

Université de Montréal

**UNE MÉMOIRE OUBLIEUSE : THÉORIE ET PRATIQUE DE L'ÉNONCIATION DE
L'ACTEUR CHEZ LARRY TREMBLAY, DANIEL DANIS ET
CHRISTIAN LAPOINTE**

par
Émilie Coulombe

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Mai 2016

© Émilie Coulombe, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**UNE MÉMOIRE OUBLIEUSE : THÉORIE ET PRATIQUE DE L'ÉNONCIATION DE
L'ACTEUR CHEZ LARRY TREMBLAY, DANIEL DANIS ET
CHRISTIAN LAPOINTE**

présenté par :
Émilie Coulombe

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe
Présidente-rapporteure

Jeanne Bovet
Directrice de recherche

Jean-Marc Larrue
Membre du jury

RÉSUMÉ

Prenant appui sur l'occultation de la mémoire verbale par la théorie théâtrale actuelle, le présent mémoire questionne l'exercice mémoriel des acteurs contemporains à partir de la dialectique mémoire/oubli dans les théories et pratiques de l'énonciation de Larry Tremblay, de Daniel Danis et de Christian Lapointe. Le premier chapitre s'intéresse aux fondements de l'énonciation privilégiés par les praticiens dans leurs discours théoriques – *Le crâne des théâtres* (Tremblay), « La mémoire intime au théâtre » (Danis), « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas » (Lapointe) –, plus précisément à la valeur accordée à la mémorisation verbale. Le deuxième s'attache à montrer que les textes dramatiques des auteurs-metteurs en scène – *The Dragonfly of Chicoutimi* (Tremblay), *Mille anonymes* (Danis), *Sepsis* (Lapointe) – engagent aussi un rapport oblique à l'apprentissage par cœur. Enfin, le troisième cherche à définir la notion de mémoire oublieuse à la lumière de laquelle les théories et les pratiques de Tremblay, de Danis et de Lapointe peuvent être analysées ainsi qu'à en identifier certaines conséquences dans leurs mises en scène.

Mots-clés : Dramaturgie québécoise contemporaine, énonciation, mémoire, oubli, jeu de l'acteur, Daniel Danis, Larry Tremblay, Christian Lapointe, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes*, *Sepsis*.

ABSTRACT

Based on the concealment of verbal memory by theatrical theory, this master's dissertation questions the memorial exercise of contemporary actors from the memory/oblivion dialectic in the enunciation theories and practices of Larry Tremblay, Daniel Danis and Christian Lapointe. The first chapter focuses on the main foundations of enunciation defended in the theoretical discourses of the practitioners – *Le crâne des théâtres* (Tremblay), « La mémoire intime au théâtre » (Danis), « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas » (Lapointe) –, more specifically in the value they place on verbal memory. The second chapter shows that their dramatic texts – *The Dragonfly of Chicoutimi* (Tremblay), *Mille anonymes* (Danis), *Sepsis* (Lapointe) – also undertake a slant to learning by heart. Finally, the third chapter seeks to define the concept of forgetful memory in the light of which the theories and practices of Tremblay, Danis and Lapointe can be analyzed and to identify some implications in their staging.

Keywords : Contemporary Quebec theatre, enunciation, memory, oblivion, acting, Daniel Danis, Larry Tremblay, Christian Lapointe, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes*, *Sepsis*.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	III
DÉDICACE	V
REMERCIEMENTS	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – L'ÉPREUVE DE LA THÉORIE	12
LES THÉORIES DU JEU DE L'ACTEUR AU QUÉBEC	12
LE TRAVAIL DE PRÉ-CONDITION CRÉATIVE.....	19
LA CRÉATION D'UN SUR-TEXTE	27
LA PRÉSENCE SCÉNIQUE DE L'ÉNONCIATION	38
CHAPITRE 2 – DES PIÈCES PERFOR[M]ÉES	50
DES PARTITIONS ENTRE MÉMOIRE ET OUBLI.....	52
Des organisations labyrinthiques	53
Des fictions de l'oubli	57
LES COMPOSANTES DE L'ORALITÉ.....	59
Énonciateurs et contextes de l'énonciation	60
La modélisation de la parole	66
La langue elliptique	70
L'organicité de la parole	74
VERS UN NOUVEAU MODE COGNITIF	85
CHAPITRE 3 – VERS UNE PRATIQUE DE LA MÉMOIRE OUBLIEUSE	89
L'OUBLI : UNE CONDITION ESSENTIELLE DE LA MÉMOIRE	89
L'imaginaire positif de l'oubli	92
L'approche pragmatique de l'oubli	94
L'OUBLI : UNE PRATIQUE DE FILTRATION	96
La filtration de soi	98
La filtration de la partition	100
La filtration de l'espace scénique	105
LES [RÉ-]PERCUSSIONS SCÉNIQUES	107
Une énonciation syncopée	112
La mémoire spectatorielle	116
CONCLUSION	121
BIBLIOGRAPHIE	130

Dans la mémoire de G-L-E-K-S-967

REMERCIEMENTS

Ce projet a vu le jour en 2012 entre la découverte de praticiens inspirants et la plus longue grève étudiante du pays. La mémoire et l'oubli constituaient alors des enjeux d'actualité : quels acquis et valeurs le Québec préserverait-il? Que relèguerait-il aux oubliettes? 2012 voyait les germes de ce qui deviendrait une problématique et, finalement, un mémoire de maîtrise.

Un merci infini à ma directrice, Jeanne Bovet, qui m'a soutenue tout au long de la réalisation de ce projet, des demandes de bourse aux premiers jets, de la rédaction des chapitres aux corrections finales. Merci pour votre temps, pour votre confiance et, peut-être surtout, pour votre sensibilité qui nous a permis de traverser une aventure d'abord et avant tout humaine.

Merci à Daniel Danis et à Christian Lapointe pour le matériel partagé ainsi qu'au comédien Sylvio Arriola pour l'entrevue généreusement accordée.

Merci à mes précieux yeux de lynx, Miriam et François, pour leurs relectures minutieuses et rigoureuses.

Enfin, merci à tous mes *kindred spirits* qui ont rendu possible, par leurs attentions et leurs mots d'encouragement, l'aboutissement de ce mémoire.

François, papa, maman, Karine, Samuel, il y a un peu de vous dans ces pages, car pour écrire ce mémoire, il m'aura fallu ce qui est nécessaire aux plus grandes et inspirantes équipes : une liaison des armes.

La recherche et la rédaction de ce mémoire ont été réalisées grâce à l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche société et culture du Québec (FRQSC).

INTRODUCTION

Le théâtre est un riche fumier. Tous ces metteurs qui montent, ces satanés fourcheurs qui nous remettent des couches de dessus par-dessus les couches du fond, de c'bricabron d'théâtruscule d'accumulation d'dépôts des restes des anciennes représentations des postures des anciens hommes, assez, glose de glose, vite, vive la fin de c'théâtre qui ne cesse de s'recommencer l'bouchon et d'nous rabattre les ouïes, oreilles et oreillons d'gloses de gloses, au lieu de tendre grand ses pavillons à la masse immense de tout ce qui se dit, qui s'accentue aujourd'hui, qui tire dans tous les sens la vieille langue imposée, dans l'boucan épatant des langues nouvelles qui poussent la vieille qui flanche qui en peut plus! C'est l'acteur qui va tout révoluer.

Valère Novarina¹

Alors que de nombreuses recherches portent sur l'abandon de la suprématie du verbe sur la scène contemporaine, il est étonnant que le rapport de l'acteur à la mémorisation verbale n'ait été qu'effleuré dans la foulée. *Deutschland 2* de Rimini Protokoll ou *Kitchen (You've Never Had It So Good)*, *Prater Saga 3: In This Neighbourhood* et *The Devil Is A Goldmine* de Gob Squad : cette vague de productions en partie ou totalement désertées par la mémoire verbale a incité Viktoria Tkaczyk, dans le n° 201 de la revue *Théâtre/Public*, à appeler « une étude plus précise de la valeur accordée à la mémorisation mot à mot dans le théâtre contemporain et dans la performance² ». Comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux,

[c]e qui a disparu, ce n'est pas l'épreuve mémorielle, *c'est la reconnaissance de cette épreuve dans le dispositif même de la performance* et, avec elle, la reconnaissance d'une dimension majeure du théâtre occidental : sauf exceptions (relevant de l'improvisation) les mot prononcés sur le plateau sont « récités ». Ce fait connu de tous, évoqué de temps à autre par les chercheurs,

¹ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 16.

² Viktoria Tkaczyk, « La parole et l'apprentissage par cœur : sur les traces d'une pratique du théâtre », *Théâtre/Public*, n° 201, 2011, p. 119.

n'est jamais analysé dans ses conséquences concrètes pour l'acteur et pour le spectateur, comme si le sujet était tabou. On évite de parler du « par cœur », on évite de regarder de près cette composante du processus de création qui est aussi un mode d'inscription concrète du mémoriel dans l'événement théâtral³.

Notre réflexion cherche à pallier cette lacune en s'intéressant aux fondements mémoriels de l'énonciation⁴ dans le théâtre québécois contemporain.

