semble, absolument nécessaires pour développer une pratique artistique.

Fabienne Cabado : Raconte-nous l'une de tes premières expériences artistiques et explique-nous de quelle façon elle a alimenté ta pratique musicale.

Michel F. Côté : J'étudiais en communication à l'Université du Québec à Montréal et je profitais des outils de fabrication sonore des studios du pavillon Athanase-David. À force de m'y voir rôder, un étudiant en théâtre m'a abordé et demandé de faire la trame sonore de sa pièce. Je n'avais jamais fait cela. J'ai accepté, enthousiaste mais terrorisé. Je suis donc allé voir quelques répétitions et j'ai eu une sorte de choc esthétique mineur. Je ne connaissais pas le théâtre et je me suis retrouvé devant un objet surprenant, contemporain, comportant du mouvement. Il faut dire que tout cela m'échappait un peu à l'époque. J'étais devant cette œuvre étrange, donc, avec laquelle j'ai dû apprendre à travailler et à composer. J'ai créé une trame sonore qui elle aussi m'échappait, a échappé au metteur en scène et à tout le monde, en fait. Tous, nous nous échappions. Ce fut une genèse. Il y en a quelques autres, mais celle-ci est plus spécifiquement inscrite.

Fabienne Cabado : Cette expérience a probablement influencé ta corporéité de musicien. Quel est ton rapport au corps dans ta pratique ?

Michel F. Côté : On ne peut y échapper, forcément. On ne peut échapper à son corps et encore moins lorsqu'on est un artisan de la scène. Dans mon cas, il est évident que le choix initial de la pratique et le choix des instruments (la percussion avant toute chose) venaient entre autres du désir, de la nécessité même, de m'impliquer physiquement. L'art musical pour moi est une extension du corps : ce n'est pas un univers graphique, mais un univers physique. Il y a derrière toute musique une danse potentielle.

Fabienne Cabado: Justement, dans le cadre de tes collaborations interdisciplinaires, il t'arrive de jouer de la musique, de danser et parfois même de parler. Avec Robert Lepage, par exemple, tu avais du texte. Pour en rester sur la question du rapport au corps, décris-nous les types d'interventions scéniques, autres que musicales, que tu as réalisées au cours de ta carrière.

Michel F. Côté: Dans *Les sept branches de la rivière Ota*, spectacle pour lequel j'avais composé la trame sonore, Robert Lepage m'a demandé d'être interprète lors des rares moments où je ne jouais pas de musique sur scène. Moi qui ne suis pas du tout acteur, je m'étais alors dit: «Si cet homme de théâtre estime que je peux faire le boulot, je n'ai foncièrement aucune raison de refuser». Ce fut une expérience merveilleuse. Chaque soir, je devais courtoiser Anne-Marie Cadieux sur scène pendant cinq minutes, dans un texte qu'on improvisait ensemble. On s'amusait comme des fous. Il y a des principes fondateurs chez Lepage, notamment cette idée que l'on doit d'abord et avant tout s'amuser. Il parvient également à mettre en confiance ceux qu'il invite à monter sur scène, avant de les placer dans des contextes dans lesquels ils ne sont pas nécessairement habitués à évoluer artistiquement. Il aime l'improvisation et puisque je suis très à l'aise avec cela, ça se passait merveilleusement bien. C'est un peu le même cas de figure avec Wajdi Mouawad. Très tôt, il m'a demandé d'être sur scène: il me proposait du texte et parfois du mouvement. De manière générale, j'accepte volontiers ce genre de proposition, si on me laisse une relative latitude.

Fabienne Cabado: Comment conçois-tu ton rôle dans le cadre d'une collaboration multidisciplinaire? Ou, plus précisément, comment te positionnes-tu par rapport au reste de l'équipe?

Michel F. Côté: Si ce n'est pas un collectif, je me considère comme un des membres de l'équipe sous la direction d'un chorégraphe, d'un metteur en scène ou même d'un compositeur. Si je suis concepteur sonore ou compositeur pour une œuvre théâtrale ou chorégraphique, je m'identifie donc, je m'excuse pour l'analogie militaire, comme un officier. Un chef de département en interaction permanente avec le patron et les autres concepteurs, et en particulier avec l'éclairagiste.

Fabienne Cabado: Tu parles d'officier, de chef de département, de patron... Cela veut dire qu'il y a une hiérarchie. Est-ce que tu peux nous parler des différents types de collaborations interdisciplinaires que tu as menées et des différents degrés de dommages à la hiérarchie que tu aurais éventuellement causés dans certains projets?

Michel F. Côté: C'est une étrange question, la question de la hiérarchie... J'ai tendance à la respecter, forcément, lorsque je travaille pour un metteur en scène ou un chorégraphe, parce que ce n'est pas *mon* projet, c'est le projet de quelqu'un d'autre. Ceci dit, j'aime prendre des libertés et déborder du cadre dans lequel on m'a invité à m'insérer, c'est-à-dire qu'il m'arrive parfois, quand la relation le permet, de m'asseoir avec le metteur en scène, pour des raisons qui sont motivées par l'espace sonore, et de plutôt discuter de la mise en scène.

Fabienne Cabado: Quelles sont les expériences interdisciplinaires les plus satisfaisantes concernant cette vision que tu as?

Michel F. Côté: Ce sont principalement celles que j'ai provoquées. Notamment 6,3 *Évanouissements*, le spectacle que j'ai réalisé en compagnie de Catherine Tardif, ma collègue au sein de Et Marianne et Simon. Nous avons décidé de créer collectivement un spectacle chorégraphique. Nous étions six: Fortner Anderson, Marc Boivin, Sophie Corriveau, Benoît Lachambre, Catherine Tardif et moi-même. Ce fut un accouchement extraordinairement laborieux, mais fort intéressant. Je dis «laborieux» tout simplement parce que nous voulions que cette proposition soit totalement collective. Bien évidemment, nous tirions tous un peu la couverture à droite et à gauche: certains voulaient faire de cette proposition chorégraphique quelque chose de plus scénographique, d'autres, de plus poétique. En fin de compte, je me suis très peu intéressé à la musique, parce que je m'intéressais à bien d'autres choses. Et comme peu de gens s'y intéressaient, la musique du spectacle fut très étrange, quasi absente de mon point de vue. En revanche, vivre ce processus fut passionnant. Comme le dit souvent Catherine, le processus de création est probablement la chose la plus excitante. En effet, même si j'apprécie être interprète et même si je favorise les projets qui se renouvellent de soir en soir, pour moi le gros du plaisir se termine le soir de la première. Je conclus cette réponse par une anecdote: j'étais terriblement angoissé parce que, bien malgré moi, Catherine et Marc m'avaient programmé deux duos avec Benoît, qui est l'un des danseurs les plus extraordinaires que j'ai vus de ma vie. Moi qui suis un amateur total, je disais sans cesse à Catherine et à Marc: «Vous êtes bien certains que ça tient la route que je sois en train de bouger avec [Benoît] Lachambre?» et ils me répondaient: «Oui, sois rassuré, ça marche». Je devais avoir l'air de Sancho Panza dans cette histoire, mais j'ai accepté le rôle avec plaisir.

Fabienne Cabado: Tu affirmes avoir été tellement occupé par d'autres éléments du processus que la musique fut finalement presque absente du spectacle. Est-ce que cela signifie que ton identité artistique s'est dissoute dans le grand tout? En quoi cette expérience-là ou d'autres, notamment celle avec la chorégraphe Catherine Lavoie-Marcus – avec qui il y a également une relation égalitaire dans l'hybridation des rôles des collaborateurs artistiques –, font fluctuer ton identité artistique, voire la dissolvent dans la collaboration interdisciplinaire?

Michel F. Côté: Se dissoudre dans le grand tout est une aspiration extraordinaire, je la souhaite à tous! Selon moi, c'est une question d'écoute. Avec Catherine Lavoie-Marcus, par exemple, quand nous avons fait *Schizes sur le sundae*, nous avons tenté de créer ensemble une pièce chorégraphique. J'aime beaucoup travailler dans une sorte de permanente abnégation. Ce qui ne nous empêche pas de tenir à nos idées, d'argumenter et de discuter. Cette ouverture à l'autre m'apparaît une des caractéristiques de l'interdisciplinarité, et un de ses bonheurs aussi. Cette disponibilité à la singularité de l'autre peut, je crois, créer quelque chose d'unique. En ce

sens, certainement, me dissoudre dans l'autre, sans m'oublier totalement, et souhaiter qu'il y ait réciprocité m'apparaît être une recette absolument merveilleuse.

Fabienne Cabado : Et au-delà de l'*homo artis pluridisciplinus*, comment ressens-tu ton identité artistique?

Michel F. Côté : Je me sens un artiste davantage qu'un compositeur. Je pense que je ne suis pas le seul. Et de toute façon, de toutes les manières, je me suis presque toujours mis en situation d'imposture, car cette position de relative fragilité m'apparaît potentiellement créative. Je me suis donc souvent senti imposteur. Dans ma pratique exclusivement musicale par exemple, j'ai régulièrement, voire presque systématiquement, cherché à côtoyer des esthétiques qui m'étaient étrangères. J'ai, par exemple, déjà joué avec un groupe de grindcore, qui faisait vraiment une musique très rapide, très métal, très « wahwahwahwah ». Je n'étais pas un expert de cette esthétique, j'étais même plutôt un imposteur. Le batteur avec qui je devais jouer était une machine absolument incroyable. Je faisais donc en sorte d'avoir tout aussi l'air d'une machine, en prenant néanmoins des raccourcis parce que j'étais à bout de souffle. Cette manière de me fragiliser, ou de me trouver en situation d'imposture, est une stratégie.

Fabienne Cabado : Pour rester vivant.

Michel F. Côté : Oui, tout à fait.

Membre de l'auditoire : Vous êtes autodidacte, n'est-ce pas? Votre non-formation facilite-t-elle la communication avec d'autres formes d'art selon vous?

Michel F. Côté : Ne pas avoir de formation aide peut-être, mais je ne crois pas qu'une formation est nécessairement un handicap. C'est surtout une question d'attitude générale; être capable de développer des manières d'entendre, de se faire entendre, de se comprendre. C'est aussi, j'en ai parlé plus tôt, un nécessaire rapport à la curiosité. J'insiste, je ne crois pas qu'avoir une expérience universitaire ou académique est un handicap. Je ne crois pas non plus que de ne pas en avoir favorise l'interdisciplinarité.

Fabienne Cabado : Dans ta conception de l'interdisciplinarité, il est question d'ouverture à différents genres à l'intérieur d'une même pratique, et notamment à la culture populaire, n'est-ce pas ?

Michel F. Côté : Oui, parce que ce qu'on appelle la « culture populaire » m'apparaît extraordinairement vivace. Et je dévie un peu, mais c'est toute la question que pose Jean Dubuffet quand il parle de l'Art Brut: les grands chocs esthétiques muséaux que j'ai eus se sont produits à peu près exclusivement lors de visites à la Collection de l'Art Brut à Lausanne, parce qu'il y a là des inventions esthétiques qui sont absolument inédites, qui sont totalement hors contexte et systématiquement bouleversantes. J'ai donc une tendance à fouiller les musées de la rue

d'avantage que le reste. Je me méfie des musiciens ou des compositeurs qui sont faussement mélomanes et ne prêchent que par une ou deux esthétiques. Comme je suis d'abord et avant tout mélomane, je m'abreuve de tout.

DIGRESSIONS ET CARTOGRAPHIE DE L'INTERDISCIPLINARITÉ

À la lumière des réflexions qui précèdent, je dresserai à présent le portrait de l'interdisciplinarité selon Michel F. Côté, à travers le prisme successif de trois principes qui, selon moi, sont fondateurs dans sa pratique artistique : la curiosité, l'errance et l'amateurisme. Bien que ces principes soient emmêlés et probablement constitués du même élan (tout comme la musique et le corps dansant), je tenterai ici d'envisager séparément ces fondements pour mieux comprendre comment s'articule cette dynamique de l'inter chez cet artiste.

L'inter est un trait d'union. Il est entre deux ou plusieurs éléments et par conséquent, il est à la fois ce qui les relie et ce qui les sépare, ce qui les rassemble et ce qui les délimite. L'inter n'est pas un espace vide, c'est au contraire un espace fréquenté, un espace de mouvement. J'ai longtemps cru, lorsque je l'observais depuis la fenêtre de ma discipline, que l'inter était un lieu de transition et de déplacement d'une discipline à l'autre. Lorsqu'il me fallait le traverser, je marchais rapidement et s'il m'arrivait de l'habiter un instant, c'était uniquement au détour d'une rencontre fortuite. Ce temps est révolu, il est évident que j'habite aujourd'hui le territoire de Michel F. Côté : le territoire de l'inter.

Curiosité

Ce principe est le prérequis des deux autres. Il précède le geste interdisciplinaire et par conséquent, il est la condition nécessaire à son émergence. Appelons ce pré-mouvement la curiosité. Le pré-mouvement, selon Hubert Godard (1995), est l'organisation posturale qui précède le geste : presque imperceptible, elle détermine néanmoins non seulement la mécanique du geste, mais également sa charge significative. Le pré-mouvement est donc un positionnement corporel qui induit des façons de regarder, d'entendre et de faire. La curiosité est, par conséquent, l'organisation posturale qui permet au regard de s'ouvrir, de percevoir le potentiel et de flairer les possibles. Le curieux regarde à travers les murs, voit outre les codes et les normes. Sans savoir ce qui se trouve plus loin, il ressent comme un appel. Le curieux s'apprête à poser un geste : il ouvre la porte de sa discipline et sort (le mot « curieux » est toujours près du mot « ouvrir »).

Errance

L'errance s'apparente à l'éloignement. S'éloigner du sens (faire erreur) et s'éloigner du nid viennent au fond de la même racine : *errare*. Leur différenciation relève uniquement du point de vue duquel on les regarde. Contentons-nous donc pour le moment d'observer ce terme sous son aspect

positif, c'est-à-dire son esprit aventurier et curieux. L'errant-curieux est celui qui quitte sa maison pour se vouer au mouvement. Il poursuit une quête difficilement identifiable aux yeux de celui qui l'observe, puisqu'elle ne suit pas les chemins tracés. L'errant ne quitte pas une maison pour en chercher une nouvelle, non, l'errant ne recherche pas la stabilité, l'errant *est* mouvement. L'errant est sujet aux digressions, car sa trajectoire n'est pas fixe; elle se modèle et varie au fil des rencontres et ne se cristallise jamais. L'errant a, par conséquent, un rapport privilégié au présent.

Revenons-en à l'interdisciplinarité et regardons cette dernière avec les yeux de l'errance. Ne sont-elles pas des sortes de jumelles dizygotes? Si l'interdisciplinarité suppose un déplacement hors de sa discipline, hors de sa demeure, nous pouvons par conséquent considérer qu'elle est une forme d'errance disciplinaire. Qu'elle soit provoquée ou non par l'artiste, elle implique forcément un éloignement de son territoire accompagnant une mise en mouvement, une mise en errance, et avec elle, un ébranlement dynamique des certitudes, au profit de la rencontre de l'autre.

Amateurisme

Sous le regard de l'errance, l'interdisciplinarité suppose une forme d'ouverture à l'erreur, car confronté à d'autres codes et d'autres savoir-faire que les siens, l'errant-curieux n'a d'autre choix que de s'avouer non connaissant. Ce trait, souvent considéré comme un défaut ou une faiblesse, s'avère, entre les mains de l'errant-curieux, une force inestimable. Agir en amateur, c'est aller au-delà de la maladresse du vocabulaire ou du geste et hisser la rencontre au rang de moteur principal. De par la «dynamique [...] relationnelle» (Lesage, 2008: 21) qui s'installe entre les disciplines et les gens qui les pratiquent, les errants-curieux réapprennent en quelque sorte à devenir amateurs. Graduellement, cet amateurisme nouveau leur permet de se soustraire aux normes qui régissent leur discipline mère, au profit de l'élaboration d'un autre vocabulaire, potentiellement commun. L'inter est par conséquent un «espace de décantation des particules disciplinaires» (j'emprunte l'expression à Michel F. Côté). Éloigné des «injonctions normatives» (Wetterwald, 2004: 91-92), le choc de leur rencontre permet à certaines particules oubliées de se remettre en activité, tandis que d'autres se renouvellent et que d'autres encore s'endorment. Ce processus de désapprentissage et d'altération au contact de l'autre permet, lorsqu'il est bien mené, de réévaluer les acquis, connaissances, principes ou croyances liés à la pratique. En somme, la curiosité entraîne le mouvement, qui entraîne l'errance, qui entraîne l'amateurisme, qui entraîne la curiosité (le désir d'apprendre), qui entraîne une nouvelle errance, et ainsi de suite. C'est un cycle pouvant se renouveler à l'infini.

On pourrait penser que l'errant-curieux-amateur est un marginal. Or il n'en est rien, car l'inter – son terrain de jeu – est vaste. Nous l'avons vu précédemment, on peut l'observer même au sein d'une seule discipline lorsque plusieurs conceptions cohabitent et se bousculent. Par conséquent – je me fais mon propre avocat du diable –, nous pouvons nous demander si les «murs» des disciplines existent réellement. Ne serions-nous pas plutôt dans un espace relativement ouvert?

Si nous regardions ces territoires disciplinaires depuis le ciel, nous y verrions selon moi une carte mouvante des affiliations subjectives. Nous pourrions constater alors qu'il y a en effet des appartenances disciplinaires, des groupes conséquents et en apparence immobiles sur des aires tracées. Nous constaterions également que de nombreux individus errent continuellement entre les territoires en raison de leurs multiples appartenances. Et si nous regardions à nouveau ceux dont l'appartenance disciplinaire semble immuable, nous nous apercevions qu'autour d'un tout petit noyau effectivement statique, un vaste mouvement plus lent et moins perceptible a néanmoins lieu : un mouvement de marée, qui entre et sort du territoire, effaçant graduellement les lignes des frontières. Ainsi fonctionne la carte de l'interdisciplinarité : de larges mouvements migratoires, d'amplitude et de vitesse variables, se croisent et se contaminent sans cesse. Cette métaphore migratoire me rappelle un extrait d'« Un manifeste de moins », un essai de Gilles Deleuze à propos du théâtre de Carmelo Bene :

[S]i la majorité renvoie à un modèle de pouvoir, historique ou structural, ou les deux à la fois, il faut dire aussi que *tout le monde* est minoritaire, potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie de ce modèle. Or, la variation continue ne serait-elle pas précisément cela, cette amplitude qui ne cesse pas de déborder, par excès ou par défaut, le seuil représentatif de l'étalon majoritaire ? La variation continue ne serait-elle pas le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au fait majoritaire de Personne ? (Deleuze, 1979 : 124 ; souligné dans le texte.)

Dans ce texte, Deleuze affirme que l'étalon majoritaire ne représente pas la majorité. L'étalon majoritaire est plutôt le point de départ, le pilier identificateur. Or, personne n'est le pilier identificateur, puisque ce dernier est un concept, une idée. Nous sommes à relative distance du pilier et puisqu'il existe plusieurs étalons majoritaires disséminés ici et là, nous sommes tous potentiellement minoritaires. Appliquée à l'interdisciplinarité, cette réflexion nous rappelle que la plupart des artistes débordent effectivement l'étalon majoritaire qu'est leur discipline. Ces artistes errent et deviennent par conséquent minoritaires, c'est-à-dire de potentiels amateurs. La carte des territoires disciplinaires est donc en variation continue, puisque les errants-curieux-amateurs qui la tracent ne cessent de déborder, réaffirmant ainsi, peut-être malgré eux, combien le monde est complexe et insaisissable.

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.

GODARD, Hubert (1995), «Le geste et sa perception», dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse-Bordas, p. 224-229.

LESAGE, Marie-Christine (2008), «L'interartistique : une dynamique de la complexité», *Registres*, n° 13 («Théâtre et interdisciplinarité», Marie-Christine Lesage [dir.]), p. 11-26.

WETTERWALD, Élisabeth (2004), «La rivoluzione non siamo noi: Pierre Joseph et Francis Alys», *Parachute*, n° 115, p. 84-99.



CATHERINE GAUDET

Journal de création en images

avec la collaboration
de Johanna Bienaise

En 2016, la chorégraphe Catherine Gaudet collaborait avec le metteur en scène Jérémie Niel pour créer *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*. Présentée au théâtre de l'Usine C à Montréal, cette pièce mettait en scène les interprètes Clara Furey et Francis Ducharme dans une relecture contemporaine du drame de *Roméo et Juliette*. Le schéma et la bande dessinée reproduits ici nous permettent d'avoir accès à un outil de travail développé par Catherine Gaudet au cours de ce processus de création interdisciplinaire. Johanna Bienaise revient avec la chorégraphe sur cette expérience graphique au cœur d'une démarche de création en arts vivants.

Johanna Bienaise: Lors du processus de création de la pièce *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, vous avez réalisé un schéma et une bande dessinée représentant la trame du spectacle. D'où est né le besoin de faire ce document?

Catherine Gaudet: Nous avions un dramaturge, Daniel Canty, qui questionnait l'enchaînement des tableaux. Nous étions à peu près à mi-parcours dans le processus de création. Nous avions finalisé les tableaux, mais nous n'arrivions pas à les mettre en ordre, à trouver une cohérence dans les transitions. Alors que nous avions deux ou trois semaines de pause avant la prochaine répétition, Daniel nous a demandé, à Jérémie et à moi, de visualiser le fil des événements de la pièce en gestation. Le but était alors d'analyser ce qui était sous-jacent à l'œuvre, ce qui se tramait dans nos inconscients, les obsessions qui rampaient et se révélaient dans nos directions respectives. Toute manière de faire cet exercice était bonne; ce pouvait être un texte, un dessin, un poème, un schéma...

J'ai alors commencé à faire des croquis, un peu grossièrement – ou, du moins, la finesse du trait n'était pas le but recherché. Mon intention était plutôt de dessiner les scènes telles qu'elles me venaient, rapidement, un peu à la manière d'une écriture automatique. J'ai tenté de dérouler le fil des événements sans trop réfléchir, en inventant spontanément une scène là où, dans la réalité des répétitions, il y avait un vide ou une transition manquante. À partir de mes intuitions, j'ai réalisé un schéma représentant Roméo et Juliette pris dans une dynamique de poupées russes. À chaque niveau de poupées, il y avait un niveau de lecture différent. Je passais d'une micro-vision à une macro-vision de la dramaturgie de la pièce. Cela m'a permis de percevoir que la notion de répétition était importante dans notre travail. Spontanément, j'ai eu envie de mieux visualiser chaque scène et de les mettre les unes à la suite des autres dans une idée de cycle, où chaque cycle se terminait par une mort. Je voulais faire une sorte de scénario, comme au cinéma, pour essayer de mieux visualiser les scènes.

Johanna Bienaise : Vous avez donc créé une BD qui est devenue un outil pour essayer de comprendre ce que vous étiez en train de faire.

Catherine Gaudet : Oui, nous voulions comprendre le sens de l'enchaînement des scènes. La BD a été un outil très efficace pour cela. Je ne me censurais pas. Je me suis créé une petite histoire comme le font les enfants. Ils assemblent des images, ils font des collages, puis, tout à coup, il y a une histoire qui se crée. J'ai assemblé les images selon ce qui m'apparaissait comme une suite logique. Mais ça a été long, ça m'a pris toute une fin de semaine. Je ne m'attendais pas à faire de beaux dessins. Je ne voulais même pas les présenter. Je n'avais de comptes à rendre à personne, c'était vraiment un travail individuel. Puis, finalement, je les ai montrés aux autres.

Johanna Bienaise : Pour vous, quel est l'apport du médium BD dans le processus de création?

Catherine Gaudet : La BD, en tant que forme, nous a permis de visualiser des moments de transition que nous avions de la difficulté à trouver en répétition. J'essayais de trouver un sens à l'enchaînement de certaines sections. Par exemple, je dessinais une bulle avec un personnage en train de penser. On perçoit comment le personnage réagit à ce qui vient de se passer, et comment il va décider de la prochaine action à venir. C'est juste une pensée qui stimule une autre intervention. En répétition, nous ne nous permettions pas des transitions aussi simples, précisément parce que ce sont des pensées, qui ne sont pas d'ordre visuel. Mais finalement, ça fonctionne même si on ne lit pas la pensée des personnages. C'est un travail d'interprétation, en fait.

Mais la BD nous a aussi permis de considérer la pièce avec un peu plus de légèreté, d'humour, de moins nous prendre au sérieux. Quand je l'ai apportée en répétition, nous en avons d'abord beaucoup ri parce que je représentais Clara et Francis de façon clownesque. Je parodiais dans la BD des scènes qui étaient très noires dans la pièce. Nous nous rendions compte que nous

pouvions nous moquer de l'extrême profondeur de cette relation amoureuse! Car il y a quelque chose de complètement absurde dans le jeu de ces protagonistes, dans leur romantisme, dans leur peur du monde extérieur. Au départ, nous abordions l'œuvre avec un très grand sérieux, nous cherchions la voie la plus tragique possible. La BD, au contraire, a permis de laisser plus de place au ludisme porté par les interprètes. Oui, nous avions cette envie de cycle de morts, mais pour que cela fonctionne, il fallait qu'on joue à répéter le suicide. Pour que la tragédie soit aussi prenante, il fallait nous laisser surprendre par elle, et l'humour permettait la surprise.

Johanna Bienaise: Est-ce que c'est le médium BD qui vous a permis cette ouverture?

Catherine Gaudet: Je ne dis pas que c'est la BD qui a fait cela, mais elle a permis de prendre conscience de ce niveau de lecture. Elle nous a aidés à donner un certain rebond, des contrepoints à cette tragédie. Ces contrepoints se lisent, entre autres, dans le rapport au réel que nous installons avec la véritable histoire de Clara et Francis, qui peuvent avoir beaucoup d'humour. À un certain moment, nous nous sommes dit que nous ne leur laissions pas assez de place; que nous ne laissions pas assez de place à notre désir de créer un effet miroir entre l'histoire de Roméo et Juliette et la leur, qui ouvrait beaucoup de fenêtres de légèreté, d'humour.

C'est ce que le premier schéma représente. Clara et Francis sont pris de flash-back de leurs vies antérieures... Ils sont pris dans le fantasme de la mort... Juliette possède Clara, Roméo possède Francis... Nous avons parlé de cet aspect de la pièce avant que je ne réalise ce schéma: Clara et Francis étaient possédés par les personnages de Roméo et Juliette, dans la chambre d'hôtel qui nous servait de décor. Ils vivaient leur histoire d'amour contemporaine, mais, sporadiquement, ils étaient possédés par les esprits des amants de Vérone, comme si c'était l'envers du miroir. De là est né ce schéma en poupées russes, qui représente des couches de personnalités, une interchangeabilité entre les personnages et les interprètes.

Johanna Bienaise: Est-ce que ce que vous avez dessiné correspond au spectacle?

Catherine Gaudet: Pas exactement, non. La pièce ne s'est finalement pas déroulée comme dans ma BD, il y a des scènes qu'on a élaguées complètement, qui n'existent plus. Mais la BD est tout de même parvenue à souligner les récurrences de l'œuvre (morts et recommencements perpétuels), et a révélé l'humour et la grande naïveté qui sous-tendaient notre tragédie.

LE THÉÂTRE COSMIQUE SYMBOLIQUE / ÈREN / ILLUMINATION

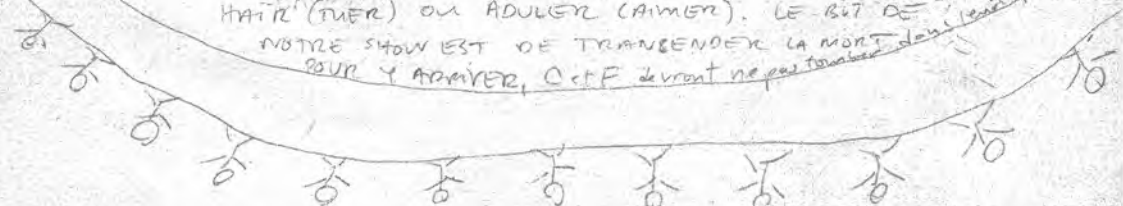
SPECTATEURS SPECTATEURS SPECTATEURS SPECTATEURS
ILS SONT LE TIERS SYMBOLIQUE QUI MENACENT CLARA ET FRANCIS
OU PEUVENT LES LIBÉRER

CLARA (REINCARNATION DE JULIETTE)
SONT PRIS DE FLASHBACKS DE LEURS VIES ANTERIEURES
ILS SONT PRIS DANS LE TRAUMATISME DE LA MORT
ILS SONT PRIS DANS LA NOSTALGIE DU COSMOS OÙ ILS NE FAISAIENT QU'UN
JULIETTE POSSEDE CLARA ROMEO POSSEDE FRANCIS
NOUVEAU MÈRE CAROLINE MONDRIAN



IDÉNTITÉS MULTIPLES
ILS S'ENTRE DEVORENT
DANSEUSE PERFORMER AMIS/AMANTS DANSEUR PERFORMER

LES AUTRES / LES SPECTATEURS / LEURS AMIS
LES JUGENT QUAND ILS SONT ENSEMBLE
PAR LEUR PERFORMANCE / ILS POURRAIENT SE FAIRE
HAÏR (TUER) OU ADULER (AIMER). LE BUT DE
NOTRE SHOW EST DE TRANSCENDER LA MORT
POUR Y ARRIVER, C'EST DEVANT NE PAS TOUCHER

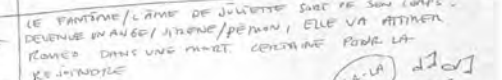
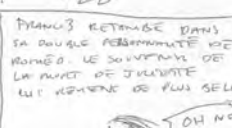
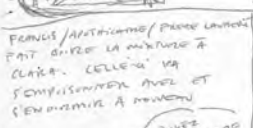
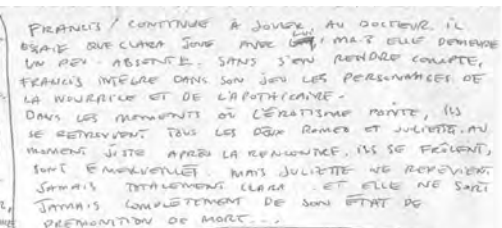


PROLOGUE EPILOGUE

À l'entrée du théâtre Un message -
Un père ? Avec un clavier d'enfant.
Dès le prologue au univers. Sur fond
de R&B (début / fin entendible)



ON ENTEND DANS LA CHAMBRE QUE DE SONT
LOUË CLARA ET FRANCIS... QU'EST-CE QU'ILS
FONT LA ? NOUS NE SAVONS PAS. PEUT-ÊTRE SE SONT-ILS
RETROUVÉS ENSEMBLE, AYANT COURUS DE L'UN DE LEURS
NOMBREUX VOYAGES ?



ILS PLONGENT DANS UN DÈVE / CAVATONNAR /
REMÉMORATION DE LEUR MORT DANS LEURS VIES
ANTÉRIEURES DE ROMEO ET JULIETTE.
C'EST LA COMME QUE JULIETTE EST MORTÉ QUI
ENTRAÎNE ROMEO AU SUICIDE. MAIS AU DÉPART,
ILS SAVAIENT BIEN QUE C'ÉTAIT UN JEU
D'ANGELOU. LEUR AMOUR ÉTAIT, D'AVANCE, UN
JEU SANS MATHÉMATIQUES.



APRÈS LE DEU ÉTRANGE / LE CAVATONNAR
DÉFILANT ON LES 2 ESPACE-TEMPS SE
CRÉSENT, ILS S'ÉTOURDENT. EST-CE CLARA ET
FRANÇOIS QUI DORMENT APRÈS UNE INTENSE NUIT,
OU BIEN ROMEO ET JULIETTE QUI SONT MORTS
DANS LA CRYPTA? ON NE LE SAIT PLUS
TRÈS BIEN À CE MOMENT...





**PRATIQUES
ET TRAVAUX**

FRANÇOIS JARDON-GOMEZ

Université de Montréal

Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral, Incendies,* *Forêts, Ciel*) de Wajdi Mouawad

La présentation en continu de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* au Festival TransAmériques de Montréal en juin 2010 a donné lieu à une expérience singulière : un public écoutant dans un silence inhabituel, puis applaudissant à tout rompre à la fin de chaque pièce avant d'offrir une longue ovation debout au terme de cette traversée exténuante. S'il était déjà évident que le théâtre de Wajdi Mouawad faisait la part belle autant à l'émotion qu'à la réflexion du spectateur, la première mouture du *Sang des promesses* confirmait que l'univers dramaturgique mouawadien procédait d'une surcharge émotive particulière. À l'ère de l'éclatement des formes sur scène, de la déconstruction du récit, de la remise en question du drame et du statut de la fable, alors qu'une grande part de la production théâtrale contemporaine ne s'intéresse plus tant « à communiquer *un sens* qu'à stimuler *les sens* » (Chevallier, 2004 : 33; souligné dans le texte) et que les corps en mouvement sont plus importants que le déroulement d'un récit, comment peut-on penser l'anachronisme d'un auteur et metteur en scène dont les pièces font plus de quatre heures et qui emprunte tout autant à la tragédie antique qu'à l'épopée, au mélodrame, au polar, au *thriller* d'espionnage ou au récit d'initiation? Mouawad invite à poser cette question puisqu'il tente de réinvestir le sens du terme « engagement » à travers

sa pratique en faisant du théâtre un lieu de réflexion, d'interrogation, voire d'intervention politique¹. Pour ce faire, Mouawad semble réactiver une notion désuète – apparemment honnie autant par les auteurs que par les metteurs en scène et qu'on croyait disparue des planches depuis Brecht –, la catharsis. Le terme est d'abord mentionné dans un entretien donné par l'auteur à Mariette Navarro, où il avance que sa pratique contient « quelque chose qui est proche de la *catharsis* » (Mouawad, cité dans Navarro, 2008 : 37; souligné dans le texte).

Quelle serait alors la pertinence de ce concept pour appréhender le théâtre contemporain? Si la recherche universitaire a depuis longtemps démontré la distance historique et sociale qui séparait Aristote des grands auteurs tragiques grecs (Sophocle, Eschyle, Euripide) pour remettre en cause la théorie aristotélicienne, l'idéal théorique et esthétique de composition de la tragédie et de ses effets mis en place dans la *Poétique* influence encore aujourd'hui la création dramaturgique. C'est ce qu'affirme notamment Peter Szondi dans son *Essai sur le tragique* lorsqu'il indique : « la poétique moderne repose pour l'essentiel sur l'écrit d'Aristote; son histoire est l'histoire des effets de cet écrit. On peut l'envisager comme reprise, élargissement, systématisation, comme mécompréhension et comme critique » (Szondi, 2003 : 9). Si les conditions sociales des scènes québécoises ou européennes contemporaines n'ont rien à voir avec celles du théâtre antique, l'influence de la pensée d'Aristote y reste néanmoins prégnante. Plutôt que de déterminer si les pièces de Mouawad appartiennent à une nouvelle forme de tragédie, j'essaierai de cerner quelles sont les conditions de possibilité du tragique dans le théâtre contemporain et de voir comment il s'incarne au sein de la tétralogie du *Sang des promesses*². De plus, je m'intéresserai à la construction des pièces, sur les plans dramaturgique et dialogique, afin de voir quelles stratégies sont convoquées par Mouawad pour donner lieu au retour d'un processus cathartique, avant d'interroger son utilité scénique et ses effets chez le spectateur.

TRAGÉDIE OU TRAGIQUE : ENTRE GENRE ET CONCEPT

Le tragique, rappelons-le, ne se limite pas à la seule expérience de la tragédie, ni même du théâtre. L'expérience tragique, ou la condition tragique de l'être humain, dépasse la question

1 Ceci se manifeste tant dans son œuvre dramatique que dans sa posture intellectuelle : de son célèbre coup de gueule à propos de la présence des commanditaires sur scène avant le *Don Quichotte* dont il faisait la mise en scène au Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) en 1999 à ses nombreuses lettres ouvertes sur l'état de la culture et le financement des arts en passant par les rencontres organisées au Théâtre de Quat'Sous (Montréal) durant son mandat de directeur artistique de 2000 à 2004, Mouawad ne cesse de réfléchir au rôle du théâtre dans la cité et aux liens entre l'art et la politique.

2 Dans son article « De la reconnaissance à la responsabilité : l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad » (2014), Tanya Déry-Obin questionnait également la présence du tragique dans *Le sang des promesses* en s'intéressant spécifiquement à la présence d'un sujet tragique chez Mouawad ainsi qu'à la représentation de la violence contemporaine. Pour Déry-Obin, l'œuvre mouawadienne est au service d'une expérience tragique qui se transmet chez le spectateur. Mon étude s'en distingue en mettant en relation la notion centrale de catharsis et celles d'ébranlement et de *feeling*, en plus de porter une attention particulière à la réception critique des pièces pour tenter d'en mesurer l'impact chez les spectateurs.

du genre littéraire, si bien que le recours à la tragédie – ou à une reprise contemporaine des codes de la tragédie antique – ne saurait être suffisant pour ancrer une œuvre dans le tragique. Szondi rappelle par ailleurs que la *Poétique*, si elle théorise la tragédie en tant qu'œuvre d'art concrète, ne fait jamais mention du concept du tragique en tant que tel, pas plus que ne le font les disciples d'Aristote à sa suite. Il relève également que la dialectique de l'amour et de la haine revêt une importance particulière en ce qui concerne l'efficacité du sentiment tragique, puisque « des événements qui font souffrir sont considérés comme terribles et touchants au plus haut point lorsqu'ils surviennent dans une relation d'amour, *comme un meurtre accompli par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils* » (*ibid.* : 70; je souligne)³. Ce sont là des procédés narratifs que réutilise fréquemment Mouawad : meurtre de son père par Amé dans *Littoral*, viol de la mère par le fils dans *Incendies*, meurtre de son frère par Lucien Blondel dans *Forêts* ou vengeance des fils contre les pères dans *Ciels*, pour ne nommer que ceux-là ; voilà des événements familiaux violents qui placent déjà la tétralogie dans une veine tragique. Pour Pierre Judet de la Combe, les pièces tragiques présentent des personnages qui ne sont pas associés à un type, une condition ou une humeur, mais plutôt qui « entrent en scène en situation de déséquilibre, ne sachant vraiment parler ni d'eux-mêmes ni de ce qui leur arrive, parce qu'ils n'en ont pas connaissance » (Judet de la Combe, 2010 : 68). C'est le cas de Wilfrid, à l'ouverture de *Littoral*, qui annonce au juge :

C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir [...] sans savoir quoi dire ni comment répondre car comment répondre avec la catastrophe par-dessus le marché puisque hier encore je n'étais rien du tout et du jour au lendemain [...] je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire » (Mouawad, 2009d : 11).

Historiquement, le héros tragique est amené à sa perte par le moyen qu'il croit être son salut ; le moment de reconnaissance – tour à tour de la faute, mais aussi des personnages entre eux – devient à la fois le dénouement de la tragédie et l'accomplissement du tragique. Cette « unité du salut et de l'anéantissement qui est un trait essentiel de tout tragique » (Judet de la Combe, 2010 : 81) se retrouve encore dans les pièces de Mouawad, à ceci près qu'il ne s'agit plus de l'accomplissement ultime de l'histoire, mais plutôt de son point de départ, voire d'une des péripéties. Lorsque, dans *Forêts*, Albert couche avec Hélène, il tombe précisément dans ce schéma : sachant qu'Hélène n'est pas sa fille – mais ignorant qu'il s'agit de la fille de son père –, il croit se dédouaner de tout crime incestueux. Cette faute sera le premier jalon vers la chute dans la folie de toute la famille. Or, si cet événement arrive tardivement dans le déroulement de la pièce – vers la moitié du récit –, il n'est qu'un élément parmi d'autres qui mènent à la situation problématique de la protagoniste de *Forêts*, Loup. L'auteur se détache du modèle ancien parce

3 Voir également le chapitre 14 de la *Poétique*, où Aristote explique qu'il faut rechercher « le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projet par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère » (Aristote, 1980 : 81).

que le héros trouve son salut dans la résolution de sa quête et qu'il ne succombe pas à sa propre faute; au contraire, il répare celle(s) de ses ancêtres. Chez Mouawad, il s'agit de remonter le cours de l'histoire pour en arriver à *connaître* les différentes fautes et pouvoir, du point de vue du protagoniste, les réparer; le tragique ne s'accomplit pas à la chute du héros, il est plutôt la condition de possibilité du récit. Ainsi, la fatalité, dans *Le sang des promesses*, est essentiellement héréditaire, obligeant le protagoniste à s'engager dans une quête dont il n'est responsable que par filiation. Cette obligation héréditaire s'associe également à un désir de connaissance et de restitution du sens pour les protagonistes: tant Wilfrid, Jeanne et Simon (les jumeaux au cœur de l'intrigue d'*Incendies*) que Loup désirent «connaître les dessous de toute l'affaire» (Mouawad, 2009d: 68), trouver la réponse de «ce problème pour l'instant impossible à résoudre» (Mouawad, 2009c: 22) et sont «écœuré[s] de [ne] rien savoir» (Mouawad, 2009b: 36) d'eux-mêmes ni de leur passé. Cette association entre *devoir* et *vouloir* contribue à ancrer leurs histoires du côté du tragique plutôt que du dramatique, dans la lignée de la pensée de Goethe: «Le “devoir” donne de la grandeur et de la force à la tragédie, le vouloir la rend faible et mineure» (Goethe, 1996: 255). L'auteur allemand estime que le vouloir est du côté du drame, qu'il considère comme «le dieu des temps modernes» (*idem*) en ce que la volonté apparaît comme libre et favorisant le particulier, tandis que le devoir est despotique et inéluctable, fondé sur la raison (lois morales et sociales) ou la nature (lois du devenir, du dépérissement, de la vie et de la mort). S'appuyant sur l'exemple de Shakespeare, Goethe y voit là un théâtre où «le vouloir se transforme en une sorte de “devoir” et s'approche ainsi de l'antique» (*ibid.*: 256), puisque la nécessité du protagoniste est accompagnée d'une dimension morale, retrouvant le modèle de la tragédie antique fondée sur un devoir inévitable que la volonté ne peut qu'aiguïser et accélérer.

NÉCESSITÉ DU CONFLIT TRAGIQUE

L'expérience tragique n'est pas en elle-même liée à une gravité mortelle, mais plutôt à une «reconstruction, donc déjà [à] une expérience ludique» (Lehmann, 2007: 230), puisqu'elle est un fait de conscience, une manière pour l'humain d'accéder à sa propre connaissance, fût-ce à travers un chemin tortueux. Hans-Thies Lehmann considère également que l'humain est à tout moment plongé dans le *pathos* – dont on connaît l'importance historique en ce qui concerne la tragédie et le tragique – et que sa réalisation individuelle est directement liée à un besoin de reconnaissance au sein de la société qui le contient. De ce fait, l'expérience tragique apparaît comme le désir de l'individu de «transcender les limites, de transcender même les possibilités (qui sont aussi une prison) de la représentation elle-même qui lie la conscience individuelle à la communauté sociale – et assure sa cohésion interne» (*ibid.*: 233). Le théâtre doit ainsi transgresser le monde de la représentation et de la fiction pour atteindre le spectateur dans sa réalité, ce qui correspond au rôle de la catharsis. Les pratiques théâtrales qui se situent à la limite entre

l'esthétique et le réel, « entre la sphère du plaisir artistique et celle de la responsabilité éthique » (*ibid.* : 235), sont donc plus à même de susciter un sentiment tragique. Plus important encore, les conflits tragiques ne peuvent pas être inventés, mais doivent être ancrés dans l'Histoire – sans quoi le tragique n'aurait pas d'enracinement tangible et ne serait qu'un exercice de pensée, enrayant toute possibilité d'engager la responsabilité éthique du spectateur. Or, c'est précisément le processus activé par Mouawad : l'exemple le plus probant est sans conteste *Forêts*, qui, en s'échelonnant sur plus de sept générations, met en scène trois guerres (la guerre franco-prussienne de 1870-1871; la Première Guerre mondiale; la Seconde Guerre mondiale) ainsi que plusieurs événements historiques marquants du XX^e siècle comme la chute du mur de Berlin ou la tuerie de l'École polytechnique de Montréal. Dans *Littoral* et *Incendies*, les lieux ne sont pas explicitement nommés pour donner à la guerre qui ravage les pays d'Ismaïl et de Nawal une portée universelle, mais un certain nombre d'indices permettent de rattacher les événements à la guerre du Liban (1975-1990). Avec l'évocation, dans *Incendies*, du village de Nabatiyé, de la construction de la prison de Kfar Rayat en 1978, dont la date coïncide avec celle de la véritable prison de Khiam, ou encore de l'attaque de l'autobus racontée par Nawal, Mouawad donne des éléments de réponse qui placent l'action d'*Incendies* au Liban. Dans *Littoral*, aucun nom de lieu n'est donné, mais la critique, peut-être par tentation autobiographique, s'est empressée de signaler que Wilfrid « arriv[e] au Liban » (Fouquet, 1999 : 106) ou encore que « Wilfrid décide d'aller enterrer son père au Liban » (Chevilly, 2009); la guerre civile qui a ravagé le pays, maintenant en ruine, rappelle celle du pays natal de Mouawad. Finalement, *Ciels* se déroule dans un lieu inconnu, mais son contexte très précis – les activités d'une cellule antiterroriste quelques années après les attentats du 11 septembre 2001 – suffisent à ancrer la pièce dans l'Histoire.

À QUI LA FAUTE?

Si, dans la tragédie grecque, le protagoniste doit mourir des conséquences de sa faute, les pièces de Mouawad créent plutôt un retour à l'équilibre pour le héros, qui échappe à son destin tragique. Celui-ci n'est coupable d'aucune faute, sauf d'être le fils ou la fille de ses ancêtres, dont il doit réparer les erreurs; la responsabilité se transmet alors par filiation. Mouawad pratique ainsi une écriture du redressement où l'expérience tragique n'apparaît plus comme liée à la faute du protagoniste, celui-ci essaie moins d'éviter de commettre l'erreur qui pourrait lui être fatale que de réparer celle qui surgit de son passé. L'hérédité, et la responsabilité qui vient avec elle, devient chez Mouawad l'égal de(s) dieu(x) – que l'homme contemporain ne connaît plus – agissant comme une force supérieure qui vient affecter l'activité humaine. Les personnages sont alors invités à « écoute[r] ce que dit l'étoile » (Mouawad, 2009d : 59), ils parlent d'une voix « des siècles anciens » (Mouawad, 2009c : 86), ils surgissent dans la vie des autres « comme une foudre au milieu d'un ciel bleu » (Mouawad, 2009b : 51) ou encore ils sont pris dans un monde où « l'impossible s'est

à nouveau produit» (Mouawad, 2009a : 62). Ces répliques témoignent de la conception d'un être humain encore soumis, en certaines circonstances, à des forces supérieures. L'impossible devenu possible sans que ce soit explicable devient à ce titre un des avatars de la fatalité dans le théâtre de Mouawad. Tant *Littoral* et *Incendies* que *Forêts* renversent le modèle tragique traditionnel puisque le protagoniste déjoue la fatalité et l'hérédité de la haine pour offrir une rédemption à ses compagnons et à lui-même. Avec ces trois pièces, l'auteur fait de la consolation des êtres le leitmotiv de ses œuvres, à l'image de la phrase prononcée par Nawal : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux » (Mouawad, 2009c : 44). En accédant à la connaissance de leur passé, Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup trouvent une manière d'apaiser le mal-être qui les ronge à l'ouverture de chaque pièce, mais auquel ils n'ont pas de réponse, puisque leur monde n'offre de prime abord aucune porte de sortie menant hors du cycle de la violence et de la colère.

À l'inverse, puisque *Ciels* opère en tant que contrepoint de cette trilogie réparatrice, le redressement des personnages ne s'y accomplit pas. Si l'équilibre entre le sang versé par les fils et par les pères est en quelque sorte rétabli suite à des attentats terroristes, les membres de la cellule francophone ne s'offrent aucune consolation. D'une part, ils subissent, impuissants, les conséquences de leur échec en étant témoins des actes terroristes et, d'autre part, leurs vies personnelles sont détruites. Charlie Eliot Johns perd son fils dans l'explosion du Musée des beaux-arts de Montréal, Blaise Centier se sépare de sa femme, Vincent Chef-Chef n'a pas pu satisfaire ses seules obsessions – le travail et « l'amour de la vérité » (Mouawad, 2009a : 66) – tandis que Clément Szymanowski reste ébranlé par l'annonce d'Anatole – devenu chef de l'organisation terroriste internationale –, qu'il considère comme son propre frère. Seule Dolorosa Haché offre un espoir de consolation en mettant au monde un enfant; cependant, à la différence des pièces précédentes, la réparation n'est pas complète, mais à venir, et plus que jamais incertaine. La pièce est plongée dans un climat constant de terreur et la tension est accentuée par la structure, qui ne mise pas sur des retours dans le passé pour dévoiler les ressorts de l'intrigue. Au contraire, le temps de la fable est celui de l'intrigue et les spectateurs apprennent les informations en même temps que les protagonistes, suivant pas à pas leurs tentatives pour enrayer la menace terroriste qui pèse sur le monde. Le sentiment tragique, ici, est encore activé par la tension entre la responsabilité éthique et le plaisir artistique. Les protagonistes ne sont plus héritiers d'une faute passée, mais redeviennent responsables de leurs malheurs; leur chute, à l'image des héros des tragédies anciennes, n'est imputable qu'à leur incapacité à changer le cours des événements.

La dernière pièce de la tétralogie met également en lumière l'importance du choix et de la responsabilité individuelle dans la construction identitaire des personnages. Dans *Ciels*, les protagonistes sont libres de toute filiation : leurs choix sont donc le résultat de leur devoir – lié à leur travail dans la cellule antiterroriste –, sans pour autant que leur volonté vienne apporter le contrepoids nécessaire à la fatalité. C'est le sentiment qu'exprime Blaise Centier lorsqu'il affirme à Clément Szymanowski :

[T]out le monde est crevé; le sentiment de fin du monde[,] c'est amusant un moment; [...] mais là, les choses ne se passent plus bien du tout et votre venue signifie qu'on n'est pas sorti de l'auberge et comme l'auberge est dans le bois, on n'est pas sorti du bois non plus, d'ailleurs l'auberge n'est même pas construite encore et le bois n'a pas encore poussé pour qu'on puisse s'en échapper » (Mouawad, 2009a : 15-17).

Autrement dit, les premiers instants de la pièce laissent présager que les membres de la cellule antiterroriste n'agissent plus que par devoir, remettant leur volonté (et leur responsabilité) entre les mains de leurs dirigeants, même si ceux-ci ne prennent pas les bonnes décisions. Dans les pièces précédentes, au contraire, ce n'est qu'au moment où les choix de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup deviennent liés à leur devoir – et qu'ils prennent sur eux la responsabilité des fautes passées – que leur quête a une chance d'être menée à terme. La tension entre la possibilité de choisir et le devoir lié à l'hérédité est constitutive du processus cathartique enclenché par les pièces; la quête principale des protagonistes qui doit les mener à refonder leur identité et à les replacer au sein d'une filiation brisée se fait par le biais de ce processus destiné dès l'origine « à donner à voir et à faire comprendre » (Naugrette, 2008 : 85; je souligne) au lecteur.