Dans *Mémoires du théâtre*, Georges Banu propose une histoire du rapport à la mémoire parallèle à l'avènement et au développement de la mise en scène dans l'Europe du XX^e siècle. La mémoire du moi, la mémoire du théâtre et la mémoire des origines constitueraient trois temps perméables, trois « versions de la mémoire⁵ » auxquelles Banu fait correspondre différentes théories du jeu de l'acteur. La mémoire du moi, « d'un sujet, d'un vécu, d'une biographie⁶ », dont le but premier serait d'atteindre l'expression d'un sentiment personnel et vécu dans le passé, est associée à Stanislavski alors que la mémoire du théâtre, qui « passe par le rejet de la mémoire du moi, mémoire de l'acteur, au profit de la mémoire du théâtre⁷ », est associée à Brecht. Visant la présence la plus immédiate possible du comédien⁸, la quête de la mémoire des origines est, quant à elle, affiliée aux conceptions théâtrales d'Artaud, de Grotowski et de Brook, pour qui se remémorer implique un dépassement du quotidien, une négation de soi grâce à des entraînements corporels « *via negativa* fondé[s] sur l'élimination

³ Marie-Madeleine Mervant Roux, « Lorsque le souffleur disparaît : le trou de mémoire du théâtre », *Théâtre/Public*, n° 201, 2011, p. 124. Nous soulignons.

⁴ Tel que le souligne Denis Guénoun dans son ouvrage *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, aucun terme satisfaisant n'existe actuellement pour qualifier spécifiquement le parler de l'acteur. Le terme « déclamation » était très utile pour désigner le dire singulier de l'acteur jusqu'au XIX^e siècle, mais aucun mot n'est venu le remplacer. Nous préférons donc tout au long de notre démonstration le terme « énonciation » à celui de « diction », qui est encore fortement imprégné de la notion d'exercice de lecture. Voir Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 66-67.

⁵ Georges Banu, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ Il est à noter que les termes « comédien » et « acteur » seront employés indifféremment dans la présente étude.

plus que sur l'acquisition des moyens⁹ ». C'est sur cette notion de mémoire de l'inconnu plongée dans le corps, qui nous entraîne « vers l'abandon du sens au profit de l'énergie et des pouvoirs évocateurs d'une sonorité¹⁰ », que le critique clôt son portrait évolutif. À en croire Banu, l'inconnu, l'oubli et l'inconscient prendraient une force et une valeur singulières dans le jeu de l'acteur à partir des années 1960.

Il semble donc que même la « dimension majeure du théâtre occidental » qu'est l'épreuve mémorielle, pour reprendre les mots de Mervant-Roux, soit sujette à évolution. L'acteur étant attaché, d'une manière ou d'une autre, aux grands changements médiatiques du siècle dernier¹¹, son jeu gagne à être questionné suivant une approche historique. Il y a en effet lieu de croire que la présence croissante des technologies dans le monde a modifié notre manière de percevoir les choses, de s'en souvenir et, plus largement, d'apprendre. La pratique de l'énonciation de l'acteur s'est certainement distanciée, par exemple, de l'*ars memoriae* inventé par le poète lyrique Simonide¹². Fondement de la rhétorique et de la dialectique, cette technique, « porté[e] à sa perfection par Métrodore de Scepsis¹³ », avait pour objectif de permettre à un orateur de répéter parfaitement un discours entendu. Or, à l'heure où les formes théâtrales se réfléchissent et s'inventent en tant que formes expérientielles, on en vient à se demander si elles rendent plus difficile la reconnaissance de l'exercice mémoriel comme

⁹ Banu, *op. cit.*, p. 68. Banu souligne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ Pour plus de détails sur la question, voir Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, 2008, p. 13-29.

¹² Une légende antique veut que Simonide de Céos ait inventé un art de la mémoire permettant aux orateurs de mémoriser rapidement un discours. Simonide aurait quitté un banquet auquel il assistait tout juste avant que le toit de l'édifice s'effondre et tue l'ensemble des convives. En se remémorant la position des invités dans l'espace, Simonide de Céos aurait réussi à identifier l'ensemble des individus présents au banquet. Dès lors, l'*ars memoriae* a été reconnu comme une « méthode des lieux » reposant sur l'association d'éléments à retenir à des lieux déjà connus.

¹³ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

assise principale de l'énonciation. Et si une tendance de l'énonciation contemporaine reposait plutôt sur un rapport oblique de l'acteur à sa partition¹⁴, voire sur une pratique de l'oubli?

La présente recherche se propose, en ce sens, de réfléchir au rapport qu'entretiennent mémoire et oubli dans l'énonciation de l'acteur contemporain. Comme nous travaillons sur un type de théâtre qui n'évince pas le texte, il ne sera jamais question de nier l'implication de la mémorisation dans le dire actorial. Notre ambition est plus limitée : évaluer le poids de la mémorisation verbale dans les formes énonciatives contemporaines. Bien qu'inscrit dans le prolongement des études poststructuralistes qui témoignent de l'éclatement des structures globales en une multitude de « caractéristiques stylistiques hétérogènes¹⁵ », ce mémoire, sans faire l'impasse sur l'importance d'aborder les œuvres en soulignant leurs spécificités, adopte une perspective ouverte et ose l'établissement de liens entre les démarches étudiées. Loin de nous l'idée de réunir sous une bannière unique l'hétérogénéité des pratiques contemporaines, mais bien d'éclairer quelques tendances récurrentes afin de servir la conceptualisation de l'énonciation actoriale contemporaine. Nous espérons ainsi fournir des outils qui permettront, grâce au dépoussiérage de l'arsenal conceptuel, de projeter *d'ailleurs* de prochaines analyses du jeu de l'acteur.

Notre réflexion sera fondée sur les principales théories du jeu de l'acteur au XX^e siècle (Stanislavski, Brecht, Grotowski, Barba, etc.) ainsi que sur des ouvrages de théorie théâtrale,

¹⁴ Les termes « partition » et « texte » seront employés indifféremment tout au long de la présente étude. *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes* et *Sepsis* constituent des pièces dont l'agencement des mots sur la page influence le *dire* de l'acteur, mais aussi le *comment dire*. Il nous paraît ainsi fructueux de les qualifier de partitions pour mieux y souligner l'ancrage de marques graphiques – nous y reviendrons dans le chapitre deux – qui orientent l'interprétation du comédien. Pour plus de détails sur la notion de partition textuelle, voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 155-159.

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 34.

notamment *L'oralité dans le théâtre contemporain* de Marion Chénétier-Alev et l'essai *Mémoires du théâtre* de Georges Banu. Nous explorerons, sur ces bases, la tendance du théâtre contemporain à rechercher dans le corps une mémoire « de ce qui n'a pas été appris¹⁶ », et ce, en privilégiant un jeu basé sur la filtration des connaissances. Le théâtre contemporain rejoindrait ainsi la réflexion de Blanchot selon laquelle « l'essence de la mémoire est [...] l'oubli¹⁷ ».

Nous vérifierons la présence de cette dialectique de la mémoire et de l'oubli chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe, trois praticiens québécois emblématiques du questionnement mémoriel qui, en plus d'avoir réfléchi au jeu de l'acteur, ont pratiqué l'écriture dramatique, la mise en scène et le jeu. En ce sens, leurs discours, textes dramatiques et mises en scène seront considérés comme autant de matériaux pouvant révéler leur conception de l'énonciation de l'acteur. Plus précisément, l'étude de l'essai *Le crâne des théâtres* (Tremblay), de l'essai « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas » (Lapointe) et de l'intervention de Danis lors de la table ronde « La mémoire intime au théâtre » nous permettra de dégager les fondements de l'énonciation privilégiés par ces créateurs en cernant, notamment, la valeur qu'ils accordent à la mémorisation verbale. Nous analyserons aussi *The Dragonfly of Chicoutimi*¹⁸ (Tremblay), *Mille anonymes*¹⁹ (Danis) et *Sepsis*²⁰ (Lapointe), puisque la forme et le contenu de ces textes dramatiques reposent sur le

¹⁶ Banu, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 460.

¹⁸ Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005 [1995]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *DC* suivi du numéro de page et placées entre parenthèses.

¹⁹ Daniel Danis, « Mille anonymes », *La trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010, p. 53-106. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *MA* suivi du numéro de page et placées entre parenthèses.

²⁰ Christian Lapointe, « Sepsis », *C.H.S.* suivi de *Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, « scène_s », 2014, p. 55-101. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *S* suivi du numéro de page et placées entre parenthèses.

rapport qu'entretiennent mémoire et oubli. Enfin, une captation vidéo de chaque pièce sera analysée afin d'étudier une réalisation scénique possible des modalités d'énonciation induites par le travail théorique et dramaturgique des auteurs-metteurs en scène.

Si l'objet principal de la recherche relève de l'énonciation – tant dans sa réalisation écrite qu'orale –, notre projet se réclame aussi, dans une plus large perspective, d'une analyse du discours telle que la pense Dominique Maingueneau en tant qu'étude d'une « *organisation transphrastique [...] prise dans un interdiscours*²¹ ». Trop d'études s'intéressent encore aujourd'hui au phénomène théâtral en séparant les champs textuels et performatifs, réalité particulièrement alarmante en ce qui concerne les recherches sur le jeu de l'acteur. Alors que les analyses scéniques parlent de « jeu performatif » en oubliant souvent d'approcher les partitions des acteurs, celles qui se concentrent sur les « nouvelles » formes textuelles ont beau affirmer que les pièces appellent de nouveaux codes de jeu, elles ne les définissent que rarement²². L'art du comédien est pourtant un mouvement complexe qui relève, certes, d'un texte – quand il y en a un –, mais aussi d'un projet de mise en scène, de contraintes techniques comme de l'acteur lui-même. Ainsi, il n'y a pas que la composition textuelle qui engage la

²¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 32-33. Maingueneau souligne.

²² À titre d'exemple, dans son ouvrage *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Patrice Pavis conclut, au terme de l'analyse de neuf textes de théâtre dits modernes et contemporains, que « [leur] pratique [...] et le mode de jeu qui en résulte réclament un type nouveau de travail de l'acteur » (Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002, p. 226). La caractérisation de ce jeu est pourtant limitée à quelques remarques : « l'acteur n'a pas à incarner un personnage »; « l'acteur, autant que le lecteur ou le spectateur, suit le mouvement du texte »; il devient « acteur-dramaturge [...] et contribue ainsi à l'élaboration de la partition du spectacle et de sa signification » (*idem*). S'il est devenu monnaie courante d'insister sur l'appel d'un renouvellement du jeu de l'acteur par l'écriture dramatique, rares sont les chercheurs qui risquent le développement d'une réflexion sur les effets concrets de ce changement pour le comédien. Ils restent dans les limites des balises posées par le texte écrit, l'acteur étant perçu comme une « interface du texte dit » (*idem*), et ne franchissent pas le pont entre l'étude, du point de vue de la lecture, des nouvelles façons d'envisager la réception des personnages et l'étude des nouvelles manières de jouer. Même les chercheurs qui s'aventurent dans cette voie (pensons notamment à Julie Sermon et à Jean-Pierre Ryngaert dans la dernière section de leur ouvrage *Le personnage théâtral contemporain*) n'effleurent jamais la question de l'apprentissage du texte, et ce, bien qu'ils disent vouloir identifier « quelques phénomènes de la relation acteur-texte-personnage » (Ryngaert et Sermon, *op. cit.*, p. 155).

remise en cause du savoir-faire de l'acteur. Les manières de concevoir le jeu, de faire travailler les comédiens en répétition ou de les inviter à appréhender leur partition influent aussi sur le jeu, d'où la décision de miser sur une étude combinatoire de plusieurs types de discours (discours essayistiques et théoriques, textes dramatiques, performances scéniques, etc.) pour faire apparaître l'activité de l'énonciation actoriale²³.

Dans sa plus large acception, l'énonciation est considérée comme « l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé²⁴ », à savoir comme un acte d'appropriation de la langue par un locuteur. Fondement de multiples conceptions théoriques, cette notion polysémique varie notamment en regard de l'époque et du champ conceptuel qui s'en saisissent²⁵, d'où l'importance de préciser comment nous entendons la manier. Récupérée par la pragmatique énonciative, l'énonciation est devenue « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle, mais aussi par celui qui écoute au moment où il écoute²⁶ ». Ce courant des sciences du langage, originalement inspiré par la théorie linguistique développée par J. L. Austin dans *How to Do Things with Words*, a ainsi misé sur l'intersubjectivité fondatrice de toute situation d'énonciation, autrement dit sur sa dimension situationnelle. À défaut, le plus souvent, de pouvoir étudier l'acte même de production du langage, la pragmatique énonciative s'est tournée vers l'identification et la description « des traces de l'acte dans le produit, c'est-à-dire des lieux d'inscription dans la trame énonciative des

²³ Il aurait été idéal de pouvoir assister aux répétitions afin de prendre plus activement part aux processus d'apprentissage des partitions par les acteurs. Malheureusement, les productions des pièces à l'étude ne sont pas contemporaines de l'écriture de ce mémoire.

²⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, vol. 2, p. 80.

²⁵ À la suite des travaux fondateurs d'Émile Benveniste, l'énonciation est notamment devenue un ressort de la philosophie analytique (Strawson), de la psychanalyse (Irigaray), de l'analyse du discours (Todorov, Maingueneau), de la théorie des actes de langage (Austin, Searle) et de la linguistique pragmatique (Kerbrat-Orecchioni).

²⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 28.

différents constituants du cadre énonciatif », et ce, afin de mieux pouvoir évaluer la « *valeur d'acte*²⁷ » des différents énoncés. L'intérêt de cette approche pour notre projet tient surtout dans le développement de catégories – structure grammaticale de l'énoncé, nature du contenu propositionnel, accompagnement prosodique et mimo-gestuel de l'énoncé, etc. – utiles à l'examen des relations entre les traces du cadre énonciatif inscrites dans le texte et les effets susceptibles d'être produits sur les lecteurs(-acteurs) et les éventuels spectateurs.

Dans le domaine théâtral, les chercheurs et théoriciens s'entendent sur la dépendance de tout énoncé théâtral à ses conditions d'énonciation (textuelles et/ou scéniques) – la parole théâtrale ne pourrait se déployer sans s'ancrer dans un, voire plusieurs, cadre(s) spatio-temporel(s). Ceci dit, les fondements de l'énonciation de l'acteur, voire la nature simple (« je » acteur), double (« je » acteur, « je » personnage) ou triple (« je » acteur, « je » personnage », « je » metteur en scène) du « je » théâtral, ne font pas l'unanimité. Pour les sémiologues spécialistes de théâtre – pensons à Anne Ubersfeld –, seule la représentation en tant que *production du sens* permet l'actualisation sémantique des référents textuels²⁸. Suivant cette théorie, l'énonciation du comédien relèverait d'un travail de la parole effectué à partir d'un texte antérieur, autrement dit d'une actualisation de la situation d'énonciation écrite. Or, comme le soutient Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique*, il n'est plus si sûr que le texte gouverne l'énonciation de l'acteur : « Du coup, la conception de la sémiotique du

²⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 21. Kerbrat-Orecchioni souligne.

²⁸ Si la sémiologue Anne Ubersfeld souligne la toujours double énonciation théâtrale, elle ne reconnaît pas, tels les théoriciens de la pragmatique énonciative, les effets concrets que peut avoir un texte – et ses instances énonciatives – sur le lecteur de la partition théâtrale : « “Lire” le discours théâtral, c'est à défaut de la représentation, reconstituer imaginativement les conditions d'énonciation, qui seules permettent de promouvoir le sens; tâche ambiguë, impossible à mener en toute rigueur » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 187). La lecture constituerait ainsi un pis-aller, une solution moins efficiente que la représentation. Nous renvoyons, pour plus d'informations, au chapitre IV, « Travail du comédien », de son ouvrage *Lire le théâtre II : l'école du spectateur* (Paris, Belin, 1996, p. 137-196).

théâtre, selon laquelle le drame, en tant que texte théâtral, reposerait toujours sur la relation de deux systèmes de communication, devient problématique²⁹ ». Selon Lehmann, la scène n'a plus pour objectif l'actualisation de la relation discursive entre des personnages³⁰. Favorisant, contrairement aux sémiologues, une conception du signe théâtral comme présence, Lehmann argumente que l'énonciation contemporaine est fondée sur la dimension physique de la langue de l'acteur plutôt que sur l'actualisation d'un signifié ou sur l'expression émotionnelle d'un personnage. Ainsi, le rapport de l'acteur à sa partition ne relèverait plus tant de sa restitution fidèle ou de son actualisation que de sa « déconstruction poétique³¹ », entre autres par un travail sur « le souffle, le rythme [...] et l'actualité de la présence physique des corps³² », qui favoriserait une ouverture et un flottement du sens conférant aux spectateurs une plus grande liberté interprétative. Souscrivant à cette remise en question de la suprématie du verbal qui fait résonner notre postulat d'un rapport différent du comédien à son texte, nous retenons de Lehmann le témoignage d'un déplacement catégoriel majeur impliquant l'énonciation de l'acteur.

²⁹ Lehmann, *op. cit.*, p. 206.

³⁰ Malgré tous les travaux s'attachant actuellement à redéfinir la notion de personnage dans le théâtre contemporain, nous faisons le pari de continuer à utiliser ce mot par commodité, le terme de « figure » (*forme envisagée de l'extérieur*) proposé par Sermon et Ryngaert (Ryngaert et Sermon, *op. cit.*, p. 164) nous semblant trop évacuer l'importance de la consistance corporelle dans les dramaturgies à l'étude, tandis que celui d'« impersonnage » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 233) implique une idée de déconstruction que nous tentons d'éviter en approchant historiquement les rapports de l'acteur à son texte – et donc aux entités qui y sont dépeintes. Aucun terme à ce jour proposé ne vient, à notre avis, assez bien cerner les constructions originales qui fondent le personnage de la dramaturgie québécoise actuelle. En ce sens, il faudra entendre dans notre usage du mot « personnage » un renvoi aux lieux d'énonciation – qu'ils soient voix, lettres, morts ou vivants –, aux densifications énonciatrices. Le terme « entité » sera aussi utilisé alternativement pour prendre acte du contour mouvant des personnages, contour qui, contrairement à la dissolution qu'annonce la notion d'impersonnage, semble continuer à se profiler – du moins partiellement – dans la dramaturgie québécoise post-1995. Il n'y a qu'à penser à Gaston Talbot de la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi* qui, malgré le statut incertain qu'on peut accorder à sa parole, n'en a pas moins un nom, un passé et une histoire à raconter.