DE LA CATHARSIS AU DEVENIR CATHARTIQUE

Héritée de la *Poétique*, la catharsis n'est pourtant jamais proprement définie par Aristote, qui livre néanmoins un certain nombre de remarques qui permettent d'en comprendre le sens et les effets possibles au-delà du simple aspect émotionnel. Elle est tout à la fois « l'effet propre » (Aristote, 1980 : 77) de la tragédie et « le but de l'art » (*ibid.* : 139) et doit procurer par la composition de l'histoire un plaisir au spectateur : « La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète » (*ibid.* : 81). Pourtant, remarque Catherine Naugrette, même si cette notion est, en apparence, complètement caduque et que la posture brechtienne a fini de chasser la catharsis des scènes théâtrales, on peut en « repérer aujourd'hui encore des traces, des restes, une influence, bref un devenir dans le théâtre contemporain » (Naugrette, 2008 : 78). Ces traces se remarqueraient dans un retour marqué des sentiments anciens de frayeur et de pitié, sous la forme de la peur et de la compassion, au centre des préoccupations de bon nombre d'artistes du théâtre contemporain ainsi que, au sein des discours des praticiens du théâtre, dans la résurgence du terme même de catharsis. Comment pourrait-on envisager ce retour d'une forme de catharsis, ou du « cathartique », pour reprendre le terme de Naugrette (2008), à une époque où, suite à la distanciation brechtienne, l'identification au personnage nécessaire (selon Aristote) à la catharsis n'existe plus ?

La réponse se trouve notamment dans un réinvestissement du sens du terme « identification », qui n'est plus à entendre au sens de s'identifier au personnage pour éprouver des émotions,

mais plutôt « d'éprouver des émotions pour "identifier" l'être ou la chose, la reconnaître, partant la "connaître" » (Naugrette, 2008 : 85). De ce fait, le rôle de la catharsis ne sera plus lié à la psychologie du spectateur, mais bien à la compréhension du monde. Si une telle distance entre le spectateur et la représentation peut servir un sentiment cathartique, c'est à partir d'un aspect évoqué dans la *Poétique*, mais trop souvent négligé dans la critique historique et que Brecht, notamment, n'aborde jamais : le plaisir pris à constater la *mimèsis*. En effet, le plaisir paradoxal pris aux émotions de pitié et de frayeur suscitées par la représentation, ce qui fonde le sentiment cathartique, est indissociable de la *mimèsis*. Pour Aristote, la faculté d'imagination est une tendance naturelle chez l'homme qui peut, *a priori*, être rattachée à des éléments pénibles; le plaisir mimétique est donc d'ordre intellectuel, lié au plaisir d'apprendre et de reconnaître, et ni la charge émotive à l'œuvre dans une pièce de théâtre ni un rapport d'identification au personnage ne sauraient empêcher ce processus. Plus encore, Naugrette rappelle que « [p]our qu'il y ait production de plaisir par la *mimèsis*, il faut qu'il puisse y avoir une intellection des formes » (Naugrette, 2005 : 85). Dès lors, puisque le plaisir pris par la *mimèsis* et celui ressenti en faisant l'expérience des émotions de frayeur et de pitié sont analogues, la catharsis devient essentiellement une notion esthétique. « [F]ondée sur le *muthos* » (*ibid.* : 86), elle n'apparaît donc plus comme un concept qui relève seulement de l'esthétique de la réception – à savoir si, oui ou non, la pièce a produit ces émotions chez les spectateurs –, mais elle est également liée à la poétique du texte. La catharsis est « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie » (Ricœur, cité dans Naugrette, 2005 : 86) et les émotions qui la génèrent sont à entendre, pour Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, comme « des produits de l'activité mimétique, des *éléments de l'histoire* qu'une élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable ou de l'effrayant » (Dupont-Roc et Lallot, 1980b : 190; souligné dans le texte). La traduction de la *Poétique* par Dupont-Roc et Lallot ouvre également à une nouvelle interprétation de la *mimèsis* en choisissant de traduire le terme par *représentation* plutôt qu'*imitation*. Dès lors, les traducteurs mettent en lumière le déplacement qui s'est effectué entre les deux philosophes : « Aristote, entre autres distances qu'il prend avec son maître, *déplace* le concept : il ne distingue plus, comme Platon, entre texte théâtral et texte épique en termes de *degré* mimétique; pour lui, épopée et tragédie ne s'opposent plus, à l'intérieur de la *mimèsis*, qu'en termes de *mode* » (Dupont-Roc et Lallot, 1980a : 18; souligné dans le texte). Le concept de *mimèsis*, selon eux, subit alors une métamorphose et un élargissement sémantique importants peut-être oubliés par la critique historique. Sur la base de cette traduction, Naugrette affirme que « ce que désigne la crise de la *mimèsis* contemporaine serait bien plutôt une remise en cause de l'imitation au sens platonicien du terme que de la représentation au sens aristotélicien » (Naugrette, 2001 : 70).

REPRÉSENTER SANS IMITER

La question de l'illusion théâtrale, inévitable lorsqu'on aborde celles de la catharsis et de la *mimésis*, place d'emblée Mouawad dans un entre-deux. Ses décors sont non naturalistes – «volontiers pauvres» (Chevilly, 2009); depuis 2008, soit la création de *Seuls*, Mouawad travaille de plus en plus avec des décors simples –, des pans de mur aux couleurs neutres servent à la création du *Sang des promesses* au Festival TransAmériques en 2010 – en réutilisant quelques accessoires à des fins différentes⁴. De plus, les diverses temporalités du récit sont présentées simultanément sur scène, particulièrement dans *Incendies* et *Forêts* où les répliques s'entrecroisent d'une temporalité à l'autre, coexistence des époques qui garde le lecteur / spectateur à distance.

Les pièces de la tétralogie comportent également plusieurs passages où le texte invite le lecteur à un «flagrant délit d'imagination» (Mouawad, cité dans Côté, 2005 : 132), comme la scène du salon funéraire dans *Littoral*. À ces moments, la faculté d'imagination du lecteur est sollicitée par divers procédés pour combler les «manques» de la scénographie, jeu permis par l'espace vide utilisé par l'auteur et metteur en scène. La réaction du public, note Mouawad, signifie qu'il «comprend l'illusion, sans décrocher de l'histoire» (*idem*). La scène huit de *Littoral*, intitulée «La famille», à laquelle fait référence Mouawad dans son entretien avec Jean-François Côté, repose entièrement sur le jeu de la convention et de l'imagination. Après être passé à la morgue et avoir fait les premiers arrangements funéraires pour son père, Wilfrid explique qu'il est temps d'annoncer à sa famille la mort d'Ismail : «Je suis retourné à l'appartement et j'ai appelé la famille. J'ai prévenu ma première tante, qui a prévenu tout le monde et là, [...] tout le monde est venu» (Mouawad, 2009d : 24). Cette réplique, la dernière de la scène sept, permet de marquer le changement de lieu et l'arrivée des personnages – ceux-ci ne sont pas annoncés par une didascalie. La didascalie au début de la scène indique que celle-ci se déroule «[c]hez Wilfrid» (*idem*), sans donner d'indication particulière quant au décor : le plateau est presque vide, comme c'est le cas depuis le début de la pièce, et aucun accessoire ne sert de repère aux spectateurs pour distinguer le lieu de celui qui précède ou de celui qui va suivre. C'est la parole, ici, qui fonde entièrement l'existence de l'espace fictionnel. Au fil de la conversation, Wilfrid apprend, par le récit de son oncle Émile, pourquoi son père ne pourra pas être enterré dans le caveau familial, aux côtés de sa mère. La discussion s'enflamme, l'oncle Émile s'emporte et la tante Marie essaie, tant bien que mal, de calmer le jeu : «Émile, je t'en prie! On va réfléchir! Le petit a bien des choses à penser. Demain c'est sa première journée dans le salon funéraire, et si on est venus ce soir chez lui, dans son petit appartement, ce n'était pas pour l'embêter» (*ibid.* : 30). Profitant de l'occasion, la tante Lucie enchaîne sur un nouveau sujet : «Es-tu content du salon au moins?» (*idem*), ce à quoi Wilfrid répond : «C'est un salon. Vous pouvez le voir! C'est assez simple!» (*idem*.) À ce stade-ci, le texte

4 On remarque notamment cet usage dans *Forêts*, où une table se transforme en piano sous l'effet d'un simple drap blanc et d'une chaise, ou encore avec la présence de longs câbles accrochés au sol symbolisant tour à tour une prison, une forêt ou les liens familiaux entre les personnages.

n'indique ni changement de lieu ni changement de scène; pourtant, la réplique de la tante Marie pointe bien vers le lendemain, la première journée au salon funéraire. La réponse de Wilfrid laisse donc entendre que non seulement il y a eu un changement de lieu, mais également de temporalité, au sein de la même scène. Le déplacement n'est cependant pas accepté par tous, puisque l'oncle Émile, après quelques répliques, s'exclame: « Vous êtes où, là? » (*Idem.*) Celui-ci se trouve en effet encore dans l'appartement de Wilfrid, n'ayant pas terminé son argumentation et n'ayant pas suivi le mouvement collectif. Au terme d'une discussion animée sur le sujet, l'oncle Émile se rend à l'évidence: « Bon alors voilà; on est au salon funéraire! » (*Ibid.*: 31.) Le procédé métathéâtral permet aux personnages de se quereller quant à l'espace qu'ils occupent, ce qui ne fonctionne que si le public adhère complètement à la convention.

UN DEVENIR CATHARTIQUE

La question même de l'existence de la catharsis sous sa forme théorisée par Aristote doit être questionnée plus en détail afin de saisir comment elle est réinvestie dans le théâtre contemporain dans un devenir cathartique. Naugrette estime en effet qu'il « est fort probable que la catharsis aristotélécienne, cet effet primordial du théâtre, n'a jamais véritablement existé en tant que telle et qu'elle a été dès l'origine une utopie » (Naugrette, 2011 : 173). Cette utopie représenterait, pour certains auteurs comme Mouawad, un horizon, voire un désir rémanent de catharsis. À travers ce désir, une dimension nouvelle émerge, dimension qui « mène à la question politique de la refondation de la cité en même temps qu'au retour du sens et de l'appartenance à l'humanité » (*ibid.* : 178). L'effet cathartique subsisterait à travers deux émotions reprenant à leur compte la terreur et la pitié aristotélécienne. D'une part la peur, voire la panique, agirait en tant que principe poétique actif – notamment chez des auteurs comme Edward Bond ou Heiner Müller –; d'autre part la compassion, en son sens étymologique de « souffrir avec » (Dubois, Dauzat et Mitterand, 2011), serait surtout active dans les dramaturgies de la guerre ou de la catastrophe – auxquelles on peut rattacher le théâtre de Mouawad.

La peur est au centre de toutes les quêtes des protagonistes du *Sang des promesses* – il s'agit de vaincre la peur du passé et de la vérité pour se réinscrire dans le monde et au sein d'une filiation – et, dans la préface de *Littoral*, l'auteur explique que la peur a constitué le point de départ de la création du spectacle: « Une question fut posée: “Nous voici arrivés à notre trentaine. De quoi avons-nous peur?” » (Mouawad, 2009d : 5.) Le sentiment de peur et d'angoisse provient aussi, bien sûr, des situations effrayantes et terribles qui fondent les récits de la tétralogie. En ce sens, Mouawad crée un foyer de peur propice à l'activation d'un sentiment cathartique: « C'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, qu'il s'agit d'essayer de trouver, ou de retrouver l'humain » (Naugrette, 2004 : 145). Ces situations qu'Aristote considère comme nécessaires afin de provoquer le choc de la catharsis sont abondamment mises en jeu dans la tétralogie de Mouawad à travers, notamment,

trois expériences récurrentes : la guerre, le tabou de l'inceste et les meurtres. La guerre est prédominante dans *Le sang des promesses*, qu'elle soit terminée mais laissant les personnages dans un monde sans repères comme dans *Littoral* et *Incendies* ou que son cours perturbe le quotidien des protagonistes comme dans *Forêts* et *Ciels*. Elle apparaît, d'ailleurs, comme une expérience transcendante, collective, qui fonde l'expérience intime de Wilfrid, des jumeaux et de Loup, qui doivent découvrir leur passé au travers des tragédies collectives que sont les guerres; conjonction de l'intime et du collectif qui ne se fait pas sans heurts. Pour autant, la guerre en elle-même n'est jamais *montrée* chez Mouawad, mais toujours racontée après coup – ou, parfois, symbolisée comme dans le cas de l'attaque de l'autobus dans *Incendies*⁵. Les récits d'Amé⁶ et Sabbé⁷ dans *Littoral* ou celui de Sawda⁸ dans *Incendies* sont exemplaires à cet effet, surtout qu'ils s'expriment sur ce mode propice au pathétique, comme le souligne Ubersfeld, qu'est le monologue⁹.

Si le récit prédomine sur l'action – particulièrement dans le cas des scènes horribles – c'est que la parole, chez Mouawad, fonde « l'expérience du sens » (Godin, 1999 : 101), elle est à la fois créatrice du monde et agissante sur celui-ci, notamment à travers l'acte de nomination. Or, de toutes les paroles prononcées dans *Le sang des promesses*, aucune n'a une importance plus grande que la promesse – déjà mise en valeur avec le titre de la tétralogie. La promesse est une arme à double tranchant dans l'esthétique mouawadienne. Brisée parce qu'impossible à tenir, elle mène le personnage à sa perte; tenue coûte que coûte, elle engage les protagonistes – Wilfrid, Jeanne et Simon, Loup – dans l'action et redonne un sens à leur existence. La promesse menée à son terme agit en tant que réponse à la fatalité, elle est l'acte de parole qui scelle le destin du

- 5 Dans les années 1970, Nawal et Sawda sont prises au milieu d'un attentat – des miliciens attaquent un autobus transportant des civils – qui marque le début de la guerre civile. L'événement est relaté aux jumeaux par le notaire Hermile Lebel. Durant toute la scène, le « *bruit de[s] marteaux piqueurs* » (Mouawad, 2009c : 51) des travaux de voirie dans le quartier du notaire se fait entendre et vient brouiller la conversation; au moment où Lebel entreprend de raconter l'événement tel qu'il lui a été rapporté par Nawal, le bruit se fait plus assourdissant : « Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et... (*Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va*) » (*idem*).
- 6 Amé, retournant dans son village après la guerre, s'engage dans un combat avec un inconnu, combat dont il sortira vainqueur. Cependant, il n'aura pas « reconnu le visage de [s]on père » (Mouawad, 2009d : 70) avant de tuer l'homme, aveuglé par sa rage meurtrière.
- 7 Attaquée par des soldats, la famille de Sabbé a été violée, mutilée puis tuée devant les yeux du jeune homme, sans qu'il puisse ensuite enterrer décemment le cadavre de son père (Mouawad, 2009d : 77).
- 8 Sawda, pour justifier son désir de vengeance, raconte à Nawal l'horreur dont elle a été témoin dans un camp de réfugiés, détaillant notamment les sévices faits aux enfants et la torture faite à une mère, obligée par un milicien à choisir lequel de ses trois fils elle désirait sauver (Mouawad, 2009c : 58-70).
- 9 Selon Anne Ubersfeld, la parole théâtrale s'adresse *de facto* toujours au spectateur et le monologue, particulièrement, « est perçu par le spectateur comme un appel. À qui? À lui déjà, spectateur » (Ubersfeld, 1996 : 22). Ainsi, son usage répété dans la tétralogie (la scène d'ouverture de *Littoral*, donc du cycle, est le long monologue où Wilfrid, face au public, s'adresse à un juge invisible dont les réponses ne sont jamais entendues) crée une situation d'énonciation propice à la portée d'une parole susceptible de mettre en jeu un sentiment cathartique.

protagoniste du côté de la filiation retrouvée. Le sentiment compassionnel trouve sa place dans le soulagement de voir les protagonistes – que le lecteur a suivis pas à pas dans leurs péripéties – arriver au bout de leur quête identitaire, trouver leur place au sein du monde. La seconde pièce du cycle s'ouvre sur le testament de Nawal qui stipule : « Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. Et une promesse ne fut pas tenue » (Mouawad, 2009c : 14). La promesse engage donc la personne au-delà de sa mort et se répercute également sur sa descendance.

De fait, les protagonistes mouawadiens sont toujours en quête d'une reconstruction de leur identité. Pour François Ouellet, qui s'intéresse plus spécifiquement à *Littoral*, le dramaturge pose une question fondamentale : « Comment vivre ensemble dans l'amour plutôt que de survivre dans la haine ? » (Ouellet, 2005 : 160.) L'interrogation relevée par Ouellet, celle du vivre-ensemble, est aussi celle qui structure l'ensemble de la tétralogie ; la quête des personnages les mène à « refonder le nom [des parents] et la mémoire de tout un peuple, car ils participent d'une même quête de sens » (*ibid.* : 166). Le personnage de Joséphine est celui qui incarne le mieux cet attachement à la nomination, elle qui porte « tous les noms » (Mouawad, 2009d : 81) des habitants de « toutes les villes du pays » (*idem*). Elle crée un espace de mémoire, une « statue dans le pays pour graver les noms » (*ibid.* : 82) sans quoi l'oubli menace le pays tout entier, le nom étant tout ce qui reste d'une personne après sa mort. La sacralité du geste et de la parole permet de trouver « une nouvelle manière de dire le sens dans une société complètement désacralisée par l'économie et le nivellement des identités » (Ouellet, 2005 : 168), fondant ce lien symbolique qui permet à l'enfant de se réinscrire dans sa filiation brisée ou perdue. L'acte de nomination, tout comme le respect de la parole, rachète tout à la fois l'individu et la société fragmentée par la perte identitaire, la guerre et les horreurs qu'elle engendre. Dans *Incendies*, en plus d'être constitutive de l'identité, la mémoire sauvegardée du nom doit se mériter, comme en fait foi le lien entre la promesse tenue et l'inscription du nom sur la pierre tombale de Nawal – à l'image de sa grand-mère Nazira, qui s'était mérité ce privilège en tenant ses promesses. De la même manière, donner, ou avoir, le *bon nom* revêt une importance particulière dans *Forêts* : Lucien ne pourra pas tuer le monstre et sauver Hélène parce que, même s'il est un guerrier, il *n'est pas* Edmond, qui, lui, *a promis* de revenir chercher Hélène. Le nom est donc partie intégrante de l'identité et ne peut être substitué que dans le cadre d'un serment plus fort, celui de la promesse, comme le font Ludivine et Sarah, qui acceptent réciproquement que l'une devienne l'autre.

La résurgence d'un sentiment cathartique au sein du théâtre de Wajdi Mouawad apparaît donc à la fois comme nécessaire à la création d'une nouvelle manière de penser le *vivre-ensemble* et comme une entreprise de refondation du sens d'un monde qui n'est plus intelligible ; ceci renvoie au fondement du processus cathartique – « donner à voir et à faire comprendre » (Naugrette, 2008 : 85) – mentionné précédemment. Par le biais d'un théâtre de la parole et de la prise de parole, qui met en jeu la nécessité de s'engager au quotidien dans ses relations à l'Autre et qui

« se fonde sur le silence grandiose de la perte pour se dire » (Ouellet, 2005 : 170), Mouawad affirme la nécessité d'un sentiment cathartique pour favoriser la transmission de valeurs (engagement, amour, courage, mémoire, amitié) qui sont celles des protagonistes dans le but d'ouvrir un espace de réparation du monde et de création d'un nouveau vivre-ensemble.

LA CATHARSIS COMME SOLIDARITÉ

Puisant à diverses sources les assises philosophiques et théoriques de sa démarche théâtrale, Mouawad inscrit la tétralogie du *Sang des promesses* dans une volonté politique qui pense le devenir de l'individu au sein de la société tout autant que sa capacité à construire un vivre-ensemble reposant sur des valeurs communes. Il aborde ces questions à l'aide de la pensée du philosophe tchèque Jan Patočka pour qui la question du *sens*, celle qui anime aussi les protagonistes mouawadiens, n'est pas celle de la signification, au sens logique et linguistique du mot, mais d'une interrogation faite seulement *par* et *aux* êtres capables de se mettre en question et en jeu. Patočka est particulièrement intéressé à trouver une réponse au nihilisme européen qui domine au XX^e siècle et auquel ont conduit, selon lui, le christianisme puis le marxisme – deux mouvements qui auraient accéléré la perte de sens dans le monde occidental. Dans les *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* (1981), Patočka interroge l'expérience de la guerre et du front – expérience qui se généralise avec la Deuxième Guerre mondiale puisque le front y touche tout à la fois et avec autant de force les civils que les armées opposées –, d'où pourrait émerger une véritable liberté humaine, dans la possibilité du sacrifice comme dans la puissance inattendue de l'homme générée par la guerre. Cette positivité imprévue, voire imprévisible, qui extirpe les hommes de leur instrumentalisation quotidienne donne accès à une vie spirituelle que Patočka définit ainsi :

L'homme spirituel qui est capable de se sacrifier, qui est capable de voir le sens et la signification du sacrifice, ne peut rien craindre. L'homme spirituel n'est pas un politicien, il n'est pas un homme politique au sens courant de ce terme. Il n'est pas partie prenante au conflit qui se partage le monde. Il est cependant politique dans un autre sens, d'une manière évidente, et il ne peut pas ne pas l'être en ce sens qu'il jette à la figure de la société et de tout ce qu'il trouve autour de lui la non-évidence de la réalité (Patočka, 1990 : 256).

On le voit, la prise de conscience par l'homme de sa propre condition, quelle qu'elle soit, est la première condition de possibilité pour son accession à une pleine liberté – de conscience, mais aussi de choix. Le philosophe pressent en outre que la guerre, et plus largement le conflit, peut unir deux ennemis puisque l'un et l'autre participent à la même situation. Patočka avance que cette solidarité improbable « s'édifie dans la persécution et les incertitudes » (Patočka, 1981 : 213) : en temps de guerre, il s'agirait de l'expérience du front dans laquelle sont plongés tous les participants, civils et militaires. L'ébranlement de l'humain au plus profond de lui-même se

présente alors comme ce qui unit deux personnes d'un camp opposé pleinement conscientes qu'elles se tirent dessus.

Pourquoi, dès lors, la grande expérience de la guerre – à laquelle les hommes sont exposés à deux reprises pendant quatre et six ans au XX^e siècle – n'a-t-elle pas développé son potentiel de salut ou son application dans l'histoire moderne? Paul Ricœur, dans la préface aux *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, estime qu'à ce refus de l'homme de faire face à la problématique de la vie, «il n'est pas de réponse, sinon la réitération de l'acte de foi» (Ricœur, 1981 : 19). Cet acte de foi, c'est de croire que l'expérience du front peut passer d'une expérience individuelle – où chacun, après avoir vécu le paroxysme du front, retourne ensuite à la quotidienneté, cet état de «fausse paix» – à une expérience collective, celle de la solidarité des ébranlés. Elle se fonde sur une communauté humaine ayant consenti au retournement du sens engendré par les puissances de *poemos*, mais elle ne doit pas être perçue comme une finalité. Pour Étienne Beaulieu, elle ne cherche «aucunement l'ébranlement pour lui-même, mais se met au contraire en branle afin de dépasser le déjà donné vers une transcendance qui peut prendre plusieurs formes, notamment ce que le philosophe nomme “le sol inébranlable de l'art”» (Beaulieu, 2003 : 99).

THÉÂTRE ÉBRANLÉ, THÉÂTRE ENGAGÉ

Les questions que pose Patočka sur la possibilité d'une solidarité qui n'exclut aucun être humain renvoient au *vivre-ensemble* dans l'amour plutôt que la haine qui, comme l'a noté Ouellet, sous-tend toute l'organisation du *Sang des promesses*; du groupe, mené par Wilfrid dans *Littoral*, qui veut connaître autre chose que la guerre à la cellule antiterroriste de *Ciels* qui cherche à préserver l'état du monde (Ouellet, 2005). Plus encore, chez Mouawad, le vivre-ensemble prend la forme d'un être-ensemble, revendiqué par les deux leitmotive d'*Incendies* : «Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux» (Mouawad, 2009c : 44) et «Rien n'est plus beau que d'être ensemble» (*ibid.* : 90). C'est donc le partage d'une expérience commune – ainsi que la réalité d'une coprésence – qui fonde la solidarité mouawadienne. Le lien qui se forge entre les individus que tout oppose est rendu possible par l'ébranlement ressenti par l'un et l'autre dans le conflit. L'émergence d'une solidarité improbable entre les personnages des pièces de Mouawad a d'ailleurs été remarquée par la critique au fil des années : Patricia Belzil parle de *Littoral* comme d'une «pièce sur la solidarité et la fraternité» (Belzil, 1997 : 122), Geneviève L. Blais évoque la «solidarité entre la victime et le bourreau» (Blais, 2005 : 158) dans *Incendies*, Jean St-Hilaire voit dans *Forêts* un appel à la «solidarité des vivants» (St-Hilaire, 2007) et Nathalie Simon rappelle que *Ciels* aborde, entre autres thèmes, ceux de la «solidarité et [de la] fraternité» (Simon, 2010).