³¹ Lehmann, *op. cit.*, p. 236.

³² *Ibid.*, p. 235.

Ne voulant pas, dans cet ordre d'idées, restreindre notre conception du dire actorial à la simple mobilisation des mots du texte par le comédien, nous entendons par énonciation tout ce qui relève de l'adresse de l'acteur, c'est-à-dire du « contrôle de l'émission du message et [de] sa projection vers une ou plusieurs cibles particulières³³ ». Ainsi entendue, l'énonciation du comédien devient à la fois inhérente à l'interprétation scénique et immanente aux textes de fiction. De ce fait, sans prétendre pouvoir mener une analyse exhaustive de tous les éléments qui entrent en jeu dans le contrôle (ou non-contrôle) de l'émission du message par le comédien, nous n'écarterons d'emblée aucune balise prenant part à la production de ce message, qu'elle intervienne lors de la lecture de la partition, voire avant que l'acteur soit entré en contact avec le texte – pensons aux exercices de répétition. L'analyse débordera donc les frontières de certaines théories de l'énonciation qui s'appuient sur le repérage des déictiques et des modalisateurs textuels, le dire de l'acteur conduisant à dépasser les éléments lexicaux pour inclure tant les contraintes textuelles qu'extra-textuelles qui déterminent le procès de l'énonciation.

C'est dans cette perspective que notre premier chapitre s'intéressera aux discours de Tremblay, de Danis et de Lapointe sur le jeu du comédien, plus précisément à la valeur qu'ils accordent ou non à la mémoire verbale dans l'énonciation actoriale. Les techniques d'apprentissage du texte échappant le plus souvent à notre appréhension immédiate du jeu, il conviendra en effet de mobiliser les théories des auteurs-metteurs en scène – bien que nous soyons au fait de l'aridité d'une telle mise en place théorique – afin que soient révélées partiellement les coulisses du rapport à la partition qu'ils privilégient.

³³ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 449.

Consciente de l'écart qui peut s'immiscer entre un discours et une pratique, nous éviterons cependant de conclure sur la seule base des réflexions de Tremblay, de Danis et de Lapointe qu'ils favorisent un rapport oblique de l'acteur à son texte. Le deuxième chapitre sera l'occasion de montrer que leur pratique dramaturgique sous-tend aussi un rapport secondaire à l'apprentissage par cœur. Sans nous empêcher d'établir quelques points de convergence entre leur théorie et leur pratique dramaturgique, nous veillerons à ne pas expliquer les textes dramatiques par les discours de leur auteur.

Le troisième chapitre considérera finalement théories et pratiques à la lumière de la tendance des praticiens à faire de l'oubli un constituant fondamental de l'énonciation actoriale. Plus conceptuelle, cette partie prendra d'abord le pari risqué de définir la notion de « mémoire oublieuse » avant de mettre en évidence, à l'aide d'exemples concrets de pratiques d'acteurs, quelques impacts de cette manière de circonscrire l'exercice mémoriel du comédien.

À terme, nous souhaitons assurer une meilleure compréhension du fonctionnement de la mémoire oublieuse dans l'énonciation théâtrale contemporaine et jeter les bases d'une réflexion plus large sur l'oubli au théâtre. Qui plus est, en travaillant sur un corpus québécois d'expression française, nous espérons pouvoir dégager la spécificité de l'exercice de l'oubli dans le jeu de l'acteur québécois en nous demandant s'il pourrait correspondre, d'un point de vue identitaire, à un oubli plus largement constitutif d'un projet social.

CHAPITRE 1 — L'ÉPREUVE DE LA THÉORIE

Je cherche ce qui derrière les mots les fait prononcer.

Shogo Oota³⁴

LES THÉORIES DU JEU DE L'ACTEUR AU QUÉBEC

En regard du développement tardif de l'activité théâtrale de langue française, demeurée secondaire jusqu'en 1880 au Québec, le jeu théâtral a longtemps été conçu comme un divertissement. Les pièces *Papineau* et *Le retour de l'exilé* de Louis-Honoré Fréchette, « premières manifestations d'une esthétique théâtrale québécoise³⁵ », ont été interprétées par des amateurs, les premiers comédiens professionnels à avoir marqué l'imaginaire québécois étant, à l'instar de Sarah Bernhardt, de Henry Irving ou de James O'Neill, européens et américains³⁶. Il faut ainsi attendre le début du XX^e siècle pour qu'un premier théâtre francophone, le National, ait le projet d'employer des artistes locaux. Mis sur pied par Julien Daoust, ce théâtre a marqué l'aube d'une forme d'institution théâtrale francophone permanente à Montréal et, par le fait même, des réflexions critiques sur le jeu de l'acteur : pour qu'une conception théorique originale du jeu émerge, une institution théâtrale devait se développer et permettre la reconnaissance de la fonction actoriale.

³⁴ Shogo Oota, cité dans Martine Beaulne, « La mise en scène : pratique d'héritage et de transmission, miroir d'une identité », dans Josette Féral (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre – les chemins de l'enseignement théâtral*, actes du Colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'Université du Québec à Montréal et l'Université Paris X - Nanterre au Théâtre national de la Colline à Paris en avril 2001, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003, p. 137.

³⁵ Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels (1825-1930) », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David (dir.), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 32. Le nom et l'adjectif « québécois(e) » seront utilisés pour désigner l'activité théâtrale francophone de la province de Québec. Nous sommes consciente des raccourcis historiques que ce choix implique, mais trouvons néanmoins important de travailler à partir d'une seule dénomination pour mieux marquer la filiation entre l'institution théâtrale du début du XX^e siècle et son état actuel.

³⁶ La première actrice professionnelle québécoise, Blanche de la Sablonnière (Angéline Lussier), aurait d'ailleurs décidé d'embrasser la carrière d'interprète après une visite de Sarah Bernhardt à Montréal (1880-1881).

Historiquement, les premières perspectives théoriques sur le théâtre québécois sont associées aux années 1930 à 1965³⁷, bien qu'un ouvrage complet de propositions sur le jeu de l'acteur ait été publié au Québec dès 1919³⁸, soit *Comédiens et amateurs* du Français Eugène Lassalle. Devenu citoyen canadien en 1906, un an avant de fonder le Conservatoire Lassalle officiellement reconnu et subventionné par le gouvernement en 1908, le formateur stipule clairement que ses leçons s'adressent aux Canadiens désireux d'embrasser le métier de comédien. Évidemment, les fondements du jeu de l'acteur que développe Lassalle ne sont pas exclusivement liés à la fonction artistique de l'acteur; il y est question, par exemple, du comportement exemplaire du comédien à la ville, de la relation idéale qu'il doit entretenir avec le régisseur et du déroulement modèle de sa journée. Cette manière d'appréhender le théâtre comme un véhicule « éducatif et moral³⁹ » augmentée de l'étude du système théâtral français – en avance sur le développement du théâtre au Québec, notamment en ce qui a trait à la formation de l'acteur – semblent avoir suffi à déclasser Lassalle, aux yeux des historiens de théâtre, de sa position de pionnier de la théorie québécoise du jeu de l'acteur.

Aujourd'hui, on reconnaît plutôt Jean Béraud – de son vrai nom Jacques Laroche – comme l'instigateur québécois de la notion de mise en scène⁴⁰ et, par le fait même, du premier

³⁷ Voir André-G. Bourassa, « Premières modernités : 1930-1965 », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David (dir.), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 90.

³⁸ Précisons que dès 1914, on retrace dans les critiques théâtrales de Victor Barbeau – publiées dans *Les cahiers de Turc* entre 1914 et 1916 – les traces d'une première invitation à penser le jeu de l'acteur autrement. S'acharnant, comme Barbeau le dit lui-même, « sur les comédiens du temps » (Barbeau, cité dans Chantale Gingras, « La correspondance de Victor Barbeau : création et consolidation d'une figure d'autorité », mémoire de maîtrise, Université Laval, 1999, p. 21), le critique déplore l'interprétation affectée des comédiens sans pour autant proposer une vision renouvelée du jeu actorial.

³⁹ Eugène Lassalle, *Comédiens et amateurs : le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 29.

⁴⁰ Voir Josette Féral, « La mise en scène au Québec : ruptures ou mutations? », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 14.

ouvrage de réflexion théorique sur le jeu « d'un nouvel acteur, envisagé en conformité avec les principes de Copeau⁴¹ ». Dans son *Initiation à l'art dramatique* publiée en 1936, Béraud distingue deux catégories d'acteurs : ceux qui reproduisent « répliques sur répliques à la façon d'un perroquet qui ferait du théâtre⁴² » un rôle qu'ils ont déjà vu jouer, et ceux qui « étudient un rôle, même ancien, comme s'ils devaient en faire la création⁴³ ». Apparaît dès lors, en filigrane de la distinction entre *jouer* et *répéter* un rôle, une conception de la responsabilité artistique de l'acteur : « Il fut un temps où d'apprendre et de bien savoir un rôle par cœur était le comble de l'art. On a enfin compris qu'un acteur peut réciter un rôle toute une saison sans le savoir; qu'il ne suffit pas de l'apprendre avec ses yeux et ses oreilles, mais qu'il faut l'étudier avec l'esprit⁴⁴ ». Béraud explique en ce sens que le metteur en scène doit être le guide, le garant de l'unité de l'œuvre, et qu'il doit accorder une attention toute particulière au tempo et au rythme de l'action pour amener le comédien à ne pas faire « du texte à réciter une affaire de mémoire seulement⁴⁵ ». Il ne faudrait pas croire pour autant que l'essai de Béraud, journaliste ayant préalablement étudié le droit, a créé un mouvement d'intérêt général des intellectuels pour la théorie théâtrale. La tradition des maîtres ne s'étant jamais aussi fortement implantée au Québec qu'en Europe et l'intellectualisme ayant longtemps été sujet à méfiance⁴⁶, le bouillonnement critique sur le jeu de l'acteur devrait attendre⁴⁷ et passer moins par les figures d'intellectuels que par les praticiens.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴² Jean Béraud, *Initiation à l'art dramatique*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1936, p. 130.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ Voir Gilbert David, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 55.

⁴⁷ Bien entendu, entre *L'initiation à l'art dramatique* de Béraud et les publications des trente dernières années, des traces de réflexion critique sur le jeu de l'acteur sont repérables ici et là, notamment dans les écrits des praticiens Émile Legault (« Théâtre populaire », *L'action nationale*, 1938; *Cahiers des compagnons*, 1944-1947),

En effet, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, en regard de l'affirmation progressive de la fonction artistique du metteur en scène⁴⁸ et de l'autonomisation des potentialités créatives de l'acteur – découlant, entre autres facteurs, de l'établissement de grandes institutions théâtrales⁴⁹ ainsi que de la diversification et multiplication des publics –, que les réflexions critiques sur le jeu cessent de représenter des cas isolés. Il ne suffisait pas que Béraud affirme l'importance de la mise en scène et de la fonction artistique du comédien pour que les praticiens québécois rendent publique leur vision du jeu de l'acteur. Un bouleversement sociologique plus profond – impliquant, entre autres, un développement des sciences et un « clivage entre la scène et son public⁵⁰ » – devait avoir lieu pour que les fondements du jeu de l'acteur ne fassent plus l'unanimité entre les penseurs du théâtre et que plusieurs visions puissent coexister. C'est bien au moment où la réussite d'un spectacle ne dépend plus de la conformité de la proposition du metteur en scène à une signification préétablie de l'œuvre, au moment où l'interprétation des acteurs ne repose plus sur une même série de conventions, qu'il devient pertinent, pour les praticiens, de questionner et de réfléchir le jeu.

Claude Gauvreau (« Le théâtre dans le concret I : l'enseignement à souhaiter », *Le Canada*, 1952) et Gilles Marsolais (« Situation du comédien », *Revue dominicaine*, 1959). Notre objectif n'étant pas d'étudier l'ensemble des écrits critiques publiés sur le jeu de l'acteur, nous passerons outre l'analyse des réflexions ponctuelles de Legault, Gauvreau et Marsolais sur le comédien qui ne nous permettent pas, comme les discours de Lassalle et de Béraud, de reconstituer des visions plus globales du jeu de l'acteur.

⁴⁸ Les chercheurs ont longtemps déploré le statut marginal de la mise en scène au Québec. Pour Josette Féral, la mise en scène ne s'est vraiment affirmée qu'à la fin du XX^e siècle, plus « précisément entre 1975 et 1995 » (Josette Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Québec, Fides, 2001, p. 217), alors que Gilbert David regrettait encore en 1985 le statut « instrumental » de la mise en scène (David, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *loc. cit.*, p. 53).

⁴⁹ Pensons à la création du Théâtre du Nouveau Monde en 1951 ou au Centre des auteurs dramatiques en 1965, sans oublier les écoles professionnelles de formation du comédien telles que le Conservatoire d'art dramatique en 1954 et l'École nationale de théâtre en 1960.

⁵⁰ Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », *loc. cit.*, p. 219.

Au cours des années 1990, l'intérêt porté aux discours sur le jeu de l'acteur s'est ainsi généralisé tant du côté des comédiens⁵¹ et des metteurs en scène⁵² que des auteurs-metteurs en scène. Apparaissent même, autrement que sous les formats de la biographie⁵³, de l'entretien⁵⁴ ou du compte rendu d'une pratique⁵⁵, des textes de praticiens rendant compte de leur vision originale du jeu. Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe sont de ces rares praticiens québécois à avoir proposé non pas des modèles à suivre à la lettre, mais des principes de formation de l'acteur qui, émergeant d'une pratique concrète de la scène, s'inscrivent dans une conception plus générale de l'activité théâtrale :

Appliquée au théâtre, la notion de théorie couvre [...] un champ fort étendu, qui peut aller de quelques réflexions éparses sur l'art de la science jusqu'à une pensée plus élaborée et systématique portant sur le jeu théâtral, le mot finissant par embrasser le plus souvent tout ce qui n'est pas la pratique proprement dite du théâtre⁵⁶.

Suivant cette définition élargie de la théorie proposée par Josette Féral, nous considérerons que les réflexions de Tremblay, de Danis et de Lapointe, bien que plus près de l'essai que du

⁵¹ Sylvie Drapeau a, par exemple, échangé avec Martine Beaulne sur sa conception du jeu de l'acteur dans un recueil d'échanges rappelant le format épistolaire (*Voir de l'intérieur*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012), alors que Jean-François Casabonne a fait paraître un recueil sur la place de l'acteur au sein de la création (*Du je au jeu : réflexion expressionniste d'un praticien sur le théâtre*, Montréal, Somme Toute, 2014).

⁵² Il n'y a qu'à penser à Martine Beaulne et son *Passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique* (Montréal, Leméac, 2004) ou, plus récemment, à Brigitte Haentjens qui a publié un ouvrage intitulé *Un regard qui te fracasse* (Montréal, Boréal, 2014).

⁵³ Voir, notamment, *Brassard* (Montréal, Libre expression, 2010) écrit par Guillaume Corbeil.

⁵⁴ Notons, par exemple, les *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* (Montréal, Liber, 1993) animés par Robert Lévesque et *Denis Marleau* (Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac, 2010), recueil d'entretiens dirigés par Sophie Proust.

⁵⁵ Il serait possible de multiplier les exemples d'ouvrages publiés sur des pratiques de metteurs en scène. En 1990, Claude Lapointe fait paraître *André Brassard : stratégies de mise en scène* (Montréal, VLB) dans lequel il expose tant la vision du théâtre que les théories du jeu de l'acteur de Brassard. En 1995, Rémy Charest publie *Robert Lepage : quelques zones de liberté* (Québec, L'instant même), comprenant surtout des textes analytiques de Charest sur la pratique de Lepage ainsi que des entretiens. Dans les courts textes que Lepage signe lui-même, le metteur en scène raconte sa venue au théâtre, sa fascination pour l'Orient, son rapport à la société québécoise et son besoin de découvrir sa propre culture par l'ailleurs sans pour autant traiter directement de sa vision du jeu de l'acteur. En 1994, Jean-François Chassay dirige l'ouvrage collectif *L'album du Théâtre Ubu : mises en scène de Denis Marleau (1982-1994)* (Montréal, Jeu). Cette recension, bien qu'incomplète, montre que les metteurs en scène québécois ont longtemps laissé leur conception du jeu de l'acteur être organisée à l'écrit par d'autres intellectuels ou intervenants du milieu théâtral.

⁵⁶ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur : l'espace du texte*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, Montréal, Jeu, 2001, vol. 1, p. 24.

système conceptuel à proprement parler, relèvent de la théorie parce qu'elles permettent de mettre au jour un ensemble organisé de réflexions sur la direction d'acteurs et, plus précisément, sur l'énonciation actoriale⁵⁷.

L'énonciation, qui consiste, rappelons-le, en la projection orientée d'un message, a toujours occupé une place centrale dans la pensée critique sur le jeu du comédien. Nombreux sont d'ailleurs les dictionnaires théâtraux à établir une corrélation directe entre l'emploi actorial et l'art d'énoncer : « L'acteur reste toujours un interprète et un énonciateur du texte ou de l'action; il est à la fois celui qui est signifié par le texte [...] et celui qui fait signifier le texte d'une manière nouvelle dans chaque interprétation⁵⁸ ». Or, à travers les âges, plusieurs termes ont désigné l'énonciation actoriale : chant, *actio* oratoire, déclamation, diction, etc. Le nombre important de traités⁵⁹ associant directement le jeu du comédien à la récitation ainsi que la rétribution des acteurs longtemps fondée sur le nombre de lignes de texte à apprendre – le jeu muet du comédien n'était alors pas reconnu – ne sont que deux témoignages parmi tant d'autres de la place essentielle qu'a tenu l'art de dire dans le jeu du comédien. Plus près de nous, des hommes de théâtre du XX^e siècle tels que Louis Jouvet ont aussi argumenté que le parler de l'acteur constituait sa principale ressource. Le théâtre, aux yeux de Jouvet, est d'abord et avant tout un exercice de diction. Il faut ainsi attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour qu'un renversement s'opère, entraînant de nombreux théoriciens et praticiens

⁵⁷ Cette affiliation au champ théorique ne nous empêche pas de prendre la pleine mesure de la dimension utopique que recèlent les réflexions des praticiens et de la résistance qu'ont les metteurs en scène à concevoir leurs réflexions comme des théories. À titre d'exemple, lors d'une conférence de Christian Lapointe présentée à l'Université de Montréal le 9 février 2016, le metteur en scène précisait qu'il préférerait parler de ses essais en termes d'« écrits réflexifs » plutôt que d'« écrits théoriques ».