La communauté de jeunes formée dans *Littoral* offre un bon exemple de cette «solidarité des ébranlés» : provenant tous de villages différents, ils sont unis par leur volonté commune de retrouver non pas un sens perdu, mais un sens jamais connu, dont ils n'ont pas hérité. Le manque

ressenti ne peut trouver sa résolution que dans le rapport à l'altérité. Celui-ci s'incarne d'abord dans la confrontation – chacun des membres de la communauté est en conflit avec la société dont il vient : Wilfrid avec sa famille, Simone avec les anciens du village, Amé avec son père qu'il tue, Sabbé et Joséphine avec les soldats qui ont tué leur famille respective, Massi avec ses parents qui l'ont abandonné durant la guerre –, puis dans la solidarité. L'union entre Wilfrid et Simone se réalise parce qu'ensemble ils espèrent pouvoir plus facilement répondre à la loi des anciens. Ensemble, ils peuvent faire « l'expérience conjointe de cette altération où l'on se croise, non tant dans une identité commune que dans une altérité vécue en commun » (Ouellet, 2004 : 25), expérience qui fonde la pensée de Patočka sur la solidarité. Devant la peur partagée de ce qui n'est plus – le sens dont ils n'ont pas hérité – et le désir de ce qui n'est pas – le monde tel qu'ils veulent le façonner, mais que les anciens leur refusent –, les personnages éprouvent le « besoin terrifiant de ce qu'on ne possède pas mais dont le manque nous possède littéralement » (Ouellet, 2004 : 25). C'est ce qu'incarne principalement Wilfrid lorsqu'il déclare au juge : « je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su ! » (Mouawad, 2009d : 11.) Cette dépossession de soi ne peut trouver de réponse que dans la confrontation à l'altérité, étape essentielle dans le processus de reconstruction identitaire de la tétralogie. Pour tous les protagonistes du *Sang des promesses*, la découverte de la guerre, que ce soit au cœur de celle-ci ou dans un pays qui en ressent encore les effets, représente d'ailleurs l'épreuve absolue de l'altérité grâce à laquelle ils peuvent, à terme, questionner leur rapport au monde.

Le théâtre de Mouawad permet donc au spectateur de faire l'expérience, via le parcours des personnages, de la genèse du sujet, de sa mise au monde en tant qu'individu à travers l'expérience radicale de l'altérité. L'auteur confie d'ailleurs à Navarro son impression sur la capacité du théâtre à non seulement faire ressentir une expérience radicale au spectateur, mais à ce que cette expérience soit commune plutôt qu'individuelle :

[J']ai fait en sorte qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y a [...] une émotion collective. [...] Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement « anti-mort ». [...] Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies (Mouawad, cité dans Navarro, 2008 : 33).

L'être-ensemble recherché et célébré par Nawal dans *Incendies* se transpose ainsi au niveau du public théâtral, réellement présent et réuni dans l'expérience collective de l'ébranlement.

L'écriture du redressement et de la réparation pratiquée par Mouawad dans *Le sang des promesses* passe par la mise en scène d'individus désolidarisés qui trouvent, en rencontrant l'autre, la possibilité d'une nouvelle solidarité se fondant sur un sentiment partagé de manque que rien auparavant ne venait combler. Le lien entre l'ébranlement patočkien et l'effet cathartique se précise alors : le premier serait une manifestation, ou un mode d'action, du second. Le concept d'ébranlement est d'une part thématiquement représenté dans les pièces en tant que ce qui

permet aux personnages de se reconstruire; d'autre part, il se présente comme un effet dramatique qui agit sur le spectateur, participant dans un cas comme dans l'autre au processus cathartique. La notion d'ébranlement n'est donc pas un substitut, voire une manifestation contemporaine de celle de catharsis : ce sont plutôt deux éléments qui fonctionnent conjointement dans le même but de questionner le public dans son humanité profonde. Si rien n'indique que le théâtre de Mouawad crée à coup sûr une *solidarité des ébranlés* au sein du public, la confrontation de deux altérités (l'œuvre et son public) et la coprésence – bien que temporaire – d'une communauté d'acteurs et de spectateurs ouvrent cette possibilité.

À ce titre, l'incursion dans l'œuvre que met en jeu Mouawad répond également au retour marqué de l'émotion dans les études théâtrales. Erin Hurley, dans *Theatre & Feeling*, fait du théâtre le lieu du *feeling*, du « ressenti »; il est alors compris comme une machine à ressentir et à produire du ressenti. En somme, le théâtre crée l'émotion parce qu'il est, en lui-même, émotion. L'esprit du *theatre feeling* permet d'analyser ce qui se passe au théâtre lorsque celui-ci est libéré des considérations théoriques d'une autre époque (le théâtre brechtien, notamment). Hurley explique :

Autrement dit, les émotions sont relationnelles[.] Le travail émotionnel du théâtre est ainsi, en partie, une négociation. [...] [L]es émotions agissent comme un pont entre le corps et l'esprit, entre la sensation et la compréhension, ainsi qu'entre l'individu et le groupe. [...] Brian Massumi [...] considère l'émotion comme une manifestation de, ou le nom de, l'expérience affective; l'émotion est de l'affect codifié ou conventionnalisé¹⁰ (Hurley, 2010 : 20).

Elle définit par ailleurs le théâtre comme un amplificateur de sensations : « le théâtre offre des super-stimuli; c'est-à-dire qu'il concentre et amplifie les effets sensoriels naturels du monde¹¹ » (*ibid.* : 23). Il me semble que l'entreprise cathartique développée par Mouawad agit précisément dans ce sens : la distance entre le sujet et l'objet tend à s'effacer et l'expérience artistique passe de la rêverie à la compréhension.

ÉCHOS CRITIQUES

La réception critique des pièces témoigne d'ailleurs d'un tel effet cathartique sur le spectateur. Si on relève surtout cet effet autour de l'expérience théâtrale qu'aura été la présentation en continu de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* – que ce soit au Festival d'Avignon en 2009 ou au Festival TransAmériques en 2010 –, l'étude de la critique de première réception permet de déceler cette

10 « In other words, emotions are relational[.] The theatre's emotional labour, then, is, in part, a negotiation. [...] [T]he emotions in this view act as a bridge between body and mind, between sensation and evaluation, and indeed between individual and group. [...] Brian Massumi [...] understands emotion as an expression of or name for affective experience; emotion is conventionalised or codified affect. » Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par mes soins.

11 « [T]he theatre offers super-stimuli; that is, it concentrates and amplifies the world's natural sensory effects ».

tendance dès la création originale des pièces. Tant pour *Littoral* que *Incendies* ou *Forêts*, la critique estime que la langue de Mouawad est «belle à en fendre l'âme» (Bernatchez, 1997); elle relève la tension entre émotion et intellection qui fonde la pratique de Mouawad, expliquant que certaines situations de la pièce se présentent «dans une perspective intellectuelle plutôt qu'affective» (Bourdages, 2003: 133), mais que «le spectateur [...] sort du Quat'Sous ému» (*idem*), gagné par le récit. Pierre L'Hérault, lui, considère que «c'est à sa responsabilité que Mouawad renvoie le spectateur» (L'Hérault, 2007: 56) après lui avoir présenté un parcours initiatique «dont l'enjeu n'est pas seulement la transmission ou la reconduction d'un savoir, mais un sens à inventer pour sa propre aventure» (*idem*). Ce que pointe L'Hérault, sans le nommer, c'est la réussite d'un effet cathartique qui mène le spectateur vers le questionnement du sens de sa propre existence.

C'est à la première création en continu de la version remaniée des trois premières pièces de la tétralogie à Avignon – *Ciëls* y avait parallèlement sa première internationale – que la critique s'intéresse de manière plus systématique à l'effet produit par les pièces ainsi qu'à la réaction du public. Au-delà de l'épreuve physique d'assister à douze heures (avec deux entractes) de représentation, le choix de présenter les pièces du soir au matin, comme une traversée dans la noirceur pour arriver à la lumière du soleil levant, donne déjà une piste d'interprétation au spectateur. Armelle Héliot insiste sur la réaction du public, racontant qu'à la fin, «salle debout, les artistes reçoivent, étonnés, l'ovation enthousiaste d'un public comblé» (Héliot, 2009). Dans la même veine, Brigitte Salino considère Wajdi Mouawad comme «un des rares créateurs aptes à donner le goût du théâtre aux nouvelles générations» (Salino, 2009) avec ses histoires «portées par un désir de consolation qui nécessairement touche» (*idem*) et desquelles se dégage «une humanité touchante, quand elle n'est pas bouleversante» (*idem*). Quant à la fin de la représentation, Salino la décrit ainsi :

Longtemps les applaudissements se sont fait entendre. [Les spectateurs] étaient émus, comme les visages aux entractes, comme le silence rare de l'écoute. [...] Rarement la Cour d'honneur du Palais des papes n'a été aussi habitée de corps jeunes et vieux, gros et maigres, laids et beaux, mais tellement vivants, normaux, présents. Tous [les acteurs] semblent dire aux spectateurs, dans un même élan de troupe : Non, ne lâchez pas, jamais, quoi qu'il arrive. Il y aura toujours une lumière au bout de la nuit (*idem*).

Jean-Marie Wynants relate la même expérience en décrivant les spectateurs «pleurant de rire ou d'émotion, effrayés, perdus, perplexes, secoués au plus profond de leur certitude», formant un public «bouleversé, quel que soit son âge, son parcours personnel, par cet éternel conflit entre les enfants et ceux qui les ont enfantés» (Wynants, 2009b). Tant Salino que Wynants décrivent un public qui, bien que composé d'individus disparates qui n'ont de prime abord rien à voir les uns avec les autres, constitue au terme de la représentation une communauté intimement liée par le partage d'une expérience collective.

Lorsque les pièces sont présentées sous la même formule au Festival TransAmériques, en 2010, la critique abonde dans le même sens. Alexandre Vigneault explique que

près de 1400 personnes se sont engouffrées dans le Théâtre Maisonneuve dimanche sur le coup de midi pour n'en ressortir que 12 heures plus tard, peu après minuit, après avoir vécu une grandiose épopée baignée de sang qui s'est achevée sur une ovation longue, bruyante et, ce n'est pas si courant, gorgée de sincérité (Vigneault, 2010).

Michel Bélair décrit pour sa part la transformation humaine ressentie au terme de la représentation : « Mais en sortant [...] de la trilogie de Mouawad, on ne peut qu'avoir l'impression, plus, la certitude, d'avoir assisté à quelque chose de grandiose, d'unique : à du théâtre qui change la vie et qui laisse derrière vous celui ou celle que vous étiez auparavant » (Bélair, 2010). Il ajoute que *Le sang des promesses* « se termine par une longue ovation alors que spectateurs et comédiens s'applaudissent mutuellement en contenant difficilement leurs larmes la plupart du temps tellement l'émotion est forte, physiquement palpable » (*idem*). Bien qu'il s'agisse d'une « utopie jamais réalisée » (Guay, 2010), l'idée de communion entre le public et la salle semble ainsi prendre une certaine forme lors de ces représentations. Ce que les critiques mettent également en lumière, c'est la cohérence qui unit les pièces de la tétralogie et la puissance qui s'en dégage lorsqu'elles sont présentées comme un tout, à l'image des anciennes représentations tragiques. Quant à *Ciels*, le dispositif – qui ne peut accueillir plus de 276 spectateurs par représentation – empêche qu'elle soit présentée au même public et dans le même espace que les pièces précédentes. Le spectacle est d'ailleurs moins bien reçu, en partie à cause du contraste entre les deux expériences théâtrales, radicalement différentes l'une de l'autre. Mais, même si le texte de *Ciels* est jugé plus faible que le reste de la tétralogie, la réaction du public reste généralement positive et marquée d'émotion : Jean-Marie Wynants note que le « public, debout, a applaudi à tout rompre » (Wynants, 2009a); Michel Bélair explique que la première mondiale de *Ciels* s'est terminée « sur une gigantesque ovation rythmée d'une multitude de rappels » (Bélair, 2009); Didier Mereuze, quant à lui, estime que la pièce laisse le spectateur « groggy, mais plein d'allant » (Mereuze, 2009). Cette volonté d'inscrire le spectateur dans l'œuvre en suscitant à la fois son émotivité et un processus d'intellection fonctionne au point de voir la salle communier littéralement avec la scène durant le spectacle.

Depuis ses débuts, Mouawad construit une œuvre globale, totalisante, qui explore sans relâche les mêmes thèmes : rencontre avec l'Autre, famille, filiation, responsabilité, amitié, guerre. Fouillant les parties les plus obscures de l'humain, l'auteur et metteur en scène met à jour la violence potentielle chez l'homme, contre laquelle celui-ci doit se battre pour retrouver et conserver sa pleine humanité. Le moyen par lequel l'auteur y parvient est de susciter, chez le spectateur, un effet cathartique qui lui est propre qu'on pourrait appeler un tragique de l'ébranlement. Mouawad accorde une place prépondérante à la parole et, plus encore, à la parole-action au sein de son œuvre, faisant

du langage le moteur des événements, mais aussi le moyen par lequel les personnages peuvent (re)créer leur monde. La parole faite condition de la cohérence, voire de l'existence du monde, place l'écriture de Mouawad du côté du Verbe, de la parole sacrée qui sanctifie ou damne d'une seule phrase, d'un seul mot trop vite prononcé ou échappé malgré soi. Cette parole qui libère constitue à n'en point douter l'aboutissement d'un effet cathartique vers lequel tend toute l'œuvre de *Sang des promesses*.

- ARISTOTE (1980), *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, «Poétique».
- BEAULIEU, Étienne (2003), «L'héritage de la liberté», *Contre-jour*, n° 2 («Jan Patočka»), p. 93-102.
- BÉLAIR, Michel (2010), «Coup de génie», *Le Devoir*, 8 juin, p. B9.
- BÉLAIR, Michel (2009), «Un complot contre le beau», *Le Devoir*, 20 juillet, p. B7.
- BELZIL, Patricia (1997), «Quelques crocs-en-jambe au réel», *Jeu*, n° 84 («Portraits d'actrices»), p. 116-124.
- BERNATCHEZ, Raymond (1997), «*Littoral*: la mer à loger dans un verre», *La Presse*, 6 juin, p. A12.
- BLAIS, Geneviève L. (2005), «Regard vers un ailleurs troublant: Wajdi Mouawad», *Jeu*, n° 117 («Théâtre et guerre», Philippe Wickham [dir.]), p. 154-160.
- BOURDAGES, Étienne (2003), «L'épreuve du sang», *Jeu*, n° 109 («Le "modèle" québécois du théâtre», Michel Vaïs [dir.]), p. 130-133.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2004), «Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles», *L'Annuaire théâtral*, n° 36 («Mutations de l'action», Joseph Danan [dir.]), p. 27-43.
- CHEVILLEY, Philippe (2009), «La cour des grandes promesses», *Les Échos*, 13 juillet, p. 9.
- CÔTÉ, Jean-François (2005), *Architecture d'un marcheur: entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, «Écritoire».
- DÉRY-OBIN, Tanya (2014), «De la reconnaissance à la responsabilité: l'expérience du tragique chez Wajdi Mouawad», *Nouvelles études francophones*, vol. 29, n° 2, p. 26-41.
- DUBOIS, Jean, Albert DAUZAT et Henri MITTERAND (2011), «Compassion», dans *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, «Références Larousse», p. 221.
- DUPONT-ROC, Roselyne et Jean LALLOT (1980a), «Introduction» de Aristote, *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, «Poétique», p. 9-28.
- DUPONT-ROC, Roselyne et Jean LALLOT (1980b), «Chapitre 6: notes», dans Aristote, *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, «Poétique» p. 186-210.
- FOUQUET, Ludovic (1999), «Festival d'Avignon 1999: les riches heures d'un spectateur», *Jeu*, n° 93 («Festivals», Diane Godin [dir.]), p. 104-110.
- GODIN, Diane (1999), «Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe», *Jeu*, n° 92 («Sens et sacré», Diane Godin [dir.]), p. 99-110.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1996), *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion ».

GUAY, Hervé (2010), « Au spectateur de jouer », *Spirale*, n° 234 (« Enjeux de la laïcité », Georges Leroux et Jocelyn Maclure [dir.]), p. 83.

HELIOT, Armelle (2009), « Avignon, la traversée de la nuit », *Le Figaro*, 10 juillet, p. 28.

HURLEY, Erin (2010), *Theatre & Feeling*, Palgrave Macmillan, New York, « Theatre & ».

LEHMANN, Hans-Thies (2007), « Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui », dans Paul Vanden Berghe, Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Cédipe contemporain? : tragédie, tragique, politique*, Vic la Gardiole, Entretemps, « Champ théâtral », p. 225-239.

L'HÉRAULT, Pierre (2007), « Au risque d'être soi », *Spirale*, n° 214 (« Les nouveaux conflits générationnels », Nicolas Lévesque et Patrick Poirier [dir.]), p. 55-56.

JUDET DE LA COMBE, Pierre (2010), *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Montrouge, Bayard.

MEREUZE, Didier (2009), « L'annonciation de Wajdi Mouawad », *La Croix*, 20 juillet, p. 14.

MOUAWAD, Wajdi (2009a), *Ciels*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, « Actes Sud-Papiers ».

MOUAWAD, Wajdi (2009b [2006]), *Forêts*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, « Actes Sud-Papiers ».

MOUAWAD, Wajdi (2009c [2003]), *Incendies*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, « Actes Sud-Papiers ».

MOUAWAD, Wajdi (2009d [1999]), *Littoral*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, « Actes Sud-Papiers ».

NAUGRETTE, Catherine (2011), « Une nouvelle dimension du cathartique », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », p. 172-179.

NAUGRETTE, Catherine (2008), « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n° 88 (« Devenir de l'esthétique théâtrale », Gilbert David et Hélène Jacques [dir.]), p. 77-89.

NAUGRETTE, Catherine (2005 [2000]), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, « Cursus ».

NAUGRETTE, Catherine (2004), *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».

NAUGRETTE, Catherine (2001), « Mimèsis (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », p. 67-70.

NAVARRO, Mariette (2008), « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad », dans Éric Fassin (dir.), *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, « OutreScène », p. 30-37.

OUELLET, François (2005), « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral*, n° 38 (« La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines », Séverine Ruset [dir.]), p. 158-172.

OUELLET, Pierre (2004), « Contre l'excès de socialité : une altérité commune », *Inter*, n° 87, p. 24-26.

PATOČKA, Jan (1990), *Liberté et sacrifice : écrits politiques*, trad. Erika Abrams, Grenoble, Jérôme Million, « Krisis ».

- PATOČKA, Jan (1981), *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, trad. Erika Abrams, Lagrasse, Verdier.
- RICCEUR, Paul (1981), « Préface » à Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, trad. Erika Abrams, Lagrasse, Verdier, p. 8-19.
- SALINO, Brigitte (2009), « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad », *Le Monde*, 10 juillet, p. 19.
- SIMON, Nathalie (2010), « *Ciels* », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/04/07/03003-20100407ARTFIG00020-ciels-.php>.
- ST-HILAIRE, Jean (2007), « Frissons sous un souffle sacré », *Le Soleil*, 26 février, p. A5.
- SZONDI, Peter (2003), *Essai sur le tragique*, trad. Jean-Louis Besson, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Lettres Belin Sup », vol. 3 (« Le dialogue de théâtre »).
- VIGNEAULT, Alexandre (2010), « Briser les reins de l'Histoire », *La Presse*, 8 juin, p. C5.
- WYNANTS, Jean-Marie (2009a), « Entre complots et mensonges », *Le Soir*, 23 juillet, p. 22.
- WYNANTS, Jean-Marie (2009b), « Une nuit magique à Avignon », *Le Soir*, 10 juillet, p. 21.



MICHAËL BLAIS

Université Laval

Parlez-en en bien, parlez-en en mal : Mademoiselle Clairon et son émancipation sociale par la scène

Encore au XVIII^e siècle, le théâtre et, par extension, ceux qui le pratiquent sont précédés d'une double réputation qui suppose une certaine contradiction : d'une part, la vie de coulisse se voit répudiée par la société, les comédiens sont, par exemple, excommuniés par l'Église, qui les perçoit comme des séducteurs et des gens de petite vertu ; d'autre part, le théâtre fascine, attire les foules et pique la curiosité du public fêru non seulement des pièces, mais aussi des écrits théorisant l'interprétation théâtrale et des textes relatant la vie privée de ses praticiens. Mademoiselle Clairon (1723-1803), l'une des plus grandes actrices de son siècle, souligne justement cette « inconséquence » à la fin de ses Mémoires :

Quoi! le monarque qui m'appelle, me retient et me pensionne, le gentilhomme de la chambre qui préside au spectacle, l'auteur qui m'apporte son ouvrage, le public qui vient m'entendre, m'applaudir, tous seraient innocens, hors moi? J'obéis à l'autorité qui m'enchaîne; j'ajoute de nouvelles beautés aux vers qu'on me confie; je vous fais passer des heures délicieuses: et vous m'en punissez! Cette inconséquence n'a point de nom (Clairon, 1822 : 282).

Mademoiselle Clairon déplore que la société, du monarque au public, en passant par l'auteur, profite de son travail sans en reconnaître le mérite; pire, l'ensemble des citoyens condamne la

carrière que l'actrice et ses camarades de scène ont choisi d'embrasser : « Les spectacles sont-ils dangereux? » (*idem*); « En quoi donc ce métier peut-il être déshonorant? » (*ibid.* : 283); « On prétend que les mœurs sont plus dissolues au théâtre qu'ailleurs » (*idem*; je souligne); « On dit encore que l'argent qu'on donne à la porte, est déshonorant pour celui qui le reçoit » (*ibid.* : 284; je souligne). L'actrice tente de montrer la valeur péjorative associée à son métier, valeur véhiculée par ce « on » générique qui n'a pas de visage particulier, mais qui marque plutôt une rumeur générale et plus ou moins partagée. Mademoiselle Clairon se place évidemment contre l'opinion publique qui diffame la réputation de son métier et, corollairement, sa réputation personnelle. Elle utilise le genre mémoriel afin de formuler sa réponse contre le discours public et afin de dissiper le parfum de scandale qui l'entoure. Il peut paraître singulier qu'une femme prenne part aux débats publics du XVIII^e siècle, qui plus est, une femme qui ne jouit ni d'une naissance prestigieuse, ni d'un mariage qui aurait participé d'une élévation sociale.

Dans son article « L'imago de l'actrice à l'âge classique », Sabine Chaouche évoque cette double et contradictoire étiquette apposée aux praticiens du théâtre¹ et elle suggère que les rôles tenus par les comédiens sur les planches se prolongent dans l'espace public. En tant qu'interprètes, ils se trouvent d'abord sur la scène lorsqu'ils récitent leurs répliques, mais la pratique même de l'art dramatique les pousse par la suite à devenir des personnages hors des tréteaux, et donc à se placer au-devant de la vie publique, une scène qui s'avère, elle, métaphorique. D'une certaine manière, leur pratique les amène à jouer le rôle de leur propre existence en dehors des théâtres. Ce phénomène de médiatisation de la vie des acteurs et des actrices apparaît au XVIII^e siècle et connaîtra une effervescence importante au siècle suivant². L'article de Chaouche analyse presque exclusivement le personnage de Mademoiselle Clairon; peut-être l'un des cas les plus frappants de son époque en ce qui a trait à la vedettisation d'une personnalité issue du milieu théâtral. Or, ce qui semble particulièrement intéressant dans les Mémoires et dans les libelles écrits à son sujet relève moins de la construction de son *ethos*, que de la façon dont la pratique du théâtre a permis à cette femme d'avoir voix au chapitre dans l'histoire ou, à tout le moins, dans l'histoire du théâtre.

Cette étude propose ainsi de souligner l'élévation sociale de Mademoiselle Clairon, à la lumière des textes qui répondent à la pratique de son métier d'actrice. Dans un premier temps, bien que les cinq différents libelles diffamatoires³ écrits par Pierre Alexandre Gaillard de la Bataille (1708-1779)

1 « Choisir d'être actrice, c'est prendre le parti de s'exposer aux yeux du public, de devenir un personnage public, mais aussi c'est embrasser une carrière considérée encore comme infâme au XVIII^e siècle » (Chaouche, 2010 : 374).

2 « Les Mémoires d'acteurs [...] accompagnent l'émergence d'un vedettariat, sensible également dans la diffusion des portraits de comédiens et la vogue des anecdotes dramatiques, révélant les arcanes de la vie dramatique et contribuant à renouveler le regard porté sur le théâtre. Cette tendance s'accroîtra au XIX^e siècle, le monde des spectacles générant un ensemble de mythe et de fantasmes culturels » (Frantz et Marchand, 2009 : 42).

3 Les romans-libelles analysés dans le cadre de cet article ont été publiés en cinq volets : la première et la seconde parties en 1741, la troisième et la quatrième parties en 1743 et, enfin, un ouvrage final en 1750

contre Mademoiselle Clairon visent explicitement à souiller la réputation de l'actrice, la diffamation donne tout de même à voir l'évolution de sa notoriété, notamment dans le déplacement du sujet des moqueries et à travers la focalisation du récit. Dans un deuxième temps, les *Mémoires de Mlle Clairon*, qui formulent en quelque sorte une réponse à ces libelles et, de façon plus générale, aux rumeurs publiques circulant à son sujet, révèlent également l'ascension de la comédienne dans l'échelle sociale. Textes le plus souvent rédigés à la fin de la vie, les *Mémoires* permettent d'adopter un regard rétrospectif sur un parcours ou une carrière publique, et le fait même de s'inscrire dans la tradition mémorielle indique en soi la valeur et la notoriété du personnage qui prend la plume. Les XVI^e et XVII^e siècles réservaient essentiellement cette pratique d'écriture aux personnages de cour, aux commandants de guerre et aux ecclésiastiques, bref, à ceux dont le parcours avait croisé et même influencé les mouvements de l'histoire⁴. Si les *Mémoires* ne sont plus « l'apanage des seuls aristocrates » (Wintermeyer, 2008 : 19) comme c'était le cas avant le XVIII^e siècle, ceux des hommes et des femmes de théâtre⁵, dont ceux de Mademoiselle Clairon, doivent en revanche témoigner « d'un certain capital social, politique et culturel [de la part de leur auteur] justifiant une telle prise de parole publique » (Jeannelle, 2004 : 286). On peut croire qu'à partir du XVIII^e siècle, la tradition mémorielle tend à se démocratiser, ce qui justifierait qu'une roturière comme Mademoiselle Clairon soit autorisée à écrire ses *Mémoires*. Il n'en demeure pas moins que les mémorialistes doivent jouir d'une certaine notoriété afin d'entrer en dialogue avec l'histoire et les rumeurs qui les entourent. C'est précisément cette notoriété et le pouvoir l'accompagnant qu'il importe de souligner. Rares sont les femmes qui, comme Mademoiselle Clairon, ont un poids dans l'histoire littéraire ou politique. Après tout, comme l'indique Hortense Mancini (1646-1699), l'une des premières femmes à écrire ses *Mémoires*, « la gloire d'une femme consiste à ne point faire parler d'elle » (Hortense Mancini, citée dans Seth, 2013 : 7).

DE L'IMAGINATION DU LIBELLISTE À LA MÉMOIRE DU SPECTATEUR

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur rappelle l'opposition entre les concepts de mémoire et d'imagination, qui s'appuient tous les deux sur le *topos* de l'*eikon*, signifiant « la

(Gaillard de la Bataille, 1741a, 1741b, 1743a, 1743b et 1750). Ce dernier ne reprend pas tout à fait le même titre que les quatre volumes précédents, mais le texte s'inscrit très certainement dans la même lignée.

- 4 Au sujet du rapport privilégié qu'entretiennent les *Mémoires* avec l'histoire, Frédéric Charbonneau écrit : « Le mémorialiste fait de l'histoire parce qu'il a fait l'histoire ou parce qu'il l'a vu faire. S'autorisant de l'un pour l'autre, il agit sur la foi d'une homologie des *res* et des *verba*, des faits et des discours, laquelle fondeait pour les Anciens la crédibilité de tout historien » (Charbonneau, 2000 : 27).
- 5 Il peut paraître singulier qu'une actrice décide d'entrer dans la tradition mémorielle. Or, comme mentionné, il semble qu'à partir du XVIII^e siècle, un plus large éventail d'individus puisse se saisir de cette pratique jusqu'alors nobiliaire. On compte plusieurs autres *Mémoires* qui visent à rendre compte de l'existence d'hommes et de femmes qui ont embrassé la carrière théâtrale, les *Mémoires* de Mademoiselle Clairon ne représentant donc pas un cas isolé dans le panorama littéraire du XVIII^e siècle. À titre d'exemples, on retiendra, entre autres, les *Mémoires* des Lekain, Préville, Dazincourt, Molé, Savart, Dumesnil, Marmontel, Monnet, etc.

représentation présente d'une chose absente». Ces deux idées peuvent être rapprochées par leur valeur mimétique, mais elles s'opposent néanmoins par leur fonctionnement : la mémoire tend à montrer ce qui a été antérieurement vécu, alors que l'imagination représente plutôt les possibles du monde. Ainsi, même si les deux concepts se fondent sur le réel – l'un tentant de le reproduire tel qu'il a été, l'autre cherchant à créer ce qu'il *aurait pu être* – il n'en demeure pas moins qu'ils sont antinomiques (voir Ricœur, 2000 : 5-66).

Cette dualité peut être utile afin d'entrer dans les textes écrits contre Mademoiselle Clairon, puisque l'imagination du libelliste tente en quelque sorte de calquer la mémoire de l'actrice. Autrement dit, la narration crée une femme de papier et cherche à l'associer au personnage public qu'est Mademoiselle Clairon à l'époque où les premiers libelles sont publiés. D'ailleurs, l'étiquette générique utilisée ici ne tombe pas sous le sens : on reprend, en fait, l'appellation qu'utilise Mademoiselle Clairon dans ses Mémoires. Ce que l'actrice qualifie de « dégoûtant libelle » (Clairon, 1822 : 22) pourrait plutôt être associé à la tradition des romans libertins dont les lecteurs du XVIII^e siècle sont friands. Le libelle prend son étymologie du latin *libellus*, qui signifie « petit livre » et qui éclaire l'aspect succinct d'un tel ouvrage : « Le pamphlet [comme le libelle] tire sa force de la brièveté : il exige un tour vif, piquant, où la pensée se condense en traits cinglants. Il s'accommode mal de tout ce qui se met en travers de sa trajectoire et retarde son effet : le récit, la description, la digression, l'analyse, bref tout ce qui fait le charme du roman, et que l'on retrouve » (Lever, 2003a : 9) dans l'*Histoire de Mademoiselle Cronel*. L'écriture pamphlétaire a pour principale volonté de s'attaquer à une institution ou à une personnalité au moyen de la polémique qui se crée le plus souvent à chaud et dans l'urgence (Fragonard et Aron, 2010), ce qui n'est pas tout à fait le cas de ces pseudo-Mémoires. Ainsi, bien que les scènes érotiques déployées par ces textes visent à charger Mademoiselle Clairon, il semblerait que la part ludique associée au roman libertin soit plus propre à définir ce récit. Par ailleurs, des témoignages produits par la police des mœurs agissant sous le règne de Louis XV permettent de croire que les habitudes libertines de Mademoiselle Clairon et de sa mère venaient parfois à dépasser la fiction de ces romans-libelles. Ce faisant, les deux femmes étaient peut-être moins les victimes d'une écriture pamphlétaire, que les sujets tout indiqués pour l'élaboration d'un roman libertin. Il semble toutefois injustifié de ranger ce texte du seul côté des romans, sans égard à la volonté diffamatoire du texte. On ne devrait pas non plus ignorer l'appellation donnée par ses contemporains, l'étiquette de *roman* ayant été apposée par la critique *a posteriori*. L'ambiguïté générique du texte, entre roman et libelle, s'explique certainement par son ambivalence à départager le vrai de l'invention.

C'est en 1741 que paraissent les deux premiers volets de l'*Histoire de Mademoiselle Cronel, dite Frétilon, actrice de la comédie de Roüen, écrite par elle-même*. L'intitulé suggère déjà le ton railleur auquel on s'attend d'un roman à caractère satirique et dont l'effet comique repose en partie sur l'anagramme du nom de l'actrice, qui s'écrivait aussi « Cléron ». Ce procédé pointe le mécanisme employé dans le reste de l'ouvrage : comme le nom qu'on déforme et qu'on cherche

à rendre risible, on déplace et transforme la réalité de l'actrice à partir de ce qui est connu du vrai personnage. Il ne fait pas doute que le récit de Mademoiselle Cronel n'est pas à prendre au pied de la lettre. De tels textes ne se réclament pas de la vérité des faits qu'ils rapportent. Au contraire, comme l'écrit Jean-Yves Vialleton, le discours diffamatoire « ne se prend pas au sérieux, comme s'il ne s'agissait pas de faire croire aux turpitudes racontées, mais de s'amuser du scandale » (Vialleton, 2009 : 163).

La distance entre le nom original de l'actrice et le sobriquet qu'on lui attribue confirme cette intention de prendre plaisir à la moquerie sans prétendre à la vérité. L'exagération des mœurs légères du personnage, cette manipulation et cette déformation des faits viennent creuser un fossé entre la réalité de Mademoiselle Clairon et la fiction qu'invente le roman-libelle à son sujet. L'*incipit* du premier volet donne une idée assez claire du ton acerbe de la narration qui se maintient tout au long du récit :

Ma naissance est si incertaine, que ma mere ennemie du mensonge, m'a avoué qu'elle ne pouvoit m'assurer une positive paternité. Mais si l'inclination avoit contribué à me le donner, je le devois à un gros Chanoine qui se disoit Gentilhomme, & qui du tems qu'elle me conçût, possédoit son affection, au préjudice d'un nombre de Rivaux également favorisés. Elle avoit encore le nom de fille lorsque je vins au monde, & je suis sans doute le fruit de ses complaisances générales. Ma raison se développant avec l'âge, je compris bientôt à quel état j'étois destinée. Mon imagination se remplit des douceurs qui y sont attachées. Mon penchant se trouva d'accord avec les devoirs essentiels de cet état. [...] Enfin, je parvins à cet âge qui devoit ramener l'abondance, éloignée de la maison depuis que ma mère se trouvoit dans un âge un peu avancé. Déjà nous commençons à sentir les désagréments de la nécessité, lorsqu'elle me tint ce discours d'une manière toute pathétique. « Te voilà, ma chère fille, dans l'état où je te souhaite depuis long-tems. La nature & mes soins t'ont renduë propre à donner l'amour. Sans être précisément jolie, ta petite figure chiffonnée, soutenuë de la jeunesse d'un certain enjouement [etc.], va faire naître des desirs qu'il faut ménager avec art : ce sont ces desirs que tu vas inspirer, qui doivent être le riche domaine qui produira les revenus nécessaires à notre entretien » (Gaillard de la Bataille, 1741b : 4-5).

On voit bien que la narration ne cherche pas à confondre ses lecteurs : il ne s'agit pas de convaincre le public que l'actrice est pourvue d'une dangereuse naïveté ni que sa mère l'encourage à devenir une fille de rue. Tout ludiques qu'ils puissent être, les romans-libelles s'appuient néanmoins sur un lien sensible entre la réalité de Mademoiselle Clairon et celle de Mademoiselle Cronel. Le plaisir de la diffamation ne vient pas d'une mise en scène purement gratuite de la perversion, mais plutôt d'un rapprochement possible entre une « réalité » pervertie et celle concrètement vécue par l'actrice. Le personnage fictif et la personne réelle sont ainsi mis en relation afin que le lecteur puisse les associer et qu'il peine à distinguer la frontière qui sépare la réalité de la fiction : la représentation de ce qui *peut être* mime ce qui *a été*. Plus encore, le libelliste doit travailler à partir de ce que le public connaît de Mademoiselle Clairon dans la construction du personnage qui

s'inspire de ses turpitudes. En outre, la paternité incertaine de l'actrice, le fait qu'elle ait été élevée seule par sa mère et qu'elle semble encline aux plaisirs de la chair sont autant d'informations susceptibles de courir à son sujet et que le texte fait résonner pour l'amusement de son lecteur. Il n'y a pas de fumée sans feu, dit-on; aussi, le travail des libelles consiste-t-il à attiser la braise.

L'usurpation de l'identité de Mademoiselle Clairon et le fait de lui attribuer des souvenirs permettent par ailleurs un accès au domaine privé, exemplifié par les dernières phrases du passage cité. La mère y avoue avoir pratiqué, au plus, la prostitution et, au moins, un libertinage dont elle a tiré profit pour satisfaire à son «nécessaire» et à l'«abondance» que l'âge a éloignée de la maison. On laisse entendre que le temps n'a pas épargné la pauvre mère, pour qui le commerce sexuel devient difficile, et que la petite Cronel devra prendre son relai afin d'assurer le confort de leur ménage. Cet «état» ne semble pas déplaire à la narratrice, qui connaîtrait même un «penchant» pour ces «douceurs» que lui annonce sa lubrique carrière. Si le dernier passage donnait accès à une conversation privée entre une fille et sa mère, l'accès à l'intimité de la jeune Cronel vient à se resserrer et permet d'aller plus loin dans l'ordre du privé, alors que la narration révèle les pensées mêmes du personnage :

La misère augmentoit dans la maison, la dépense que l'on avoit faite pour me mettre en état de paroître, & dont nous avions supposé que nous serions bientôt dédommagées, nous avoit mis dans le cas de manquer presque du nécessaire. D'ailleurs la petulence de mes desirs s'irritoit de plus en plus. J'avois treize ans; j'étois formée d'un sang qui n'étoit pas tranquille à cet âge, & les adoucissements que j'apportois à leur violence, par un badinage secret, n'étoient pas suffisans pour apaiser les émotions intérieures qui m'agitoient (*ibid.* : 9-10).

Le texte montre donc des scènes où la jeune fille est seule avec sa mère ou même avec des hommes, mais il relate aussi des moments de parfaite solitude. Ces passages permettent de découvrir son goût pour la masturbation, qui n'arrive pourtant pas à calmer ses ardeurs. Cet accès aux pensées les plus secrètes du personnage expose son intériorité et l'intimité de sa réflexion. De part en part du récit, les *actions* de Mademoiselle Cronel se veulent illicites et témoignent de son comportement immoral, mais le récit tente surtout d'évoquer – et c'est là l'odieux du texte – l'*intention* vicieuse du personnage et son penchant libidineux. C'est donc moins l'action de la débauche qui salit la réputation de l'actrice, que son désir et son attrait pour cette débauche :

J'avouerais que j'avois fait fort peu d'attention aux femmes que j'avois rencontrées [lors d'une soirée], mais pas un seul homme n'étoit échappé à mes regards. Je n'avois point senti d'impression particulière, mais je connus que j'en aimois le Sexe en général. Cette passion se trouva fortifiée en moi par un tempéramment assez vif, dont m'avoit fait present la nature (*ibid.* : 8).

Le roman-libelle veut montrer l'attraction du personnage pour la perversion, qui n'est perceptible qu'en montrant le fond de sa pensée et que seule la narration homodiegétique autorise.

En prêtant de mauvaises intentions à Mademoiselle Clairon, ou à son double romanesque, l'auteur a lui-même une intention : entacher le nom de cette personnalité publique. Il convient ici de toucher un mot de la paternité de ces romans-libelles qui ne fait pas consensus auprès de la critique. On ne peut certifier hors de tout doute que l'auteur de l'*Histoire de Mademoiselle Cronel* est Pierre Alexandre Gaillard de la Bataille, même si tous les indices dont on dispose convergent à lui attribuer ces textes⁶. On détient d'ailleurs peu d'informations au sujet de ce personnage, sinon qu'il aurait tâté de la profession de comédien au théâtre de Rouen avant d'occuper « les fonctions de trésorier de France » (Lever, 2003a : 19) et d'écrire deux autres faux Mémoires, outre ceux de Cronel (*ibid.* : 19-21). Gaillard de la Bataille et Mademoiselle Clairon auraient aussi partagé une idylle à laquelle l'actrice aurait mis fin. Les romans-libelles de même que les vrais Mémoires évoquent cette rupture, la scène décrite par l'actrice prenant le contre-pied de la version pour le moins saugrenue du libelliste :

Monsieur lui répondis-je à l'oreille, vous m'avez empêché de dormir cette nuit, vous êtes un homme bien dangereux. Que je suis malheureuse de vous avoir vû! Je m'évadai après ce discours, & j'en attendis l'effet avec beaucoup d'impatience; il fut quelques jours sans me venir voir, pour se faire desirer sans-doute; raffinement qui lui étoit inutile; mais enfin je le vis entrer dans mon appartement avec l'air qui m'avoit enchanté; je n'avois pour lors d'autre compagnie que mon amour. Ah! vous voilà, dis-je aussi-tôt que je le vis paroître, que vous êtes cruel; [...] vous vous faites aimer, vous ne l'ignorez pas, & vous avez la barbarie de ne pas apporter aux maux que vous causez les remèdes convenables. Il reçut mes reproches fort galamment; je ne fus pas difficile à apaiser, il m'avoua que j'avois fait sur lui les mêmes impressions qu'il avoit faites sur moi; nous étions seuls, mes regards, mes discours, lui faisoient connoître assez qu'il pouvoit tout hasarder; il vîla dans mes bras; l'amour nous couvrit de ses aîles je perdis connoissance, & mon ame faillit à m'abandonner dans l'ivresse des plaisirs (Gaillard de la Bataille, 1741b : 43-44).

Du côté de Mademoiselle Clairon, il semble que la « barbarie » de son amant ne se manifeste pas exactement comme le libelliste le prétend :

[T]out en louant mes charmes et ma vertu, il' lui passa dans la tête de jouir des uns et de chasser l'autre. Connaissant bien les êtres de la maison, sachant un jour que ma mère devait sortir pour affaires, il obtint d'une vieille servante que nous avions, de le laisser pénétrer jusqu'à ma chambre. Il n'étoit que neuf heures du matin, j'étais encore couchée : j'étudiais. Il faisait chaud; nul bruit ne m'avertit de réparer mon désordre; je n'avais pas encore quinze ans, et ma chemise et mes cheveux étaient ma seule couverture. Cette vue

6 À ce sujet, Maurice Lever écrit dans « *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel dite Frétillon* : introduction » : « L'attribution de notre roman-pamphlet à Gaillard nous paraît la plus plausible dans l'état actuel de nos connaissances, car en l'absence de tout manuscrit comme de toute autre preuve irréfutable, rien de ce domaine ne saurait être tenu pour définitif, et la plus extrême prudence s'impose. Pour autant, cette attribution, que nous qualifierions de provisoire, ou encore *par défaut*, ne résout pas tous les problèmes que pose le texte » (Lever, 2003a : 19-21; souligné dans le texte).

7 L'édition utilisée indique qu'il s'agit bel et bien de Gaillard de la Bataille.

ne lui permit pas de rester long-temps maître de lui-même : il accourut, voulut me prendre dans ses bras; j'eus le bonheur de m'échapper. Mes cris firent entrer la servante et une voisine qui logeait sur le même carré que moi. Nous prîmes alors les balais et les pelles, et nous chassâmes ce malheureux (Clairon, 1822 : 21-22).

À la lumière de cette querelle qui oppose le libelliste à la mémorialiste, on peut être tenté d'attacher une intention revancharde au projet d'écriture de Gaillard de la Bataille; mais peut-être serait-il imprudent de créer un tel rapprochement sans d'abord mentionner que les romans libertins sont parfois le fruit d'une vengeance privée : dans le cas présent, la réponse d'un amant éconduit. Or, la notoriété de la comédienne, même modeste parce qu'en début de carrière, suppose des représailles qui dépassent l'ordre d'une action strictement privée. Cette histoire participe d'un lynchage public, ce qui cautionne le caractère pamphlétaire ou diffamatoire de ces récits. S'ils peuvent être attachés à la tradition des romans libertins, ils peuvent également poursuivre celle des libelles diffamatoires, même si elle se trouve infléchie⁸. Les romans-pamphlets écrits contre Mademoiselle Clairon ne visent pas à critiquer un personnage politique, mais, plus simplement, à critiquer les mœurs d'une femme qui s'est fait connaître par la scène. Anne Arzoumanov écrit à ce sujet :

Les personnages représentés [par les libelles] ont tous un rapport plus ou moins étroit avec les plus hautes sphères de l'État : il y est question de rois et de reines, de princes et de princesses, de ministres, de favorites, ou encore d'individus appartenant à la société mondaine proche de la Cour. Il n'y a donc qu'un pas à franchir pour en faire une lecture politique, consistant à y voir une critique masquée de l'élite dirigeante, et il s'agit là d'un des autres traits constitutifs du genre du libelle diffamatoire, qui a pour vocation de désacraliser [...] les personnes au pouvoir (Arzoumanov, 2013 : 319).

Ce n'est pas le pouvoir politique qu'on conteste chez Mademoiselle Clairon, mais plutôt sa notoriété. Le fait qu'on cherche à souiller publiquement son nom suggère d'emblée qu'il y a une réputation à entacher, qu'il y a une opinion partagée à détourner.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un pouvoir politique, la diffamation de l'actrice indique qu'elle jouit d'une considération certaine. Le goût du public pour les arcanes de la vie de coulisse se manifeste notamment par la vogue des libelles, des Mémoires et des recueils d'anecdotes dramatiques et pointe un engouement pour le monde de la scène de façon plus générale; ce commentaire de Pierre Frantz et Sophie Marchand, experts de l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle, en fait foi :

Conséquence de la théâtromanie, les écrits sur le théâtre prennent au XVIII^e siècle un essor inédit, tant par leur nombre et leur diffusion que par leur diversité, témoignage éloquent

8 Un peu comme la tradition des Mémoires sera aussi détournée au cours du XVIII^e siècle. Ce déplacement du politique vers le particulier sera plus clairement souligné dans la deuxième partie de cet article. Un exemple similaire au cas des libelles contre Mademoiselle Clairon se présente dans une attaque adressée, près d'un demi-siècle plus tôt, à une actrice dans *La fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière* (1688), texte publié de façon anonyme.

d'un élargissement du champ de réflexion sur les spectacles. Loin de n'intéresser que les doctes et les spécialistes, ils visent un large public d'amateurs, curieux de ce qui concerne l'actualité et la vie théâtrales (Frantz et Marchand, 2009 : 38).

Ainsi, en même temps que se développe une forme de vedettariat, l'écriture de textes qui se penchaient jusqu'alors sur des destins plus ou moins liés à la vie politique, comme les libelles et les Mémoires, tend à s'élargir. Dans un tel contexte, le travail sur les planches vient à autoriser des gens comme Mademoiselle Clairon à atteindre la sphère publique et ouvre ainsi la voie à une certaine émancipation qui ne passe plus nécessairement par la naissance. L'actrice devient en quelque sorte responsable de sa montée sociale, un mouvement qui ne va évidemment pas de soi dans le contexte français d'Ancien Régime, où la naissance détermine la carrière et la destinée d'un individu. En ce sens, il semble que le théâtre, pourtant marqué par sa valeur marginale, permette une mobilité sociale à ceux qui en font la pratique, et ce, même pour les femmes, pour qui l'émancipation ne peut être que difficile.

Le choix de prendre Mademoiselle Clairon comme objet d'un récit à saveur pamphlétaire suggère déjà qu'elle ait réussi à se tailler une place dans l'esprit de ses contemporains, pour qui elle devient une icône. La déconstruction de l'image d'un tel personnage repose sur une tension entre ce que le public connaît de celui-ci et ce qu'il en ignore. Sans cette notoriété préexistante au texte, le libelle n'est pas opératoire (alors que le roman le serait) : l'invention du libelliste et l'odieux s'infiltrent dans les failles des éléments publiquement partagés. La stratégie d'écriture consiste à révéler l'intime et à relier cette part d'invention à la part connue et réelle de la personnalité qu'on cherche à salir. L'imagination du libelliste peut donc se déployer dans tout ce qui a trait au privé, mais, inversement, lorsqu'il est question d'expériences publiques, la représentation de la fausse mémoire de Clairon doit répondre aux réels souvenirs que le public garde d'elle, puisque mémoire et imagination partagent alors un même cadre référentiel. De cette façon, *l'Histoire de Mademoiselle Cronel* peut parfois sembler se contredire puisqu'on y trouve à la fois des passages où l'actrice est louée et d'autres où elle essuie la disgrâce.

Ce double mouvement évolue dans les différents romans-libelles et permet, par conséquent, de prendre la mesure de la notoriété grandissante du personnage de Mademoiselle Clairon. Si, dans les premières parties du récit, les considérations autour de Mademoiselle Cronel s'arrêtent à sa vie intime, les derniers volets peignent aussi l'actrice dans un contexte public qui invite aux commentaires mélioratifs :

Mr. le Marquis étoit du nombre des Spectateurs & entendit chanter la petite Fretillon, il admira ces faciles et surprenans éclats qui paroissent surpasser la portée des organes humains, ces délicates gradations, cet inflexions justes, & variées, enfin ce sentiment & cet esprit qui étant dans le chant, frappent en même temps l'oreille et le cœur. Il n'en faut pas davantage pour échauffer la tête d'un jeune homme à qui l'argent coûte moins que

les soins. Fretillon jeune encore & peu riche de ses prostitutions provinciales, aimoit deja les hommes qui pensoient ainsi. Mr. le Marquis la vit, elle lui plût : mais elle étoit chez sa mere, & le ménage de cette famille indisposa d'abord le nouvel Amant. Il les trouva dans une chambre haute & obscure, n'ayant d'autre ameublement qu'une bergâme & quatre chaises de tapisserie; le tout cependant propre & neuf, provenant des veilles de quelqu'un qui vivoit en ce tems là (Gaillard de la Bataille, 1750: 11-12).

Le déplacement du discours sur la personne de Mademoiselle Clairon correspond au déplacement spatial du récit: au théâtre, lieu par où le public a la meilleure connaissance de l'actrice, le personnage est admirable, alors qu'à la maison, même si on ne traite pas directement de Mademoiselle Clairon, le portrait de ses appartements se veut pauvre et dépréciatif. La narration ne tarde pas à projeter la pauvreté des appartements sur les personnages qui y habitent :

L'Objet des vœux de Mr. le Marquis qui ne s'étoit point attendu à cette visite, fut surpris dans son état ordinaire. Ce ne fut point-là une Nayade de la Cour de Neptune, chargée de richesses des Mers, une Flore Amante de Zéphyr ornée des plus belles fleurs du Printems : c'étoit Fretillon vêtue de calmande rayée, coëffée en bonnet de nuit sale, un ruban couleur de rose autour, plus sale encore : son visage étoit *démasqué*; son col, sa poitrine maigre étoient découverts & chargés d'une couleur jaunâtre : on y distinguoit librement le travail des muscles. Fretillon en cet état étoit au coin d'une petite cheminée, occupée à ranimer les cendres de son feu, & à suspendre l'extinction d'un bout de chandelle (*ibid.* : 12-13; je souligne).

La stratégie diffamatrice consiste à « démasquer » Mademoiselle Clairon. Certes, le roman-libelle ne peut pas ignorer les talents de l'actrice ni même les louanges qui lui sont faits lorsqu'elle se trouve sur scène, mais, comme le personnage du Marquis, le lecteur est amené à découvrir sa vie privée. Le texte suggère que la facette de la comédienne connue par les spectateurs est sublimée par les rôles qu'elle joue et par l'illusion théâtrale :

Mr. le Marquis fut surpris & interdit. Ce *spectacle* lui serra le cœur. La premiere visite fut bientôt faite, après quelques mauvais propos de la part de la Mere & la fille, il se sauva confus de sa démarche, & se promit bien de ne s'exposer jamais à de pareilles aventures. Il ne connoissoit pas encore le pouvoir des talens & l'enchantement du Théâtre. Il retourna quelques jours après à l'Opera; il trouva Fretillon métamorphosée en Bergere amoureuse chantant un duo. C'étoient des graces timides, des sons tendres & passionnés, des regards pleins de lascivité, des positions, des attitudes toujours nouvelles & plus intéressantes (*ibid.* : 13; je souligne).