⁵⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.

⁵⁹ Pensons aux *Réflexions sur l'art de parler en public* de Jean Poisson (1717), aux *Pensées sur la déclamation* de Louis Riccoboni (1738), au *Traité sur la déclamation théâtrale* (1771) de Joseph Dorat ou au *Traité pratique de diction française* de Georges Le Roy (1912).

à concevoir l'acteur non plus principalement comme un diseur, mais comme un producteur de gestes et de formes dans l'espace.

Cette nouvelle problématisation de la fonction actoriale met en relief le déplacement de la notion de personnage auquel de nombreux chercheurs s'intéressent depuis la publication de *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978). Dans leurs travaux récents sur le théâtre contemporain, tant Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert que Julie Sermon poursuivent, d'une certaine manière, la thèse de cet ouvrage de Robert Abirached voulant que le théâtre ait progressivement mené le personnage à se dépersonnaliser. Confronté à certains dispositifs énonciatifs dits rythmiques ou de la voix, « l'acteur n'a[urait] pas à jouer les effets-personnage⁶⁰ ». Les trois théoriciens explicitent ainsi, à leur façon, la dissolution du « je » personnage qui serait, sans qualités psychologiques intrinsèques, moins « en action » qu'« en question ». « Figure », « Impersonnage », autant de stratégies linguistiques à l'appui de la mutation de l'ordre représentationnel du personnage. Qu'on soit ou non en accord avec cette remise au neutre des sujets, avec l'idée de la perte d'identité que sous-tendent ces termes, il est impossible de nier qu'un changement s'opère dans la conception des personnages de la dramaturgie québécoise; de constructions psychologiques qui se réfléchissent chronologiquement, on passe à une dominance de « je » qui se performe au présent. Les personnages semblent ainsi se définir principalement par ce qu'ils disent et font au moment où ils le disent et le font, ce qui n'est pas sans implications pour les acteurs. Après l'analyse des discours théoriques, nous devons donc accorder une attention toute particulière aux entités énonciatives présentées dans les pièces à l'étude.

⁶⁰ Ryngaert et Sermon, *op. cit.*, p. 105.

LE TRAVAIL DE PRÉ-CONDITION CRÉATIVE

Difficile, pour qui étudie les visions de l'énonciation de l'acteur de Larry Tremblay, de Daniel Danis et de Christian Lapointe, de passer sous silence l'importance théorique et méthodologique qu'ils accordent au travail de pré-condition créative, aussi qualifié de proto-performance par les *performance studies*⁶¹. À en croire leur pédagogie respective, l'énonciation de l'acteur requiert un espace de création indépendant du contact avec la partition. Définie comme la période de travail qui « precedes and/or gives rise to a performance⁶² », la proto-performance constitue un ensemble de points de départ à la création actoriale.

Objet de recherche de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA) fondée par le metteur en scène et chercheur Eugenio Barba en 1979, la proto-performance – rebaptisée « pré-expressivité⁶³ » par Barba – se voit accorder une place de choix dans la plupart des modèles de jeu de l'acteur modernes. Barba explique qu'une importante « révolution de l'invisible [a] marqu[é] le début de l'âge des exercices⁶⁴ » au XX^e siècle, entraînant la généralisation de l'intérêt pour le développement de la pré-expressivité du comédien. Jusqu'alors absents de l'horizon théâtral, les exercices apparaissent comme des « amulette[s] mnémonique[s]⁶⁵ » qui « plongent l'élève dans un flux souvent incompréhensible d'obstacles, de contraintes physiques et mentales pour l'affranchir des

⁶¹ Voir, notamment, Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2007 [2006], p. 225.

⁶² La période de travail qui « précède et/ou donne naissance à la performance » (*idem*. Notre traduction).

⁶³ Eugenio Barba, « Théâtre eurasien », *Jeu : revue de théâtre*, n° 49, 1988, p. 66.

⁶⁴ Eugenio Barba et Nicolas Savarese, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretiens, « Voies de l'acteur », 2008, p. 110.

⁶⁵ Eugenio Barba, « L'essence du théâtre », dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 38.

catégories fonctionnelles et utilitaristes de la vie quotidienne⁶⁶ ». L'intérêt de l'entraînement pour l'acteur résiderait donc dans l'innervation de structures qui

permettent d'agir sans devoir réfléchir à *comment* faire. C'est comme si c'était le corps lui-même, la main, le pied, l'épine dorsale qui pensaient sans que le programme de l'action passe par la tête. C'est ainsi, par exemple, que nous conduisons une automobile [...]. Nous savons réagir de façon appropriée et immédiate lorsque se présente un obstacle, alors que nous sommes en train d'écouter de la musique, de parler avec notre voisin ou de suivre le fil de nos pensées. Savoir réagir de façon appropriée et immédiate ne veut pas dire exécuter automatiquement un schéma d'action mémorisé, mais savoir imaginer un schéma nouveau et imprévu⁶⁷.

Ces exercices d'autoeffacement, qui rappellent la quête de la mémoire des origines développée par Banu, en viendraient à « re-former⁶⁸ » un acteur qui réfléchit avec tout son corps et qui devient plus habile à accueillir l'inattendu. Barba pousse la réflexion jusqu'à concevoir les exercices intégrés grâce à la mémoire corporelle comme « l'essence du mouvement scénique⁶⁹ ».

Cet enjeu du pré-conditionnement créatif n'est pas neuf dans la pratique théâtrale. Dans sa *Formation de l'acteur*, Stanislavski mettait déjà en place une structure reposant sur un « travail régulier d'entraînement physique⁷⁰ » afin d'accroître le niveau de présence scénique de l'acteur indépendamment du rôle qu'il aurait à interpréter. Meyerhold insistait aussi sur l'importance d'une douzaine d'exercices de biomécanique⁷¹ – sauter sur la poitrine d'un autre acteur, gifler imaginativement un acteur, lui prendre la main, tirer avec un arc imaginaire, etc. – pour la formation de la pensée. Or le but, la valeur et le temps qui sont attribués à cette phase

⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁷ Barba et Savarese, *op. cit.*, p. 119. Barba et Savarese soulignent.

⁶⁸ Barba, « L'essence du théâtre », *loc. cit.*, p. 42.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁰ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1963 [1957], p. 38.

⁷¹ La biomécanique est une méthode de formation de l'acteur qui vise l'augmentation de son expressivité corporelle. Fondée sur le développement de l'extériorité – grâce à des exercices d'acrobatie, de mime, de danse – plutôt que sur celui de la vie émotive, la biomécanique meyerholdienne pense le corps de l'acteur comme une machine vivante qui peut faire apparaître l'invisible sur scène. Sur ces questions, voir Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, vol. 1.

de pré-expressivité libre de toute partition varient d'une réflexion à une autre, ce pourquoi il importe de prendre la mesure spécifique de cette étape de développement de la « compétence à penser avec le corps entier⁷² » chez les trois auteurs-metteurs en scène à l'étude. Nous verrons alors que le travail de proto-performance, qu'il projette la découverte d'un corps fictionnel, d'un multi-corps ou d'un corps rituel, vise l'atteinte d'un niveau de conscience dégagé des conditionnements sociaux.

Ainsi remarque-t-on qu'avant toute considération pour la partition, il est question, dans la pédagogie de l'acteur de Larry Tremblay, d'un ensemble d'exercices préparatoires qui charpentent le développement d'une imagination dite matérielle. Ayant recours au procédé de la visualisation, ce spécialiste de l'étude et de la pratique du kathakali indien invite d'abord ses acteurs à segmenter imaginativement leur corps : « Je propose des exercices basés sur la capacité de l'acteur à n'habiter que la moitié de son corps. Je nomme "hémicorps" ces nouveaux objets corporels⁷³ ». Originellement, le jeu de l'acteur préconisé par Tremblay est donc orienté par un ensemble de *si* qui en appellent non pas à la psychologie ou aux émotions d'un personnage, mais à des forces physiques qui mettent le corps en mouvement différemment. Cette pratique corporelle extra-quotidienne⁷⁴ qui participe à la mise en forme d'un *corps fictif*⁷⁵ – dont les réflexes sont rééduqués – fonde la théorie de l'anatomie ludique⁷⁶

⁷² Barba, « L'essence du théâtre », *loc. cit.*, p. 45.

⁷³ Larry Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 134.

⁷⁴ On doit cette idée de pratique extra-quotidienne du corps à Eugenio Barba : « Nous utilisons notre corps de manière substantiellement différente dans la vie quotidienne et dans les situations de "représentation". Au niveau du quotidien nous avons une technique du corps conditionnée par notre culture, notre condition sociale, notre métier. Mais il existe, en situation de "représentation", une utilisation du corps, une technique du corps qui est totalement différente. On peut donc distinguer une technique quotidienne d'une technique extra-quotidienne » (Barba et Savarese, *op. cit.*, p. 15).