Le substantif « spectacle » apparaît particulièrement porteur de sens puisqu'il donne à voir la mise en scène du privé : le spectacle théâtral est pris à rebours pour montrer Mademoiselle Clairon sous son « vrai » visage. On déconstruit ce qu'on connaît de l'actrice sur les planches pour la montrer dans le particulier, qui s'avère être un nouveau spectacle pour le Marquis, comme pour le lecteur; spectacle navrant dans ce cas-ci.

Malgré la mise en scène d'un privé déprécié, force est de constater que les dernières sections des romans-libelles font une large place aux talents de l'actrice. Alors que, dans les premiers volets, on ne voyait la jeune fille qu'en compagnie de sa mère ou de ses amants, la dernière partie la présente aussi sur scène. On remarque donc un déplacement du point de vue, dès lors que le texte ne s'intéresse plus exclusivement à l'intime et, conséquemment, à la dévalorisation du personnage, mais qu'il s'attache également à la part connue du public, forçant ainsi la narration à reconnaître l'appréciabilité de Mademoiselle Clairon :

On ne prétend pas lui contester l'excellence des talents. Un jeu noble, une déclamation aisée, un geste naturel, une voix sonore, de la dignité, de l'ame, ajoutez à cela une poitrine infatigable; voilà les avantages avec lesquels la Demoiselle Cleron débute sur la scène; les applaudissemens qu'elle reçut du public, parlerent en sa faveur, il seroit absurde de vouloir la proscrire, si les talens suffisoient seuls pour oser aspirer à la profession d'héroïne de Théâtre, personne assurément n'y pourroit prétendre avec plus de justice. Mais c'est une vérité constante & qu'on ne peut trop répéter, que les talens sont la partie la moins essentielle d'une Actrice (*ibid.* : 52-53).

Cette section fait la part belle à Mademoiselle Clairon, en dépit de la dernière phrase qui vient démonter tous les éloges du paragraphe, sans pourtant les annuler. Ces bons mots indiquent que sa notoriété est telle qu'un discours qui la concerne peut difficilement faire l'économie de ses attraits scéniques. Par ailleurs, il importe de souligner que la diffamation du volet final des libelles n'est pas aussi simple que celle qu'on retrouvait dans les premières sections. On remarque que le processus diffamatoire des derniers chapitres passe par la déconstruction de la figure de Mademoiselle Clairon. Il s'agit alors de « démasquer » celle que le public connaît et de défaire l'image que les spectateurs se font d'elle grâce au théâtre. Les premiers libelles ne prennent pas de tels détours afin de s'attaquer à la réputation de l'actrice.

Ce commentaire oblige à penser le changement de narration qui, incidemment, passe d'homodiégétique à hétérodiégétique, du premier au dernier volet des romans-libelles. Le récit déplace ses considérations internes vers une représentation extérieure du personnage qu'on peindra dans l'action plutôt que de chercher à révéler ses intentions et ses réflexions perverses. On devine que la notoriété grandissante de l'actrice invite le libelliste à la saisir de l'extérieur comme pour mieux se mouler à l'opinion et au regard du public, de plus en plus nombreux à la connaître. Il parvient ainsi à mieux déconstruire l'image que les spectateurs gardent d'elle. Il importe aussi de relever le changement de nom du personnage dans le cinquième et dernier volet des romans-libelles : le pseudonyme Cronel tombe pour redonner son vrai nom à l'actrice. Il semble alors que ces romans libertins, doublés de l'étiquette des libelles diffamatoires, ayant jalonné la carrière de Mademoiselle Clairon arrivent à montrer une certaine élévation dans l'opinion publique, puisque même ces textes, qui cherchent pourtant la diffamation, reconnaissent le talent de l'actrice, comme si on ne pouvait pas totalement en faire abstraction. Les libelles tendent ainsi à dessiner une ascension qui se retrouve bien sûr dans les Mémoires de Mademoiselle Clairon.

LÀ OÙ LA MÉMOIRE REPREND SES DROITS : RÉPONSE DE MADEMOISELLE CLAIRON

Dès qu'on compare le genre des libelles à celui des Mémoires, on constate qu'ils fonctionnent inversement l'un par rapport à l'autre. Il paraît presque évident de relever que les libelles cherchent à salir une réputation, alors que les Mémoires cherchent plutôt à la légitimer. L'expérience du passé qu'évoquent les mémorialistes s'écrit souvent en réponse à une opinion qui circule déjà autour de ceux-ci, comme s'il s'agissait de se ressaisir d'un discours et d'en transformer la teneur. En ce sens, même s'ils s'opposent par leur intention d'écriture, les deux genres partagent la volonté de transformer un discours passé pour en créer un nouveau orienté vers l'avenir. Frédéric Briot confirme « [qu']écrire ses Mémoires prendra sens de travail de soi sur soi, plus orienté vers un à venir que vers un passé » (Briot, 1994 : 15).

L'expérience du mémorialiste vient en quelque sorte pallier une connaissance fragmentaire et partielle du public à l'égard du passé; et son autorité à le révéler repose précisément sur cette expérience privée, singulière et intime qu'il a partagée avec lui. Sa proximité avec les événements de l'histoire lui confère une crédibilité puisqu'elle s'appuie sur le principe de l'autopsie (du grec *autopsia*, « action de voir de ses propres yeux »). À l'instar des libelles, l'écriture des Mémoires est référentielle, mais les genres s'opposent aussi dans leur prétention à la vérité: les libelles n'en ayant aucune; les Mémoires cherchant plutôt à révéler des éléments authentiques. Dans les deux cas, les références sont plus ou moins partagées par le mémorialiste et son lecteur: ce dernier n'ayant qu'une connaissance partielle du récit narré, le mémorialiste complète le savoir de son lecteur sur un événement. Emmanuèle Lesne fait d'ailleurs remarquer que « le procédé [des Mémoires] relève d'une économie du récit qui consiste à limiter le sujet à l'inédit. Le rôle des Mémoires n'est pas de donner une image fidèle de l'époque, mais de compléter par un point de vue singulier ce que le public en sait » (Lesne, 1996 : 275). Les Mémoires ne sont donc jamais premiers: ils viennent plutôt corriger ce que le public connaît déjà ou y jeter un éclairage nouveau.

Ce qu'un mémorialiste vient donc rompre dès les premiers mots ce n'est pas le silence, mais un vaste bruit de fond, une rumeur persistante et insistante. [...] Écrire ses Mémoires, c'est se ressaisir, opposer son nom et son point de vue à l'anonymat du « bruit », c'est opérer une soustraction où, élagué de discours et de paroles parasites, le je prendra sa vraie forme. C'est bien parce qu'il y a des récits – oraux ou écrits – qui pré-disent l'existence, ou plus exactement qui l'ont pré-dite, hier, que le mémorialiste les affronte aujourd'hui dans un autre récit, dans son récit (Briot, 1994 : 22-23; souligné dans le texte).

Briot précise que l'objet des Mémoires est la plupart du temps « doublement » passé: il est révolu dans la mesure où l'événement s'est déroulé dans un temps complété, mais il est aussi passé puisqu'un discours l'a déjà évoqué: au passé du temps répond un passé du discours.

Les romans-libelles écrits contre Mademoiselle Clairon forment l'un de ces discours qui «prédisent» son histoire et, d'une certaine façon, le portrait de ses mœurs. Les Mémoires de l'actrice représentent ainsi une réponse à «ce dégoûtant libelle qu'on a lu dans toute l'Europe» (Clairon, 1822 : 22), mais, plus largement, ils forment aussi une réplique à une réputation que les romans-libelles ont participé à construire. Dans un effort apologétique, Mademoiselle Clairon mentionne à plusieurs reprises, au cours de ses Mémoires, que son âme est juste et élevée, sans pourtant laisser croire qu'elle est un exemple de vertu : «Je ne suis point dévote, vous le savez; mais je n'en respecte pas moins tout ce que je dois respecter. Les principes que je me suis faits me rendent scrupuleusement juste; mon âme tendre me ramène aisément à mes devoirs» (*ibid.* : 147). Elle s'applique à montrer que son âme est bonne, mais précise aussitôt qu'elle respecte ses devoirs, dans la mesure où ce sont ceux qu'elle s'est fixés. Elle dit ne pas nécessairement suivre les codes édictés par la société, laissant plutôt entendre qu'elle adopte un style de vie mû par une liberté qui la place dans une position sociale marginale et qu'elle répond ainsi à un schème de valeurs personnel.

On rencontre plus loin d'autres considérations ayant trait à la hauteur de son âme : «Je n'ai ni la naissance ni la fortune qui peuvent me faire respecter; mais mon âme infiniment au-dessus de mon état, vous impose la loi de me conserver au moins des égards» (*ibid.* : 109). Elle adresse cette réplique au maréchal de Richelieu dans un extrait des Mémoires dans lequel elle relate une anecdote qui la met en scène : elle est conviée à une soirée où la compagnie sera prestigieuse et où elle rencontrerait duchesses, ducs, maréchaux et comtesses⁹. D'abord, elle décline l'invitation puisqu'elle sait ne pas avoir une seule robe qu'elle puisse porter et qui serait convenable en pareille circonstance. Puis, le maréchal de Richelieu la convainc de venir dans une robe noire, qui correspondra aux codes de la société dans laquelle elle sera introduite, à condition seulement qu'elle prétexte le deuil d'un proche. Elle décide donc de se rendre vêtue de la robe noire et, pendant la soirée, on la questionne quant à l'identité de la personne décédée dans son entourage. Le maréchal se moque d'elle et dévoile la manigance devant toute l'assemblée :

Madame de Gr... – Pourquoi êtes-vous en noir?

Mademoiselle Cl... – Je suis en deuil d'une de mes cousines.

(Le maréchal fait un éclat de rire.)

Madame de Gr... – De quoi riez-vous?

M. le maréchal. – De la pauvre créature qu'elle tue.

Madame de Gr... – Comment donc?

M. le maréchal. – Elle n'a que cette robe-là.

Madame de Gr... – Bah! elle a la plus belle garde-robe du monde, à ce qu'on m'a dit (*ibid.* : 105).

9 Mademoiselle d'Epinay, la duchesse de Grammont, le maréchal de Richelieu, le duc de Choiseul, la duchesse de Lauraguais, le duc de Gontaut, la comtesse d'Egmont (Clairon, 1822 : 100-101).

Un peu comme dans les histoires de Mademoiselle Cronel, la réputation Mademoiselle de Clairon est mise à mal par le maréchal. Il se moque d'elle devant le public, représenté dans cette anecdote par les nobles personnages présents, alors qu'il dénonce le mensonge de l'actrice et qu'il brise les illusions de l'auditoire à l'égard de celle qu'on croyait pourvue d'une grande garde-robe. La dernière réplique (« à ce qu'on m'a dit ») suggère que les gens croient à la richesse de l'artiste et qu'ils la confondent avec les personnages qu'elle joue sur scène; le plus souvent, des reines et autres dames des plus grandes tragédies. Tout comme l'auteur des romans-libelles, le maréchal écorne l'image que la scène a façonnée et révèle au public ce qui se cache sous les apparats de la comédienne. Mademoiselle Clairon sait toutefois retourner la situation à son avantage : elle saisit l'attention qui lui est donnée afin d'exprimer l'ingratitude du travail de la scène qui l'a forcée à mentir :

Mademoiselle Cl... – Deux milles écus [...] suffisent à peine aux besoins de première nécessité, et puisque la légèreté de M. le maréchal m'y oblige, je lui ferai la honte d'avouer que je suis dans le besoin.

Madame de Gr... – M. le maréchal, c'est affreux.

M. le maréchal. – C'est sa faute, madame; ce n'est pas la mienne. Pourquoi refuse-t-elle de faire comme les autres? Elle pourrait rouler sur l'or; mais on ne veut qu'un sentiment délicat et pur : c'est de l'amour, de la constance, des procédés de l'autre monde! [...]

Mademoiselle Cl... – Puisque vous avez souffert, mesdames, une sortie si peu digne de vos oreilles, j'espère que vous daignerez aussi permettre que j'y réponde (*ibid.* : 106-107).

Le maréchal, qui voulait causer du tort à Mademoiselle Clairon, se trouve lui-même dans une position fâcheuse, tandis que de son côté, l'actrice est plutôt prise en pitié par la société qui l'accueille. La situation lui fournit même le crachoir lui permettant d'exprimer le besoin dans lequel elle se trouve, tout comme ses collègues acteurs. La parole de la mémorialiste devient politique et, dès lors, son discours rend compte de l'état du théâtre et de ses praticiens.

Par ailleurs, on remarque une fois de plus que la comédienne n'entre pas dans les conventions de la société à laquelle elle appartient : elle refuse « de faire comme les autres » et on l'associe plutôt à un « autre monde ». Mademoiselle Clairon refuse d'être entretenue par un mari ou par un protecteur. Elle se place ainsi en marge de la société et c'est paradoxalement cette position marginale qui lui permet de se frotter aux plus hautes sphères de la société : elle s'est exclue du monde pour mieux se hisser à un rang qui ne lui appartenait pas. La mémorialiste n'a de cesse de rappeler ses origines basses et sans prestige : « Je ne dois jamais oublier que je suis née dans l'obscurité la plus profonde : en murmurer serait un crime; en rougir, une sottise. Tout ce que je puis est de réparer cette volonté du sort par la douceur, l'honnêteté, l'égalité d'humeur, les connaissances de l'esprit et les vertus de l'âme » (*ibid.* : 150). « Je ne suis rien, monseigneur; j'en suis toujours convenue sans honte et sans regret; mais mon âme est quelque chose; et jusqu'à mon dernier soupir, je vous obligerai du moins à l'estimer » (*ibid.* : 138-139). Mademoiselle Clairon

n'est pas sans insister sur sa naissance modeste, mais presque toujours, les considérations relatives à ses origines s'accompagnent d'une remarque qui évoque la qualité de son âme; comme si elle souhaitait suggérer que sa hauteur spirituelle pallie la bassesse de son rang. Ses Mémoires deviennent en ce sens le lieu privilégié de la démonstration d'une bonne morale qui se montre tant par les actions qu'elle se remémore que par des passages dans lesquels elle déploie une pensée pseudo-moraliste.

À cet égard, l'un des exemples les plus parlants réside dans la section qu'elle nomme son « Agenda » (titre qui rappelle l'étymologie latine d'*agenda*, « choses qui doivent être faites »), dans lequel elle élabore onze réflexions à caractère philosophique. À la fin de ce passage, l'éditeur fait lui-même état de la tonalité réflexive de la mémorialiste et souligne que la délicatesse de ces pensées tend à révéler l'ascension de son auteure :

Le lecteur aura remarqué, comme nous, le fonds de philosophie, de raison, de morale, qui règne dans les réflexions précédentes. Nous recommandons aussi à son attention les *Réflexions sur les mariages d'inclination*; la *Lettre écrite d'Anspach*, et les *Conseils à ma jeune amie* [d'autres chapitres des Mémoires]. Qui s'attendrait à trouver mademoiselle Clairon au nombre des moralistes et des personnes religieuses? Son âme avait de la force, et, malgré la dissipation qui l'entraîna pendant une partie de sa vie, son caractère était sérieux, grave, élevé; ce qui étonnera le plus peut-être, c'est son style, qui non-seulement est clair et correct, mais qui ne manque ni de fermeté ni de mouvement. Quand on songe d'où elle était partie, où elle est parvenue, quelles réflexions, quelles études, quels travaux elle avait dû faire, on ne peut refuser à sa mémoire un juste tribut d'admiration et d'éloges (François Andrieux, dans Clairon, 1822 : 162).

Le texte des Mémoires n'est donc pas seulement le lieu où l'actrice étale sa philosophie, il s'agit également d'un discours qui témoigne, par sa forme même, de la qualité de cette femme : le style soutenu et les références érudites qu'elle utilise visent à exemplifier le statut élevé auquel elle a aspiré tout au long de sa vie¹⁰. La juxtaposition des subordonnées relatives « d'où elle était partie, où elle était parvenue » indique ce mouvement d'ascension qu'a connu Mademoiselle Clairon et qu'elle ne doit qu'à elle-même :

Quelque médiocre que soit ma fortune, il faut, pour m'en contenter, me rappeler d'où je suis partie, oser m'avouer à moi-même que des talents, utiles seulement à des plaisirs momentanés, sont assez payés par une aisance honnête; rendre grâce au sort de n'avoir fait nulle démarche honteuse pour l'accroître; borner mes désirs et mes besoins à ce que je puis sans le secours de personne (Clairon, 1822 : 151-152).

10 « Mlle Clairon prend la parole, mais est néanmoins parfaitement consciente de ce préjugé existant à l'encontre des acteurs qui, venant pour la très grande majorité d'entre eux d'un milieu social bas, n'ont pas le moyen d'acquérir l'éducation que leur métier requiert, ni même le savoir d'un "intellectuel". Au cours de son ouvrage, Mlle Clairon soulignera en creux qu'elle a su, à force de travail, se fabriquer une culture et apprendre diverses disciplines (histoire, géographie, dessin, belles-lettres, grammaires...). D'où sa fierté mais aussi ses prises de position fermes en faveur des droits du comédien, et ce militantisme exacerbé pour défendre le statut de celui-ci » (Chaouche, 2005 : 400).

L'individualisme de Mademoiselle Clairon est encore mis de l'avant alors qu'elle se rappelle de façon laconique les quatre mariages qu'on lui a proposés – et c'est certainement l'un des plus beaux passages de ses Mémoires, puisqu'il allie les considérations ayant trait à ses libertés amoureuse et sociale: «Quatre fois, les nœuds du mariage m'ont été proposés; la naissance, l'honneur, les biens ne me laissaient rien à désirer. J'ai refusé les trois premiers parce que je n'aimais pas, et le quatrième, parce que j'aimais véritablement» (*ibid.*: 169). Il s'agit d'un des rares passages où Mademoiselle Clairon mentionne ses amours, amours que les qu'en-dira-t-on et les romans-libelles veulent pourtant nombreuses.

La thématization des relations amoureuses ne se fait que lorsqu'il est question du rejet du mariage et de la volonté de garder sa liberté, l'un répondant à l'autre: «j'étais libre; une femme mariée ne l'est pas; et ce qui n'était qu'une erreur pour moi, devient un crime pour elle» (*ibid.*: 191). La liberté sociale du personnage apparaît au centre du projet de ses Mémoires puisque c'est elle qui permet à Mademoiselle Clairon de prendre la plume: sans le théâtre et sans la notoriété qu'elle y a gagnée, la prise de parole publique n'est pas possible. Et dès lors qu'elle se frotte aux plus hautes sphères et qu'elle a voix au chapitre, la comédienne peut tenter d'influencer les décisions politiques et d'intervenir dans la balance du pouvoir.

Ma société n'était composée que de gens de lettres, autant éclairés que sages, et de gens du monde, de mœurs irréprochables; tout ce qui pouvait me faire suspecter d'ambition, de légèreté, d'intérêt, était scrupuleusement éconduit. Il était donc flatteur d'en être. Des femmes de la première distinction daignaient mêler des égards, une amitié réelle, de la confiance même pour ma personne, à la protection qu'elles accordaient à mes talents; sûrs que je n'abuserais de rien, mes supérieurs et les ministres n'ont jamais refusé de me recevoir, de m'entendre, et de m'accorder ce que je demandais (*ibid.*: 168-169).

L'abolition de l'excommunication des comédiens représente l'un des enjeux politiques pour lesquels l'actrice a travaillé pendant une partie de sa vie. Elle est même parvenue à faire entendre sa requête par le roi, moment que la mémorialiste ne manque pas d'évoquer. Cette démarche politique montre à la fois son intérêt à défendre le statut de ses comparses comédiens et le poids social qu'elle a pu avoir dans l'avancement d'une cause qui lui était chère:

Voyant que le conseil va finir, que tous les portefeuilles sont fermés, le roi daigne dire: Apprenez-moi donc ce que veut mademoiselle Clairon.

– Forcer la main de votre majesté comme le parlement, répond M. le duc de Pras...

– Je la sais trop sage pour cela, dit le roi; sachons ce qu'elle désire (*ibid.*: 54).

Cet épisode représente tout de même un point important dans l'ascension de Mademoiselle Clairon qui, comme la plupart des comédiens de cette époque, provient d'un milieu des plus modestes. À force de jouer les grands rôles – surtout des personnages royaux – celle qu'on

appelle « la Reine de Carthage » finit par côtoyer les personnages influents et par vivre près d'eux; le prestige des personnages qu'elle a interprétés débordant presque dans la réalité.

En dépit du décloisonnement du genre mémoriel, qui était plus ou moins contraint aux cercles nobiliaires, sinon influents, jusqu'au XVIII^e siècle, les Mémoires de Mademoiselle Clairon marquent la valeur historique du personnage qui est parti de rien, comme elle se plaît à le répéter et comme les libelles l'ont souligné avant elle. « Dans le cas classique des Mémoires, le texte se justifie parce que l'auteur a assisté à de grands événements, sur lesquels il a parfois influé. Écartées de la scène publique, les femmes ne connaissent guère de telle légitimation », écrit Catriona Seth (2013 : 24), critique moderne qui s'est entre autres intéressée à la parole des femmes sous l'Ancien Régime. La légitimation qu'a connue l'actrice et les publications qui l'ont mise de l'avant indiquent à la fois l'ouverture des traditions mémorielle et pamphlétaire sur des destins plus modeste, et la liberté que s'est construite Mademoiselle Clairon. Celle-ci a su conquérir une position de choix sur l'échelle sociale de son époque, et ce, malgré les pronostics que lui réservaient sa naissance, son sexe et même son métier. Il s'agit pourtant d'un cas isolé. Parmi les autres Mémoires du XVIII^e siècle qui relatent la vie de comédiens, seuls ceux de Mademoiselle Dumesnil concernent la vie d'une femme. D'ailleurs, ces Mémoires, écrits par un homme à qui elle en fait la commande et à qui elle partage ses souvenirs, cherchent moins à faire état de sa carrière qu'à s'opposer au texte mémoriel de Clairon, comme son titre l'annonce : *Mémoires de Mlle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*. Cette réplique est constituée d'une suite de reproches contre l'écriture de Mademoiselle Clairon. De ceux-ci, on relève le manque de transparence de la mémorialiste quant à ses aventures galantes. Mademoiselle Dumesnil veut remettre les pendules à l'heure en rappelant qu'on ne peut écarter les épisodes de débauche de son ancienne consœur de scène si l'on veut tracer un juste portrait de cette actrice. Si l'on en croit cette maxime du marquis de Sade, figure emblématique du mouvement libertin, les habitudes vicieuses de la comédienne – exagérées dans les romans-libelles, attestées par les documents de la police des mœurs du règne de Louis XV, parfois suggérées dans ses propres Mémoires et, enfin, confirmées dans ceux de Mademoiselle Dumesnil – finiraient de corroborer la liberté mais aussi la hauteur du personnage de Mademoiselle Clairon : « La luxure, fille de l'opulence et de la supériorité, ne peut être traitée que par des gens d'une certaine trempe[,] [...] que par des individus, enfin, qui, caressés d'abord par la nature, le soient assez bien ensuite par la fortune pour avoir eux-mêmes essayé ce que nous trace leur pinceau luxurieux » (Sade, cité dans Lever, 2003b : XIV). La nature avait peut-être pourvu Mademoiselle Clairon des talents de la scène et d'une belle figure la prédisposant aux plaisirs, mais elle ne l'avait pas déposée dans une famille qui annonçait cette *fortune* prescrite par le marquis. Son ancienne rivale a peut-être raison lorsqu'elle conclut ses Mémoires en évoquant l'accouchement de la petite Clairon, née de façon prématurée

et spectaculaire¹¹ : « Sa naissance est le premier combat qu'elle a soutenu contre la nature, et son premier soupir fut une violation de ses lois » (Dussault, 1823 : 356). Si l'on croit Mademoiselle Dumesnil, Mademoiselle Clairon aura donc déjoué les lois de la nature et celles de la société, de son premier souffle jusqu'au dernier. L'encre qu'elle continue de faire couler aujourd'hui témoigne par ailleurs d'une élévation qui dépasse le parcours de sa vie; cette femme ayant même réussi à se tailler une place dans la postérité. L'actrice aura fait beaucoup jaser et aura ainsi assuré sa pérennité à travers les discours qui la concernent et qui prolongent son existence jusqu'à nous.

11 Il est difficile de passer sous silence le célèbre et flamboyant récit de naissance de Mademoiselle Clairon, récit qui ouvre ses Mémoires : « L'usage de la petite ville dans laquelle je suis née était de rassembler, en temps de carnaval, chez les plus riches bourgeois pour y passer le jour en danses et festins. Loin de désapprouver ce plaisir, le curé le doublait en le partageant, et se travestissait comme les autres. Un de ces jours de fête, ma mère grosse seulement de sept mois me mit au monde entre deux et trois heures de l'après-midi. J'étais si chétive, si faible, qu'on crut que très-peu de momens achèveraient ma carrière. Ma grand'mère, femme d'une piété vraiment respectable, voulut qu'on me portât sur-le-champ même à l'église, recevoir au moins mon passe-port pour le ciel. Mon grand-père et la sage-femme me conduisirent à la paroisse : elle était fermée; le bedeau même n'y était pas, et ce fut inutilement qu'on fut au presbytère. Une voisine dit que tout le monde était à l'assemblée chez M*** : on m'y apporta. Le curé, habillé en arlequin, et son vicaire en gille, trouvèrent mon danger si pressant, qu'ils jugèrent n'avoir pas un moment à perdre. On prit promptement sur le buffet tout ce qui pouvait être nécessaire : on fit taire un moment le violon, on dit les paroles requises, et l'on me ramena à la maison » (Clairon, 1822 : 8-9).

ARZOUMANOV, Anna (2013), *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime: anatomie d'un protocole interprétatif*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle ».

BRIOT, Frédéric (1994), *Usage du monde, usage de soi: enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, « Couleur de la vie ».

CHAUOCHE, Sabine (2010), « L'imago de l'actrice à l'âge des philosophes: mystification ou mythification? Mlle Clairon en son temps », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 248, p. 373-383.

CHAUOCHE, Sabine (2005), *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, Paris, Champion, vol. 2 (« Acteurs »).

CHARBONNEAU, Frédéric (2000), *Les silences de l'histoire: les mémoires français du XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Collections de la République des lettres ».

CLAIRON, Hippolyte (1822), *Mémoires de Mlle Clairon, actrice du théâtre français, écrits par elle-même*, Paris, Ponthieu, « Collection des mémoires sur l'art dramatique ».

DUSSAULT, Jean-Joseph-François (1823), *Mémoires de Mlle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, Paris, Tenré, « Collection des mémoires sur l'art dramatique ».

FRAGONARD, Marie-Madeleine et Paul ARON (2010), « Pamphlet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 543-545.

FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (2009), « Le théâtre français du XVIII^e siècle: introduction générale », dans *Le théâtre français du XVIII^e siècle: histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, « Anthologie de L'avant-scène théâtre », p. 13-49.

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre (1750), *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton*, La Haye, Aux dépens de la compagnie.

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre (1743a), *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Roüen en 1739, & présentement à la Comédie Française, écrite par elle-même, quatrième partie*, La Haye, Aux dépens de la compagnie.

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre (1743b), *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Roüen écrite par elle-même, troisième partie*, La Haye, Aux dépens de la compagnie.

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre (1741a), *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Roüen écrite par elle-même, seconde partie*, La Haye, Aux dépens de la compagnie.

GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre (1741b), *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Roüen écrite par elle-même, première partie*, La Haye, Aux dépens de la compagnie.

JEANNELLE, Jean-Louis (2004), « "L'acheminement vers le réel" – pour une étude des genres factuels: le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, p. 279-297.

LESNE, Emmanuèle (1996), *La poétique des mémoires (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique ».

LEVER, Maurice (2003a), « Histoire de la vie et des mœurs de Mademoiselle Cronel dite Frétilton: introduction », dans *Anthologie érotique: le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 9-23.

LEVER, Maurice (2003b), «Le plaisir comme art de vivre», dans *Anthologie érotique: le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», p. XI-XIX.

RICCEUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, «Points - Essais».

SETH, Catriona (2013), *La fabrique de l'intime: mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins».

VIALLETON, Jean-Yves (2009), «La nouvelle diffamatoire dans la France de l'âge classique: le cas particulier de *La vie de Monsieur l'abbé de Choisy*», *Cahiers d'études italiennes*, n° 10, p. 159-180.

WINTERMEYER, Rolf (2008), «Introduction», dans Rolf Wintermeyer (dir.), «*Moi public*» et «*moi privé*» dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre.



REVUE DES REVUES

Voix et images, n° 118 (2014)

Degrés, n° 160 (2014)

Tangence, n° 108 (2015)

Jeu, n°s 154, 155, 156, 157 (2015)

Au cours des deux dernières années, les revues de langue française ont porté une attention accrue au théâtre contemporain. Alors que *Voix et images* consacrait tout un numéro à la dramaturgie de Daniel Danis, les revues *Degrés* et *Tangence* se sont penchées sur l'engagement du spectateur. De son côté, *Jeu* a traité de thématiques aussi diversifiées que le féminisme, le vivre-ensemble, le sexe et le jeu de l'acteur.

LA DRAMATURGIE DE DANIEL DANIS DÉCORTIQUÉE

Dirigé par Gilbert David, le dossier du numéro 118 de *Voix et images*, qui correspond également au 40^e anniversaire de la revue de littérature québécoise, est consacré à la dramaturgie de Daniel Danis. Les textes présentés dans ce dossier rendent compte des particularités et de l'originalité de l'écriture de cet auteur, dont la pratique marque, au début des années 1990, «l'émergence d'une dramaturgie discordante, d'un théâtre-récit polyphonique qui bousculait bon nombre de conventions du drame dialogué, du personnage, de la fable et de l'action».

Dans le premier article du dossier, Hervé Guay fait une lecture mythocritique de la ritualisation de la fable chez Danis. Il se penche notamment sur les mythes de création et de destruction présents dans plusieurs de ses pièces. Outre l'analyse de ces deux mythes fondateurs, Guay montre la diversité des sources à l'origine de l'imaginaire mythologique de Danis, parmi lesquelles figurent le christianisme, l'hindouisme, le judaïsme et la spiritualité amérindienne.

Geneviève Brousseau Rivet et Gilbert David déplient ensuite les différentes strates de la narration du *Chant du Dire-Dire* pour faire ressortir comment s'entremêlent récit de vie et témoignages des frères Durant dans cette pièce. Les deux chercheurs s'intéressent également à l'analyse de la posture paratopique de Danis dans le paysage théâtral québécois, alors qu'il multiplie les néologismes et les images verbales dans ses textes, participant ainsi d'un procédé d'étrangéisation dans son œuvre.

Audrey Camus se penche sur la romanisation présente dans *e. Roman dit*. Prenant appui sur les théories de Bakhtine quant à la contamination des autres genres littéraires par le roman, elle analyse la nature composite du matériau narratif à la base de cette pièce, qui puise dans l'épopée, le conte et la chanson de geste et qu'elle associe à une résurgence contemporaine de

la ménippée ou du comique sérieux. Camus en vient ensuite à examiner l'hybridation de l'oralité et de la littérature dans cette pièce, où les tons et les matériaux se mélangent pour rendre compte de manière formelle de la fable qui y est racontée.

Puis, Jean-Pierre Ryngaert s'intéresse à la poétique de la parole de Danis, qui procède par accumulation d'épisodes souvent violents. Cette façon de raconter se distingue des usages habituels, alors que l'écriture danisienne est marquée par le *gestus* de la comparution, du témoignage, de la confidence et du commentaire. Ainsi, le spectateur devient partenaire d'une choralité intime et publique, à la fois objectivante et subjective.

Dans son article «*Kiwi* ou le vacillement des frontières», Joseph Danan expose quatre manières qu'a Danis de se jouer des catégories habituelles du théâtre jeune public: la porosité entre le théâtre et le roman, la prise en charge par l'auteur de l'écriture scénique de son texte, un questionnement sur le tabou qui concerne certains sujets légitimes comme la sexualité, ainsi que le déplacement d'une dramaturgie fortement ancrée en territoire québécois vers l'exploration d'un ailleurs.

Marie-Christine Lesage pose son regard sur la posture d'écrivain scénique qu'adopte Danis au tournant du millénaire, laquelle modifie le statut du texte au sein de la représentation. En tant qu'écrivain de plateau, Danis multiplie les langages, notamment audiovisuels et scénographiques, et fait émerger un imaginaire sensoriel où la fable linéaire fait place à un paysage mental livré aux associations libres de la pensée du spectateur.

Finalement, Yves Jubinville réfléchit au vivre-ensemble dans plusieurs œuvres de l'auteur. À la croisée de la sociologie et de l'anthropologie, il avance que le théâtre danisien exposerait des figures marginalisées et métissées, qui évoluent dans des mondes affectés par la dissolution du commun, tout en restant animées par l'utopie d'une communauté réinventée.

En plus des sept études ci-haut mentionnées, le dossier «Daniel Danis» regroupe une entrevue menée par Gilbert David avec le dramaturge, un texte inédit de l'auteur intitulé «Dernier demain», huit images de productions scéniques des pièces de Danis ainsi qu'une bibliographie exhaustive préparée par Camille Robidoux-Daigneault. Par ailleurs, pour marquer le 40^e anniversaire de *Voix et images*, le comité de rédaction a choisi d'intégrer trois articles parus antérieurement dans les pages de la revue, en reproduisant à l'identique la mise en page originale de ces textes. Parmi ces trois textes se trouve le premier article sur le théâtre jamais publié dans *Voix et images*, soit «*Le Cid* et *Hamlet*: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik», écrit par Renald Bérubé en 1975. Ce texte proposait alors une lecture intertextuelle et allégorique des pièces *Le Cid maghané* et *Hamlet, prince de Québec*, toutes deux créées en 1968.

SPECTATEUR SOUS ENQUÊTE

Organisé par Hervé Guay et Catherine Bouko, le colloque international *L'engagement du spectateur* s'est tenu du 19 au 22 mai 2014 à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Les communications prononcées dans le cadre de cet événement ont donné lieu à la publication de deux numéros thématiques, le premier dans la revue de sémiologie *Degrés* et le second dans *Tangence*.

Les sept articles rassemblés dans le numéro 160 de *Degrés* portent sur des pratiques théâtrales qui interrogent différentes modalités de l'engagement du spectateur amené à vivre des expériences singulières. D'abord, Anne Nadeau aborde la sortie au théâtre dans le contexte scolaire québécois. Après avoir dressé brièvement le portrait de la situation du théâtre jeune public au Québec, elle définit le rôle et les responsabilités des élèves-spectateurs, en faisant ressortir l'hétérogénéité qui caractérise ce « public captif » composé d'individus qui n'ont pas tous la même sensibilité ni le même bagage culturel. Dans une perspective socioconstructiviste, elle termine son article en insistant sur le rôle de l'enseignant comme « passeur-culturel ».

Dans son article « Celui qui retourne dehors : la figure d'un spectateur engagé *par* la scène et *vers* le monde », Daniel Le Beuan aborde l'engagement social du spectateur comme un matériau esthétique. Il étudie notamment le « rapport au dehors » du spectateur dans sa dimension spatiale (hors théâtre), temporelle (avant et après la représentation) et symbolique pour comprendre en quoi ce contexte influence l'activité spectatorielle. Le Beuan analyse par la suite le dispositif singulier du projet *Cour d'honneur*, présenté par Jérôme Bel en 2013 au Festival d'Avignon, qui consiste à faire du témoignage du spectateur la matière première du spectacle. Le Beuan souligne finalement les limites d'une analyse de l'activité spectatorielle strictement axée sur la réception en élargissant son analyse au contexte temporel et social de la sortie au théâtre et en proposant une manière de repenser les « processus complexes d'appropriation » au théâtre par le biais de l'analyse spécifique du récit de Jacqueline, un des quatorze témoignages qui composent *Cour d'honneur*.

Maria Stasinopoulou se penche quant à elle sur le travail de la compagnie hellénique Le Train de Rouf, qui a la particularité de présenter ses spectacles dans un wagon de train qui date du début du XX^e siècle. Ce théâtre montre que, loin de limiter le choix du répertoire, l'exploitation de cette scénographie environnementale particulière permet de construire une relation peu conventionnelle avec le spectateur. En analysant les mises en scène qu'a fait Le Train de Rouf des pièces québécoises *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette et *L'enclos de l'éléphant* d'Étienne Lepage, Stasinopoulou illustre comment les particularités du rapport scène-salle affectent les composantes traditionnelles du spectacle telles que le texte, le décor, le son et le jeu des acteurs, en plus d'offrir une expérience kinesthésique au spectateur.

À partir des théories du sociologue Richard Sennet, Klaas Tindemans se penche sur le rapport social et citoyen que met en place le collectif suisse-allemand Rimini Protokoll dans son spectacle *100% Bruxelles* ainsi que sur les possibilités d'autogestion du spectacle par les spectateurs dans *Numax Fagor Plus* de l'artiste catalan Roger Bernat. Il rappelle que dès le XVIII^e siècle, la configuration de la salle servait à éviter que les spectateurs se transforment en un public spontané et chaotique, la police tenant à maintenir l'ordre dans le microcosme théâtral. Toutefois, l'homogénéité du public « embourgeoisé » et l'attitude consensuelle des spectateurs feraient en sorte que cet éveil social ne s'opère plus dans les spectacles contemporains, même ceux qui ont une ambition citoyenne comme ceux de Rimini Protokoll et de Bernat.

En prenant appui sur son expérience de spectatrice, Marion Chénétier-Alev analyse la radicalité de l'engagement du spectateur dans *The Pyre* et *Jerk*, deux spectacles de la metteuse en scène franco-autrichienne Gisèle Vienne. Outre le mélange des supports intégrés à la représentation (marionnettes, danse, vidéo, musique, éclairages), les créations de Vienne sont déstabilisantes en raison de l'expérience singulière de lecture qu'elles instaurent. Dans les deux spectacles étudiés, Vienne opère une dissociation du visuel et du verbal, ainsi qu'une réinvention du couplage scène-salle. Dans *The Pyre*, un texte d'une quarantaine de pages est remis aux spectateurs et consiste en la dernière et troisième partie du spectacle, que le public aura la discrétion de lire (ou pas) dans les conditions spatiotemporelles qu'il aura choisies. De même, la lecture est intégrée au dispositif scénique de *Jerk*, alors qu'un temps est prévu durant la représentation pour que les spectateurs puissent prendre connaissance de certains passages écrits, qui prennent le relais de l'histoire racontée par le comédien sur scène.

Hervé Guay étudie l'interaction entre les spectateurs et les performeurs du spectacle *En anglais comme en français, it's easy to criticize* en s'appuyant sur la théorie des cadres de l'expérience d'Erving Goffman. Il étudie les microperturbations qui surviennent dans chacun des trois cadres définis par Goffman, soit les cadres représentationnel, spatial et cognitif-culturel. Il démontre que c'est en altérant les limites de ces cadres que le metteur en scène Jacob Wren transforme et personnalise l'expérience du spectateur dans sa production.

Finalement, Bénédicte Boisson s'intéresse aux spectacles du Théâtre du Radeau, qui permettent de réfléchir à l'articulation du singulier et du commun dans la relation de coprésence que vivent les acteurs et les spectateurs. Entre approche sensible et mise à distance du dispositif, la pratique du Théâtre du Radeau subvertit les conventions dramatiques pour proposer une dramaturgie davantage interartistique et performative. Boisson explique que même si chacun entretient un rapport subjectif aux pièces de cette compagnie française, les perceptions des spectateurs sont traversées par des imaginaires et des représentations collectives à cause de leur expérience commune du spectacle.

Dans le numéro 108 de la revue *Tangence*, l'agencement des articles vise plutôt à redéployer la réflexion sur le spectateur contemporain autour de trois dimensions liées à l'engagement : l'expérience, le corps et le discours. Les cinq chercheurs qui collaborent à ce numéro sont issus non seulement des études théâtrales, mais aussi de la philosophie, de l'architecture, de la danse et de la littérature.

En ouverture de dossier, Aline Wiame rend compte de l'apport de John Dewey dans l'ancrage de la notion d'expérience dans la philosophie et l'esthétique contemporaine, notamment par le biais de son ouvrage *Art as Experience*, ainsi que des obstacles rencontrés après lui par d'autres philosophes qui ont réfléchi à la question du spectateur. Elle en vient au fait que la position du spectateur doit être comprise en fonction d'un réseau relationnel où priment l'expérience active et l'engagement autour d'une œuvre aux frontières mobiles et poreuses, définies tout autant par ceux qui la produisent que par ceux qui la reçoivent et la remodèlent. Wiame termine son article en retraçant quelques chercheurs, comme Jacques Rancière, qui s'inscrivent dans le prolongement de la pensée de Dewey et qui en sont venus à développer une *Performance Philosophy* qui permet de repenser les articulations entre philosophie et arts de la scène.

Catherine Bouko se questionne sur la relation entre théâtre immersif et interaction, deux notions qui impliquent une grande diversité de définitions. Afin de mieux les distinguer, Bouko cherche à voir en quoi l'interaction se différencie d'autres notions voisines, comme celle de partage, de participation, d'échange et de sensation, avant de proposer sa propre définition du concept. Elle suggère ensuite trois critères permettant d'identifier l'immersion au théâtre : la rupture avec la frontalité, l'intégration du spectateur à l'espace de la fiction et sa confrontation avec des « troubles perceptifs » de tous genres. Elle en vient à identifier différentes stratégies mises en œuvre dans les spectacles immersifs, à la lumière d'exemples tirés de la dramaturgie européenne actuelle.

C'est sur les « intermittences de l'expérience immersive » que se penche Catherine Cyr dans son article. À partir des spectacles montréalais *Himmelweg* de Geneviève L. Blais et *Résonances* de Carole Nadeau, elle cherche à relever des traits récurrents des parcours ambulatoires. Son analyse subjectiviste se base sur la théorie d'une conscience corporelle réflexive, élaborée par Richard Shusterman, et met en relief les modalités particulières de réception qu'implique l'engagement physique du spectateur dans un espace qu'il partage avec des acteurs présents ou virtuels. Cyr démontre que le théâtre immersif, par le détournement d'un lieu réel à des fins fictionnelles, par l'enveloppement sonore du spectateur ou par diverses stratégies de mise en doute du réel, transporte le spectateur dans des environnements à l'intensité variable, allant d'une surexcitation sensorielle à des passages à vide favorisant une « inattention sélective ».

Julia M. Ritter appuie son analyse sur son expérience personnelle pour étudier le spectacle *Sleep No More*. Dans son article, elle cherche à cerner le rôle de la danse comme vecteur de participation

du spectateur dans le théâtre immersif. À la lumière d'une centaine d'entrevues réalisées avec des artistes et des spectateurs de la production, elle propose l'idée selon laquelle *Sleep No More* use d'une danse en tandem (*tandem dance*) afin de stimuler le mouvement du public à travers les six étages et la centaine de pièces de l'Hôtel McKittrick, où se déroule le spectacle. À la chorégraphie prédéterminée des danseurs s'ajoute celle improvisée des spectateurs, ce qui donne au spectacle sa forme particulière. Ritter conclut en démontrant que la chorégraphe Maxine Doyle s'est servie de quatre stratégies typiques de la danse postmoderne américaine afin de concevoir cette chorégraphie: le mouvement piéton et les gestes quotidiens, l'utilisation du hasard, le *contact improvisation* et l'attention portée à la spécificité du lieu.

Finalement, Catherine Aventin étudie les arts de la rue d'un point de vue spatial et sensible en faisant ressortir les liens qui unissent l'architecture et le public lorsque des événements spectaculaires sont présentés dans la ville. Elle s'appuie sur la prestation du Royal de Luxe et sur celle des compagnies Groupe ZUR et Embarquez afin de voir quels liens peuvent se créer entre le lieu de représentation, l'événement artistique et les pratiques et représentations sociales. Elle cite des témoignages de spectateurs pour montrer l'incidence de ces performances sur leurs perceptions et sur l'usage qu'ils font de leur corps dans l'espace public. Aventin termine en s'interrogeant sur la trace que ces événements laissent dans la mémoire des spectateurs.

S'OUVRIRE À L'AUTRE

Le premier numéro de la revue *Jeu* paru en 2015 (154) porte sur la nourriture en scène et rassemble des témoignages d'intervenants issus de la danse, du théâtre et de la performance. Catherine Cyr et Katya Montaignac mentionnent dans le texte de présentation du dossier que la représentation de la nourriture dans les arts vivants bénéficie d'une présence «(re)marquée» sur la scène contemporaine, alors que l'olfaction et le goût ont longtemps été tenus à l'écart. La nourriture bouscule maintenant l'expérience de réception du spectateur, alors qu'elle apparaît sous toutes ses formes. L'objectif des analyses, entretiens et comptes rendus de ce dossier est de circonscrire les différents usages scéniques de l'aliment et leurs effets sur l'expérience de la représentation.

Jeu se tourne ensuite davantage vers des considérations sociales pour les trois numéros qui composent les autres publications de l'année 2015. Le numéro 155, dirigé par Michelle Chanonat, porte sur la proximité linguistique, culturelle et politique qui rapproche la Belgique francophone et le Québec ainsi que sur les échanges artistiques féconds entre ces deux communautés. Différentes démarches de Québécois en Belgique et de Belges au Québec sont donc mises en lumière dans les articles du dossier.

DE NOUVEAUX TERRITOIRES FÉMINISTES

Dans l'introduction du numéro 156 de la revue *Jeu*, Emilie Jobin met de l'avant la pluralité des féminismes, ainsi que la résurgence de la pratique féministe en théâtre et en danse qui, selon elle, pourrait avoir été catalysée par les bouleversements sociaux du printemps 2012. Dans le premier article du numéro, Catherine Lalonde dresse un portrait de la comédienne et slameuse Elkahna Talbi, alias Queen KA. Prise entre son désir de correspondre au modèle féminin que commandent ses origines tunisiennes et sa réticence à être cette jolie jeune femme discrète, Talbi puise dans son vécu la matière de ses spectacles. Elle se demande notamment si le féminisme implique nécessairement une militance active. Une inquiétude similaire est récurrente chez plusieurs artistes qui craignent que l'affichage de leurs positions féministes dans l'espace public n'oriente la réception de leur travail. On trouve cette peur de voir les créations réduites à la seule dimension du « théâtre engagé » dans les articles rédigés par Mylène Bergeron et Philippe Dumaine (projet *hybris*), Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent (Théâtre de l'Affamée), ainsi que Marie-Pier Labrecque, Mylène Mackay et Thomas Payette (Bye Bye Princesse). De même, l'article de Christian Saint-Pierre qui clôt le dossier rend compte de la réticence de Catherine Vidal et de certaines des instigatrices de la pièce *S'appartenir(e)* à associer leur projet au féminisme.

En outre, comme Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois le constatent, le féminisme est un type d'engagement qui suscite encore un malaise particulier au sein de la société, un problème que la réception de la pièce *J'accuse*, d'Annick Lefebvre met en évidence. Les auteures se penchent notamment sur le parallèle effectué par plusieurs critiques entre *J'accuse* et *La nef des sorcières*, pièce canonique du théâtre féministe québécois. Soulignons que le dossier comporte aussi une amorce de théorie féministe de la danse avec l'article de Frédérique Doyon consacré au travail de la chorégraphe Dana Gingras, en particulier au spectacle *Somewhere Between Maybe*, qui désarçonne le spectateur en renversant les stéréotypes féminins.

VIVRE ENSEMBLE

Dirigé par Raymond Bertin, le numéro 157 de *Jeu* porte sur le vivre-ensemble. Il cherche à rendre compte d'expériences scéniques mettant de l'avant la recherche de nouvelles valeurs communes tout en renouvelant les façons de faire au sein même des compagnies de création.

Le numéro s'ouvre avec un article d'Émile Proulx-Cloutier à propos de la pièce *Pôle Sud : documentaires scéniques*, deuxième spectacle conjoint qu'il crée avec Anaïs Barbeau-Lavalette. Les deux artistes ont choisi de travailler avec la collectivité voisine du théâtre Espace Libre et de placer des habitants du quartier Centre-Sud (Montréal) au cœur de leur pièce. Proulx-Cloutier explique que, grâce au dispositif que permet le documentaire scénique, les « personnages » choisis

se trouvent sur scène en chair et en os alors que leur voix, issue d'une entrevue préenregistrée, jaillit des haut-parleurs. Le créateur détaille le processus ayant mené à l'élaboration du spectacle, de la recherche jusqu'au montage des entrevues qui constitue, selon lui, la véritable écriture de la pièce.

Dans son article «Le commun, une utopie», Andréane Roy étudie les spectacles *Culture, Administration & Trembling* d'Antonija Livingstone et *D'après une histoire vraie* de Christian Rizzo qui mettent tous deux en scène des micro-utopies pragmatiques et sensibles, lesquelles illustrent que le rassemblement et le commun sont devenus des leitmotifs et des préoccupations récurrentes du temps présent.

De son côté, Astrid Tirel aborde la redéfinition du vivre-ensemble en prenant appui sur des artistes présents sur les scènes autochtones actuelles. Il y est question de Lara Kramer (*Native Girl, Tame*), danseuse et chorégraphe d'origine ojibwée et crie qui puise dans les fractures sociales qui l'entourent pour amorcer un dialogue, du spectacle *Réserves – phase 1 : la cartomancie du territoire* de Philippe Ducros, présenté au Jamais Lu en 2015, ainsi que de la pièce *Muliats*, du collectif Menuentakuan.

Nayla Naoufal rend compte d'expériences chorégraphiques pour lesquelles certains chorégraphes contemporains font appel à des non-danseurs qui sont invités à se mouvoir en collectivité. En plus de créer une atmosphère festive et de démocratiser un art qui semble encore hermétique pour plusieurs, ces initiatives participent, selon l'auteure, à l'apprentissage du vivre-ensemble.

Chloé Gagné Dion s'intéresse au dispositif participatif du spectacle *Un ennemi du peuple*, de Thomas Ostermeier, présentée au Festival TransAmériques en 2013. La représentation comporte un moment d'interaction avec le public, invité à donner son avis sur les enjeux de la pièce, mais cette apparente ouverture au public ne peut en aucun cas modifier la suite de la pièce. Néanmoins, l'auteure remarque que la simple impression d'avoir son mot à dire dans la pièce contente la majorité des spectateurs sans égards à l'efficacité de cette participation.

De son côté, Gibert Turp rend compte de l'évolution des pièces *Un*, *Deux* et *Trois* de Mani Soleymannlou. Le processus de création d'une telle trilogie permet de donner une plus grande ampleur à une démarche d'engagement social et esthétique en théâtre. C'est d'ailleurs la formule qu'a choisie le Théâtre du Futur pour développer plus en profondeur un théâtre identitaire à l'humour acerbe. Michelle Chanonat rend compte de sa rencontre avec les artistes de cette compagnie, Olivier Morin et Guillaume Tremblay, où a été abordée leur «trilogie du futur» (*Clotaire Rapaille*, *L'assassinat du président* et *Épopée Nord*).