⁷⁵ Il semble que Larry Tremblay ait emprunté ce syntagme à l'intellectuel japonais Moriaki Watanabe, auteur de l'ouvrage *Entre Orient et Occident*.

de Tremblay, l'acteur devant, avant toute chose, réapprendre à respirer, à marcher, à parler et à ressentir pour mieux se perdre et s'abandonner sur scène :

Rien de moins facile que de perdre le je. C'est le paradoxe du jeu : il faut beaucoup de contrôle pour s'abandonner sur une scène. Cette maîtrise de l'individualité tant recherchée passe donc nécessairement par un processus critique qui aboutit à une plus grande connaissance de soi. Par la construction d'un double à qui il faut tout apprendre⁷⁷.

Par la fragmentation de son corps et sa reconstruction, l'acteur arriverait à se projeter « au-delà ou en deçà de son propre être⁷⁸ ». L'habitation locale du corps sert ainsi sa « poétisation matérielle⁷⁹ » ou, pour le dire autrement, l'émergence d'un corps-montage désarrimé des conditionnements sociaux, qui ne relève ni du personnage ni de la réalité quotidienne de l'acteur, mais bien d'une zone fictive intermédiaire.

Chez Danis, le travail « poético-performantiel⁸⁰ », qualifié de la sorte pour marquer une distance avec les écrits de l'auteur qui engagent l'autorité d'un texte⁸¹, se caractérise par un cheminement pré-expressif fondé sur le développement d'une « imagerie intérieure⁸² ». Danis postule que tout être humain est habité par des images prénatales et de nombreux corps qu'il a oubliés à la naissance. Il reconnaît de la sorte, à mots couverts, l'existence d'un savoir enseveli et retenu dans le corps. Cette conviction, qui n'est pas sans rappeler la notion de

⁷⁶ Larry Tremblay qualifie l'anatomie de l'acteur de « ludique » pour mieux appuyer l'idée d'un corps à reconstruire, « toute technique de jeu appren[ant] à l'acteur à cadrer son corps » (Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, p. 130).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁰ Compagnie Daniel Danis, « La trilogie des flous : *Je ne, Sommeil et Rouge, Reneiges* », octobre 2008, <http://compagniedanielandanis.blogspot.ca/>

⁸¹ D'abord reconnu à l'aube des années 1990 pour son écriture dramatique, Daniel Danis s'est tourné quelque dix ans plus tard, parallèlement à la création de sa compagnie Daniel Danis, arts/sciences, vers la mise en scène (*La trilogie des flous* entre 2004 et 2008; *Mille anonymes* en 2011), entamant la phase de travail que Marie-Christine Lesage a qualifiée de « nouvelle recherche théâtrale » (Marie-Christine Lesage, « Dans le “liquide du récit” : Daniel Danis, écrivain scénique », *Voix et images*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 103).

⁸² Daniel Danis, Marie Brassard et Martin Faucher, « “La mémoire intime au théâtre”, table ronde avec Daniel Danis et Marie Brassard », FTA, Montréal, Agora Hydro-Québec, 31 mai 2011, <http://www.theatre-video.net/video/La-memoire-intime-au-theatre-table-ronde-avec-Daniel-Danis-et-MarieBrassard>, voir 0 : 12 : 40.

mémoire des origines avancée par Banu, le pousse à privilégier, dans son travail avec les acteurs, la recherche des corps oubliés. L'« explor[ation d]es différentes strates de l'image de soi⁸³ » constitue d'ailleurs une des visées principales des stages de formation offerts par Danis. Tout comme chez Tremblay, avant d'entrer en contact avec sa partition, l'acteur est amené à découvrir de nouvelles manières d'habiter son corps par l'entremise d'investigations diverses :

Il me semble qu'il y a dans nos pensées, dans nos rêves, tellement de façons de vivre l'expérience « d'être dans son corps »; [...] je pense plutôt à la vie qui s'inscrit dans les profondeurs de notre être. Je porte en moi, [sic] des cieux, des arbres, des routes, des lacs et des rivières, des saisons. Je trimbale mon père, ma mère, mes frères et mes sœurs, mes amis, mes enfants et ma femme, une foule et une armée⁸⁴.

À la fragmentation du corps quotidien chez Tremblay répond ainsi la dilatation du corps chez Danis, ce dernier invitant ses comédiens à chercher en eux des lieux inconnus de la parole pour mieux déplacer les limites de la perception usuelle. Dans cet ordre d'idées, le metteur en scène élabore, pour chacun de ses projets, des protocoles de recherche fondés sur des séries exploratoires. À titre d'exemple, au cours du processus de création de *Mille anonymes*, les acteurs ont participé à des ateliers de déplacements filmés en s'éclairant à la chandelle. Confrontés à une image d'eux-mêmes projetée sur un carton noir texturé, ils ont pu faire l'expérience d'une autre manière de se mouvoir et de se percevoir. Le travail des artistes qui collaborent avec Danis s'apparente à une activité de recherche :

⁸³ Compagnie Daniel Danis, « Stages donnés par Daniel Danis : l'acteur et son double », octobre 2009, <http://compagniedanieldanis.blogspot.ca/>

⁸⁴ Daniel Danis, « L'acte de corporéliser le rêve », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 46, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

La position de départ, et c'est là-dessus que je dois poursuivre le travail avec les acteurs, est de leur faire bien comprendre, vraiment au début d'un processus, qu'ils sont des artistes et que je ne les convoque pas comme des acteurs. Je ne veux pas qu'ils reproduisent quelque chose. Je veux qu'ils cherchent un espace-temps [...]. Vous êtes dans un environnement. On essaie de trouver quelque chose qui traite de... et là, je peux énumérer⁸⁵.

L'acteur doit ainsi privilégier la recherche de différentes manières d'être dans son « multi-corps⁸⁶ », tout corps étant, selon le metteur en scène, constitué de plusieurs corps « traversé[s] d'images, qui se déposent et demeurent⁸⁷ ».

La phase de développement pré-expressif du théâtre de la disparition de Christian Lapointe s'articule, elle, autour de la notion de dépouillement. Le metteur en scène, qui se revendique ouvertement de l'influence des symbolistes et de la biomécanique de Meyerhold, invite ses acteurs à « faire rituel » en « lav[ant] [leur] corps de leurs anecdotes⁸⁸ » afin de se rapprocher de « leur être profond⁸⁹ », ce qui rappelle, encore une fois, la quête de la mémoire des origines. Ces actes de sincérité personnelle font aussi écho à la démarche du metteur en scène Jerzy Grotowski qui demandait à ses acteurs d'effectuer un geste de dépouillement de soi pour mieux entrer en communication avec les spectateurs. Concrètement, par l'intermédiaire d'exercices de conscientisation⁹⁰ qui confrontent les acteurs à l'idée de leur propre mort, le metteur en scène les pousse à dépasser leurs préoccupations habituelles, à

⁸⁵ Danis, Brassard et Faucher, *op. cit.*, voir 0 : 32 : 24 à 0 : 33 : 22.

⁸⁶ Daniel Danis, « La guerre humide », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 22, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

⁸⁷ Daniel Danis, « L'histoire de l'écriture de e », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 8, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

⁸⁸ Christian Lapointe, *Le souffleur*, cahier publié par le Théâtre Péril, Québec, 2009, p. 57.

⁸⁹ Sylvio Arriola, « L'acteur immobile, de *C.H.S.* à *Sepsis* », dans Christian Lapointe, *C.H.S. suivi de Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, « scène_s », p. 109.

⁹⁰ Plusieurs autres exercices jalonnent le parcours des acteurs dirigés par Lapointe. Un exercice d'enracinement corporel, qui consiste à regarder ses mains pour mieux focaliser son attention sur la réalité physique et matérielle extérieure à soi, est souvent proposé aux comédiens. L'exercice de l'oreillette, quant à lui, impose à l'acteur de dire son texte comme s'il lui était soufflé à l'oreille par un commentateur. Réalisé, entre autres, à partir de *Purifiés* de Sarah Kane, cet exercice amène les acteurs à proférer leur texte comme si une autre personne le disait à leur place.

sonder « cette voix naturellement basse qui révèle l'être tout entier⁹¹ ». Le point de vue rappelle celui de Danis qui favorisait la recherche d'images dérobées à la conscience quotidienne par une série d'actes exploratoires, mais aussi celui de Tremblay qui, bien qu'il suggère à l'acteur de fictionnaliser son corps, ne l'incite pas moins à faire la connaissance de son être profond, encore inconnu.

De cette détermination à explorer l'*ego* par la rencontre de l'autre en soi émerge la conception du sujet comme unité disloquée. L'hypothèse soufflée par Barba se confirme dès lors : dans les trois cas, l'étape de pré-condition créative implique, corrélativement au développement d'une nouvelle conscience corporelle, une forme de négation du *je* quotidien⁹². Larry Tremblay postule qu'une forme de désapprentissage préside au jeu de l'acteur, ce dernier devant avant tout « s'altérer⁹³ » en modifiant la circulation énergétique qui le définit habituellement. Autrement dit, pour mieux « se perd[re] lui-même⁹⁴ » et s'oublier sur scène, l'acteur doit bouleverser la territorialité accoutumée de son corps grâce aux exercices de visualisation dont il a déjà été question. La vision du jeu de l'acteur de Tremblay rappelle ainsi une prémisse philosophique essentielle à considérer : l'*ego* peut être mis entre parenthèses; l'identité, en suspension⁹⁵. Les conceptions de Danis et de Lapointe impliquent aussi une

⁹¹ Christian Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *Anky ou la fuite/opéra du désordre*, suivi de *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Montréal, Les Herbes rouges, « scène_s », 2011, p. 97.