L'article de Raymond Bertin clôt le dossier en se penchant sur deux pièces de théâtre d'Olivier Choinière. Dans *Ennemi public*, l'auteur et metteur en scène dresse le portrait d'une famille

québécoise d'aujourd'hui dans tout ce qu'elle a d'ordinaire, alors que dans *Polyglotte*, il provoque une rencontre du public avec huit néo-québécois, des immigrants de première génération vivant dans le quartier environnant du Théâtre Aux Écuries. Ces deux pièces mettent en évidence les travers de la société québécoise, travers dans lesquels Choinière se reconnaît d'ailleurs lui-même.



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteure effectue une distinction conceptuelle entre l'interdisciplinarité théorique et celle relevant des pratiques artistiques. Il existe en effet deux manières d'envisager l'interdisciplinarité : du côté des savoirs théoriques et de l'épistémologie, et du point de vue des pratiques artistiques. L'interdisciplinarité au sens strict est une confrontation de disciplines constituées, de méthodologies et de théories provenant d'horizons épistémologiques différents. Aussi importe-t-il de différencier cette dernière de la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance, qui relève de l'interartistique. La création interartistique, pour sa part, renvoie plus spécifiquement à des processus de création fondés sur des dialogues complexes entre diverses pratiques qui préservent leur autonomie, ce qui est encore à distinguer du fait que l'art du théâtre fasse appel à différents médiums. La notion d'interartistique cherche à désigner des *praxis* avant toute chose, lesquelles – c'est une hypothèse – tendraient à s'éloigner du modèle de la mise en scène.

ABSTRACT

The author of this article makes a conceptual distinction between interdisciplinarity in theory and in artistic practices. Interdisciplinarity can, in fact, be viewed from two perspectives: theoretical knowledge and epistemology on one hand, and artistic practices on the other. Interdisciplinarity, in the strict sense of the word, involves a confrontation of constituted disciplines, methodologies and theories from different epistemological horizons. It is therefore important to distinguish this confrontation from the encounter of several arts within theatrical performance or performance, which is interartististic. Interartististic creation, for its part, refers more specifically to creative processes based on complex dialogues between various practices that preserve their autonomy, which is yet to be distinguished from the fact that the art of theatre calls upon different mediums. The notion of interartististic seeks to designate *praxes* above all, which (this is a hypothesis) would tend to move away from the staging model.

NOTICE

Marie-Christine Lesage est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Son enseignement et ses recherches en théâtre portent sur les processus de création interartistiques dans les arts de la scène et sur les écritures contemporaines. Elle a publié dans plusieurs revues et ouvrages collectifs des réflexions sur ces sujets, avec un intérêt marqué pour les questions touchant aux pratiques interdisciplinaires, à l'intermédialité et à la

performativité dans leur rapport critique à l'expérience du commun. Elle a fait paraître un ouvrage consacré au théâtre de Denis Marleau, intitulé Paysages UBU : mises en scène de Denis Marleau, 1994-2014 (Somme toute, 2015). La recherche subventionnée qu'elle mène actuellement porte sur « La scène interartistique contemporaine (1990-2016) : une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques » (CRSH, 2016-2018). Dans ce contexte, elle anime le groupe de recherche PPrint – Pratiques interartistiques & scènes contemporaines. Elle est aussi membre du GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants) de la Faculté des arts de l'UQAM.

CHANTAL PROVOST

Multimodalité et hybridité de la diffusion de la recherche-crédation : le point de vue des chercheurs-crédateurs

RÉSUMÉ

Cet article aborde des enjeux de l'interdisciplinarité en recherche-crédation sous l'angle de la diffusion, notamment à partir d'extraits d'entrevues menées auprès de deux chercheurs-crédateurs universitaires. Leur discours témoigne d'une vision de la création bien présente dans la diffusion, c'est-à-dire une diffusion copartagée et faite de collaborations. L'article explore aussi des pratiques de diffusion qui favorisent un décroissement des publics et de la scène, de même que l'usage du numérique comme mode d'écriture multimodale et comme archive ouverte. Le discours et les pratiques de diffusion des chercheurs-crédateurs révèlent une forme de recherche universitaire « indisciplinée » autant dans son faire que dans sa diffusion.

ABSTRACT

This article discusses issues of interdisciplinarity in research-creation from the viewpoint of dissemination based, notably, on excerpts from interviews conducted with two university researcher-creators. Their discourse attests to a creative vision of dissemination, that is to say, shared and collaborative dissemination. The article also explores different dissemination practices intended to break down the barrier between audiences and stage and encourage the use of digital platforms as a means of multimodal writing and an open archive. The discourse and dissemination practices of these researcher-creators reveal an "undisciplined" form of academic research in terms of both action and dissemination.

NOTICE

Chantal Provost est doctorante en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Dans le cadre de sa recherche doctorale, elle s'intéresse à la diffusion de la recherche-crédation

en arts vivants et au contexte sociohistorique de ce type de recherche en milieu universitaire. Elle mène aussi des travaux de recherche en éducation et en médiation culturelle. À ce titre, elle coordonne les travaux du groupe de recherche en art du Cégep de Saint-Laurent, formé d'enseignants, d'artistes et d'intervenants du milieu culturel. Elle est également membre du Groupe de recherche en médiation culturelle (GRMC), du Laboratoire de recherche sur les publics de la culture (LRPC) ainsi que du Centre de recherche interuniversitaire sur la formation et la profession enseignante (CRIFPE).

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Quand la mobilité répond à l'ouverture multimodale d'une recherche-crédation en théâtre

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous tenterons de soutenir que le paradigme de la mobilité associé aux concepts d'intermédialité et de performativité participe à la dynamique du chercheur-crédateur sensible au décroissement théorique, artistique et culturel. Nous resserrerons notre propos en nous intéressant plus spécifiquement à de nouvelles formes scéniques, qui nous conduiront vers une expérience menée par la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Nous verrons comment le son mobile *in situ* révèle le potentiel d'une recherche-crédation en arts vivants à travers laquelle la scène actuelle confirme son statut de plateforme où se contactent une pluralité de secteurs et de disciplines, et où la combinaison de médias et l'extension transmédia contribuent à la remobilisation du spectateur.

ABSTRACT

This article argues that the paradigm of mobility associated with concepts of intermediality and performativity contributes to the dynamics of a researcher-creator that is sensitive to theoretical, artistic and cultural decompartmentalization. We focus, more specifically, on new staged forms to introduce an experiment conducted by the Canada Research Chair in the Creation of a Dramaturgy of Sound in Theatre. We show how *in situ* mobile sound demonstrates the potential of research-creation in live art. The contemporary stage, via this research-creation, confirms its status as a platform where a plurality of sectors and disciplines connect, and where the combination of media and the transmedia extension contribute to resensitizing the spectator.

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 récipiendaire du prix d'excellence en recherche et création 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 fait également partie du comité de rédaction de L'Annuaire théâtral à titre de responsable de la section Recherche-crédation. Il est depuis peu membre du conseil d'administration du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Il publie dans diverses revues au Canada et à l'étranger et a organisé différents colloques internationaux, dont Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène (2016). 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 une première publication : Cahier de Phonographie n° 1 (LaClignotante, 2018). www.dramaturgiesonore.com

MARIE MOUGEOLLE

Le collectif comme mode d'intervention : Perturbations de La 2^e Porte à Gauche

RÉSUMÉ

La 2^e Porte à Gauche invite, en 2016-2017, des artistes issus de la danse et des arts visuels à réfléchir ensemble autour de la question «Qu'est-ce que la danse peut produire (d'autre)?» L2PAG interroge alors la forme de l'œuvre en regard du médium qui la crée, tout en interrogeant la problématique du collectif comme forme, méthode de travail et mode d'incubation d'idées ou de transgressions. Cet article tente de penser les dynamiques de création interdisciplinaires à travers le prisme de la création collective : comment faire œuvre autrement, et à plusieurs? Comment fonder des lieux métis (Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, 2005), territoires de création où identités et appartenances collaborent à faire œuvre?

ABSTRACT

In 2016-2017, La 2^e Porte à Gauche invited artists from the fields of dance and the visual arts to debate the question "What (else) can dance produce?" L2PAG thus explored an artwork's form in its relation to the medium that creates it, while simultaneously exploring the issue of the collective as a form, a method of work, and an incubator of ideas or transgressions. This article seeks to

reflect on the dynamics of interdisciplinary creation through the prism of collective creation: how can we work differently, and collectively? How can we found *metis territories* (Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, 2005), spaces of creation where identities and belongings collaborate to make art?

NOTICE

Marie Mougeolle s'installe à Montréal en 2010 et obtient, sous la direction d'Andrée Martin, une maîtrise au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal en 2014. Ses recherches, qui se penchent sur les dynamiques de création interdisciplinaires, ont été notamment présentées à la Biennale de danse de Lyon (2012), dans la revue *Jeu* (2014) et au sein du Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants (GRIAV) à Montréal (2016). En tant qu'interprète, elle collabore aux projets de Katya Moutaignac, Sophie Corriveau, Les Sœurs Schmutt, Sarah Dell'Ava, Helen Simard, Eduardo Ruiz Vergara et Andrée Martin. Son solo *Entre autres* (2014) a été présenté en France et au Vietnam. Elle a formé un duo créateur avec Liane Thériault et a créé la pièce *Mine de rien*, présentée au OFFTA en 2015.

JOHANNA BIENAISE

D'une interdisciplinarité-processus à une interdisciplinarité-œuvre : La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette de Catherine Gaudet et Jérémie Niel

RÉSUMÉ

En 2016, le metteur en scène Jérémie Niel et la chorégraphe Catherine Gaudet présentaient leur pièce *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* à l'Usine C (Montréal). Retraçant les propos des deux artistes tenus lors du colloque *Alternatives interdisciplinaires : de l'identité des arts vivants* (GRIAV, 2016), nous analysons dans cet article comment cette rencontre interdisciplinaire a pu se construire dans un dialogisme relationnel face à la question du disciplinaire, dans une interdisciplinarité-processus tout d'abord basée sur les savoir-faire de chacun en studio et dans une interdisciplinarité-œuvre ensuite exprimée dans une production hétéromorphe soucieuse de sortir de toute catégorisation possible.

ABSTRACT

In 2016, the director Jérémie Niel and the choreographer Catherine Gaudet presented their play *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* at L'Usine C (Montreal). Retracing the comments of both artists during the conference *Alternatives interdisciplinaires : de l'identité des arts*

vivants (GRIAV, 2016), this article examines how this interdisciplinary encounter was constructed in a relational dialogism relating to the issue of the disciplinary: in an interdisciplinarity-process primarily based on the expertise of each individual in the studio, and in an interdisciplinarity-work subsequently expressed in a heteromorphic production concerned to avoid all possible categorizations.

NOTICE

Johanna Bienaise travaille comme interprète en danse contemporaine à Montréal depuis 2002. Détentrice d'un doctorat en Études et pratiques des arts, elle est professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) depuis juin 2012 et est responsable du GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants). Ses recherches portent sur le travail de l'interprète en danse contemporaine, sur la formation pré-professionnelle en danse et sur les méthodologies de recherche-crédation.

MANON LEVAC

Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse

RÉSUMÉ

Un danseur met toujours en jeu une part de son histoire personnelle (vécu, émotions, sensations) dans son travail d'interprétation. Pourtant, cette histoire, tout aussi porteuse de sens que secrète, est rarement mise en forme dans un récit livré de vive voix par le danseur lui-même et juxtaposé à sa prestation dansée. En se penchant sur l'élaboration de deux rôles autobiographiques tirés de sa pratique, l'auteure examine les particularités d'une performance simultanée de narration et de danse. Se dessine à travers le corps, la voix et le texte du danseur une interdisciplinarité constituée de tensions, de relances, d'éloignements ou de croisements qui, au final, s'appuie sur le savoir-faire de l'interprète en danse et nourrit ses possibilités sensibles et expressives.

ABSTRACT

A dancer always brings into play his/her personal history (experience, emotions and feelings) when performing. But this history, as meaningful as it is secret, rarely takes the shape of a narrative spoken aloud by the dancer in juxtaposition with dancing. The author focuses on the development of two autobiographical roles drawn from her own practice to examine the particular characteristics of a performance composed of simultaneous narration and dance. The dancer's body-voice-text becomes an interdisciplinary matrix of tensions, restarts, distancing and crossovers which, in the end, relies on the dancer's expertise and nurtures her sensitive and expressive potential.

NOTICE

Interprète chevronnée, Manon Levac a créé une centaine de rôles au sein des compagnies Groupe Nouvelle Aire, Fortier Danse Création et Montréal Danse. Elle est récipiendaire du Prix Jacqueline-Lemieux (1988). Depuis 2005, elle est professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Ses spécialités englobent les champs de la technique et de l'interprétation. Elle agit actuellement comme co-chercheuse, conseillère artistique et interprète avec Andrée Martin au sein du projet de recherche-crédation Abécédaire du corps dansant. Parallèlement, elle mène une réflexion sur les savoirs pratiques du danseur et les méthodologies d'écriture de soi en danse dans le cadre d'un volet complémentaire intitulé Abécédaire biographique de mon corps dansant.

ANGÉLIQUE WILLKIE

Crédation interdisciplinaire et indiscipline de l'interprète-crédateur

RÉSUMÉ

Comment un performeur accède-t-il à son interdisciplinarité? Le corps – dans son contexte global, avec ses émotions, ses sensations, ce qui lui est imposé, ce qu'il provoque – est central à mon expérience d'interprète dans la création interdisciplinaire. Le chemin vers l'inconnu – caractéristique fondamentale d'un travail entre-les-disciplines – est vécu et exploré par la totalité de ma personne, bien au-delà de ma discipline de formation, la danse. Par le biais de cette corporéité, la chaomose de Guattari et le devenir de Deleuze, j'examinerai le chemin de l'interdisciplinarité pour l'interprète et l'agentivité qu'il exerce dans un processus de création interdisciplinaire.

ABSTRACT

What allows the performer access to his /her interdisciplinarity? The body – in its globality, with its emotions, its sensations, what is imposed on it, what it provokes – is central to my experience as a performer of interdisciplinary creation. The path towards the unknown – a fundamental characteristic of working between-the-disciplines – is lived and explored by the totality of my corporeal person, well beyond my discipline of training, dance. Through the prism of this corporeality, Guattari's notion of *chaomose* and Deleuze's becoming (*devenir*), I will look at the interdisciplinarity of the performer and the agency that he/she exercises in the interdisciplinary creative process.

NOTICE

Performeuse, chanteuse, pédagogue et dramaturge, Angélique Willkie poursuit une carrière en Europe pendant plus de vingt-cinq ans où elle travaille comme danseuse avec, entre autres, Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui, Jan Lauwers, et comme chanteuse avec le groupe de musique du monde Zap Mama. Dramaturge œuvrant dans les milieux de la danse et du cirque, Angélique Willkie est professeure adjointe au Département de danse contemporaine de l'Université Concordia et doctorante en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Sa recherche reflète son intérêt pour la dramaturgie du corps en performance.

NANCY TOBIN

Écritures chorégraphiques et sonores imbriquées : récits de collaborations avec Danièle Desnoyers

NOTICE

Nancy Tobin est une artiste sonore et conceptrice pour les arts de la scène. Ses conceptions pour metteurs en scène et chorégraphes ont été présentées dans le cadre du Festival TransAmériques, du World Stage Festival, du Festival d'Avignon et du Festival international d'Édimbourg. Au cours des vingt dernières années, elle a développé une approche marquée par l'utilisation de haut-parleurs inhabituels visant à transformer les qualités sonores des créations. Dans le cadre de plusieurs collaborations avec Denis Marleau (UBU compagnie de création), elle concentre particulièrement sa recherche sur une méthode d'amplification vocale spécifique pour le théâtre. Nancy Tobin enseigne la conception sonore à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal depuis 2011. Elle supervise aussi régulièrement des étudiants à l'École nationale de théâtre du Canada.

MORENA PRATS

Avec la collaboration de Michel F. Côté et Fabienne Cabado

Michel F. Côté : trois temps sur l'interdisciplinarité

NOTICES

Le travail de Morena Prats allie performance, danse, théâtre et arts visuels. Formée comme comédienne (École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Conservatoire d'Avignon et Teatro de Biélorussie), elle a notamment joué avec le collectif Bas Nylon, le Groupenfonction, le Nature Theater of Oklahoma et sous la direction d'Olivier Kemeid. Elle a également été conseillère dramaturgique pour Bérangère Bodin, Jérémie Niel et Nadia Schnock. Après avoir vécu cinq ans à Bruxelles, elle revient à Montréal en 2015, où elle poursuit des études de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, autour du concept de dramaturgie de l'intervalle, fortement inspiré des travaux d'Aby Warburg.

Michel F. Côté est un artiste multiforme : musicien, concepteur sonore pour la scène, comédien et danseur à ses heures, chorégraphe et chroniqueur permanent à la revue Esse. Il a notamment collaboré avec les metteurs en scène Robert Lepage, Martin Faucher, Brigitte Haentjens, Éric Jean, ainsi qu'avec les chorégraphes Louise Bédard, Sylvain Émard, David Pressault, Catherine Lavoie-Marcus, Ginette Laurin et plusieurs autres. Depuis 2010, il est codirecteur artistique de la compagnie Et Marianne et Simon avec Catherine Tardif.

Fabienne Cabado est journaliste spécialisée en danse. Elle a collaboré avec divers médias, dont le périodique Voir, le webzine DF Danse, le magazine Accent Danse et CIBL-Radio Montréal. Parallèlement à ces activités journalistiques, elle a régulièrement agi à titre de médiatrice culturelle pour différents organismes, dont le Festival TransAmériques. Depuis septembre 2016, elle occupe le poste de directrice générale du Regroupement québécois de la danse.

CATHERINE GAUDET

Journal de création en images

NOTICE

Catherine Gaudet a complété un baccalauréat et une maîtrise en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal. Elle a d'abord travaillé en tant qu'interprète avec divers chorégraphes avant de s'engager dans une recherche chorégraphique personnelle en 2004. Elle crée, entre autres, les pièces Grosse fatigue (2005), L'arnaque (2006), Sourire forcé (2009), L'invasion du vide (2009),

Je suis un autre (2012), Au sein des plus raides vertus (2014), La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette (2016) ainsi que de nombreuses courtes pièces, présentées au Québec, en France, au Danemark et en Belgique. Le travail de Catherine Gaudet plonge dans les méandres de la psyché humaine et cherche à relever les traces subtiles que laissent les humeurs du monde dans l'inconscient individuel et collectif. Son œuvre met en exergue l'enchevêtrement des sensations et des contradictions qui composent l'être et révèle les distorsions qui font vaciller la façade. Avec une physicalité à la fois brute et précise, elle combine subtilement tensions dramatiques, sens de l'absurde et humour noir. Catherine Gaudet est membre fondatrice de la compagnie L'organisme. Elle est également l'une des idéatrices du nouveau Centre de création O Vertigo, aux côtés de Mélanie Demers, Caroline Laurin-Beaucage et Ginette Laurin.

FRANÇOIS JARDON-GOMEZ

Un tragique de l'ébranlement: usages et enjeux de la catharsis dans Le sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad

RÉSUMÉ

Consacré à la tétralogie *Le sang des promesses* – composée des pièces *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* – de Wajdi Mouawad, le présent article s'appuie sur un retour remarqué de la catharsis dans les discours sur le théâtre contemporain pour questionner la capacité du théâtre à développer une pensée du vivre-ensemble. J'étudie d'abord la place du tragique dans la tétralogie avant d'analyser le devenir contemporain de la catharsis, son articulation autour des émotions de peur et de compassion et l'importance de la parole-action au sein de l'œuvre. Enfin, je redéfinit les rapports entre le cathartique et la «solidarité des ébranlés» théorisée par Jan Patočka avant d'analyser la réception critique des pièces pour y trouver des exemples concrets de l'effet cathartique propre au théâtre de Mouawad.

ABSTRACT

This article discusses Wajdi Mouawad's *Blood Promises* tetralogy, composed of the plays *Tideline*, *Scorched*, *Forests* and *Skies*. Based on the notable return of catharsis in discourses on contemporary theatre, it seeks to explore theatre's capacity to develop the thought of *vivre-ensemble* (living together). We first examine the place of the tragic in Mouawad's tetralogy before analyzing contemporary manifestations of catharsis, its expression relative to the emotions of fear and compassion and the importance of acts of language in his work. Finally, we redefine the relationships between the cathartic and Jan Patočka's concept of the "solidarity of the shaken"

before analyzing the critical reception of the plays and providing concrete examples of the cathartic effect specific to Mouawad's drama.

NOTICE

François Jardon-Gomez est doctorant et chargé de cours au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Il enseigne également la littérature au Collège Édouard-Montpetit. Ses recherches actuelles portent sur les enjeux de la parole violente dans le théâtre québécois contemporain. Il est aussi détenteur d'une maîtrise portant sur le tragique et la catharsis dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, critique de théâtre et de cinéma pour les revues Spirale et 24 images et codirecteur de la collection « Matériaux », qui publie des textes de théâtre, aux Éditions Triptyque.

MICHAËL BLAIS

Parlez-en en bien, parlez-en en mal: Mademoiselle Clairon et son émancipation sociale par la scène

RÉSUMÉ

Mademoiselle Clairon (1723–1803) est certainement l'une des plus grandes actrices de son siècle. Peu de temps avant sa mort, elle rédige ses mémoires en réponse aux discours diffamatoires entretenus à son sujet tout au long de sa carrière. De ce nombre, on compte *l'Histoire de Mademoiselle Cronel*, une série de textes à caractère érotique qui nourrit l'opprobre associé à la vie de coulisse, encore répudiée par la société du XVIII^e siècle. Cet article propose tour à tour une lecture des libelles diffamatoires et des Mémoires attachés au parcours de Mademoiselle Clairon afin d'éclairer la montée sociale de l'actrice. Ce cas particulier tend à montrer qu'en choisissant d'embrasser la carrière théâtrale, les femmes d'origines modestes comme Clairon se plaçaient en marge de la société et que cette position marginale permettait une émancipation sociale exceptionnelle pour l'Ancien Régime.

ABSTRACT

Mademoiselle Clairon (1723–1803) was indisputably one of the greatest actresses of her time. She wrote her memoirs shortly before her death in response to a range of defamatory discourses aimed at damaging her reputation. Of these, the libels entitled *Histoire de Mademoiselle Cronel* accused Clairon of harbouring depraved intentions and revealed how the practice of dramatic art continued to meet with harsh criticism in the 18th century. This analysis focuses on these defamatory libels as well as the memoirs describing the actress's life and career. Both texts

discuss the social emancipation Clairon experienced. Her particular case suggests that women from humble beginnings who chose a theatrical career placed themselves on the margins of society. Nevertheless, this marginal position enabled a social emancipation that was rare in the Ancien Regime.

NOTICE

Originaire de Sherbrooke, Michaël Blais partage maintenant son temps entre Montréal et Québec, où il poursuit des études de troisième cycle à l'Université Laval. Sa thèse, elle-même partagée entre la recherche et la création littéraires, interroge les usages de la mémoire et de l'Histoire dans les récits québécois contemporains. Auparavant, il a complété une maîtrise à l'Université McGill où il s'est notamment intéressé au genre des mémoires tel qu'employé par les hommes et les femmes de théâtre à la fin du XVIII^e siècle.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – 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 langage-à-langage de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.]), 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° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
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)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 58

INTERACTIONS FICTIONNELLES ET SCÉNIQUES
DANS LE SOLO CONTEMPORAIN



N° 59

LA SCÈNE SURRÉALISTE

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 2⅝ 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 SOMMAIRE

PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES Processus de création en arts vivants

Sous la responsabilité de
Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage

PRÉSENTATION

In vivo : dans le laboratoire des pratiques
interdisciplinaires

Johanna Bienaise et Marie-Christine Lesage

DOSSIER

Arts vivants et interdisciplinarité :
l'interartistique en jeu

Marie-Christine Lesage

Multimodalité et hybridité de la diffusion
de la recherche-création : le point de vue
des chercheurs-créateurs

Chantal Provost

Quand la mobilité répond à l'ouverture
multimodale d'une recherche-création
en théâtre

Jean-Paul Quéinnec

Le collectif comme mode d'intervention :
Perturbations de La 2   Porte    Gauche

Marie Moug  lle

D'une interdisciplinarité-processus à une
interdisciplinarité-c  uvre : *La très excellente et
lamentable tragédie de Roméo et Juliette*
de Catherine Gaudet et Jérémie Niel

Johanna Bienaise

Les résonances de l'intime par la rencontre
corps-voix-texte chez l'interprète en danse

Manon Levac

Création interdisciplinaire et indiscipliné
de l'interprète-créateur

Angélique Willkie

DOCUMENTS

  critures chorégraphiques et sonores imbriquées :
récits de collaborations avec Danièle Desnoyers

Nancy Tobin

Michel F. Côté : trois temps sur l'interdisciplinarité

Morena Prats

Journal de création en images

Catherine Gaudet

PRATIQUES ET TRAVAUX

Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de
la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral*,
Incendies, *Forêts*, *Ciels*) de Wajdi Mouawad

François Jardon-Gomez

Parlez-en en bien, parlez-en en mal :
Mademoiselle Clairon et son émancipation
sociale par la scène

Michaël Blais

En couverture :

Noémie da Silva, *Décharge*, tableau 01, 2015,
photomontage reproduit avec la permission de l'artiste et de la galerie La Castiglione (Montréal).