⁹² Soulignons au passage que de nombreuses théories artistiques ont, à travers le temps, associé l'acte créateur et le mouvement destructeur. Pensons à Theodor W. Adorno qui a réfléchi la négativité comme principe formel, à Antonin Artaud qui embrassait le théâtre dans sa destruction et son oubli ou à Valère Novarina dont la pédagogie du jeu repose sur une exécution de l'acteur.

⁹³ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, op. cit., p. 44.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁵ Cet oubli de soi interviendrait aussi dans le processus d'écriture de Tremblay : « J'entends l'anatomie du personnage qui déroule ses phrases. Une anatomie ludique qui déplace ses organes en fonction de la théâtralité en train de naître. J'ai toujours eu la conviction qu'il y a des textes-poumons, des textes-cœur, des textes-cerveau, que des personnages peuvent débiter dans les épaules et finir dans les yeux ou encore qu'un dos est l'endroit idéal pour cacher un secret. La voix s'élabore à partir d'une géométrie intérieure » (Larry Tremblay, « Chaque

sortie du corps familial. Chez Danis, la découverte d'images immémoriales et de corps inconnus par le recours à l'inconscient – ce qu'il appelle également la « transe » ou le « dédoublement de soi⁹⁶ » – préside au jeu de l'acteur alors que, chez Lapointe, les corps des acteurs doivent être « nettoyé[s] du quotidien, chauffé[s] à blanc et prêt[s] à réagir à tout ce qui vit⁹⁷ » autour d'eux :

Faire renaître différent de lui l'autre qui est en dehors de soi.
Mettre à mort en soi l'autre semblable à celui que l'on connaît de nous.
Enlever le beau.
Faire apparaître le laid.
Le sale.
Ce soi qui est au fond.
Là.
Oublié.
Oublier ce qui fut appris.
Apprendre à désapprendre.
Brûler son corps.
Renaître de ses cendres⁹⁸.

Lapointe devient ainsi celui qui, d'entre les trois, associe le plus directement le soi profond, le soi caché, au laid et à l'impur, l'acteur étant invité à embrasser le sale pour mieux se purifier. Bien que le comédien soit appelé chez Tremblay, Danis et Lapointe à se désarmer, la perte de soi s'avérant essentielle dans leurs discours, tous trois ne partagent pas la même conception de ce qui se trouve tapi au fond de l'être.

mot possède son tambour dans la longue nuit des phrases », *Théâtre/Public*, n° 201, 2011, p. 115). Avant de fixer les mots sur la page, le dramaturge dit laisser la matière qui l'inspire se mouvoir en lui, changer de lieu. Ce n'est qu'après avoir fait circuler ses idées dans son corps que l'auteur dépose les chemins de ses personnages sur le papier. Le texte posséderait donc lui aussi un passé pré-expressif, énergétique, corporel.

⁹⁶ À l'instar de la vision de l'écriture de Tremblay, Danis accorde une place primordiale à l'effacement du *moi* dans son processus créateur : « de la même façon, si quelque chose arrive à se passer dans l'acte d'écrire, c'est que le *moi* s'est effacé. Cette technique – car c'en est une – concerne la nécessaire dépersonnalisation dont parlent les grands poètes. Il ne faut pas que le moi s'interpose entre la matière – les matériaux langagiers – et l'œuvre. C'est toujours le moi qui bloque l'imaginaire et la créativité. Par exemple, quand j'ai ajouté un troisième personnage dans *Celle-là*, celui du Vieux, j'étais, si j'ose dire, hors de moi. [...] [I]l fallait que je sois à l'extérieur de moi, ce qui oblige à fouiller des strates sédimentaires déposées dans la mémoire. Voilà pourquoi j'ai un processus qui est si long et si exigeant physiquement, mais je dois absolument en passer par là » (Gilbert David, « Entretien avec Daniel Danis », *Voix et images*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 20).

⁹⁷ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 82.

⁹⁸ Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 40.

La phase de proto-performance ne se réduit donc pas au modelage du corps et de la voix. Les exercices choisis par les trois praticiens impliquent, certes, une extériorisation corporelle, mais aussi un travail de l'intériorité – alors qu'ils font voyager les acteurs à l'intérieur d'eux-mêmes et dans la relation qu'ils entretiennent avec une mémoire qui dépasse leur quotidien. Si la logique mémorielle de la proto-performance (perdre son soi connu) s'exerce par dérogation, par *via negativa*⁹⁹, elle ne conduit pas, pour autant, à l'intellection d'un résultat négatif. Au terme de la phase de pré-condition créative, le corps de l'acteur, bien qu'il se tienne au lieu du défaut, réussirait à échapper partiellement aux mises en scène du quotidien qui s'inscrivent sur sa surface, ce qui lui permettrait de décharger des énergies encore inconnues.

On en vient alors à se demander si ce motif du savoir corporel auquel s'attachent les trois praticiens détermine aussi l'appréhension de la partition verbale par l'acteur. Dans cet ordre d'idées, il s'agira d'explorer comment, au terme de l'étape de recherche qui se déroule loin des traces textuées, les créateurs encadrent le rapport des acteurs à leur texte.

LA CRÉATION D'UN SUR-TEXTE

À cet égard, Christian Lapointe fait valoir la création d'une sur-partition par l'acteur : « Il sera important de ne pas négliger l'impact qu'aura l'ajout d'un texte interne à celui qui est proféré. Certains l'appelleront sous-texte, mais il m'apparaît plus juste de parler d'un sur-

⁹⁹ Grotowski soutenait que l'acteur désireux d'atteindre une mémoire de l'homme dépassant les affects et la mémoire du théâtre devait se désarmer par un entraînement *via negativa* reposant davantage sur la perte que sur l'accumulation de moyens. Ce désapprentissage devait permettre au corps de devenir le principal centre du savoir détournant, par le fait même, l'acteur de la seule connaissance cérébrale : « Les souvenirs sont toujours des réactions physiques. C'est notre peau qui n'a pas oublié, nos yeux qui n'ont pas oublié » (Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 184). La distinction qu'établissent Tremblay, Danis et Lapointe entre « mémoire corporelle » et « mémoire cérébrale » s'apparente à celle qu'a tracée Grotowski avant eux.

texte¹⁰⁰. Une partition qu'on surimpose à celle qui est existante¹⁰¹ ». Chez Lapointe, ce sur-texte n'est pas tributaire de la fiction, mais bien de la révélation de la situation de communication théâtrale. Le comédien doit s'efforcer de « profaner la partition initiale¹⁰² » pour parler « de ce qu'il est en train de faire plutôt que de [la] situation fictionnelle qui lui est étrangère¹⁰³ ». Lapointe n'occulte pas pour autant la mémoire du champ de compétences de l'acteur. Il reconnaît « que le texte est su par cœur¹⁰⁴ » tout en maintenant paradoxalement que « la prémisse [du jeu] consiste à inventer en direct¹⁰⁵ ». Au moment d'apprendre son texte, l'acteur ferait donc toujours « quelque chose en moins¹⁰⁶ » – ce qu'on pourrait aussi concevoir comme un « quelque chose en plus » – par rapport à la partition. À titre d'exemple, l'interprète du théâtre de la disparition est invité à ne pas cultiver à l'avance d'orientation précise de la parole; il n'assimile pas exclusivement les modalités d'adresse suggérées par la fiction, mais bien une somme de directions possibles qu'il pourra éventuellement emprunter. Pour le dire avec Merleau-Ponty, dans les textes de Lapointe, le mot indique davantage des voies possibles, des « *direction*[s] qu'une fonction primitive¹⁰⁷ » :

Évidemment il vaut mieux ne pas choisir les changements des directions d'adresse de la parole. Les figer ne permettrait pas d'être au temps présent de façon optimale. Malgré qu'au cours des répétitions on laissera le texte, la partition, révéler les différentes avenues vers où elle nous envoie, on remarquera que se creusent un sillon, une tangente où tel moment semble en général plus dirigé vers l'intérieur, tel autre plus dirigé vers l'extérieur, etc. On se gardera bien de ne pas

¹⁰⁰ À titre d'exemple, Larry Tremblay évoque dans *Le crâne des théâtres* (voir, notamment, les pages 41 et 42) l'existence d'un « sous-texte » que l'acteur doit surimposer à la pièce initiale. Néanmoins, nous avons décidé de privilégier le terme « sur-texte » parce qu'il fait mieux résonner l'importance que les praticiens accordent à la personnalisation de la partition par le comédien.

¹⁰¹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 83.

¹⁰² Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰³ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 85.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Arriola, « L'acteur immobile, de *C.H.S. à Sepsis* », *loc. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2008 [1945], p. 35. Nous soulignons. S'intéressant à la problématique de la perception « en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps » (*ibid.*, p. 239), Merleau-Ponty a critiqué la place privilégiée faite à l'entendement en tant que mode de connaissance rationnel.

en tenir compte, mais aussi de percevoir le parcours, qui s'est révélé à nous en répétition, comme immuable¹⁰⁸.

Le texte est présenté comme une matière organique cocréatrice qui révèle à l'acteur divers chemins possibles. C'est pourquoi le comédien du théâtre de la disparition s'attache moins à retenir le mot à mot de la partition que les potentialités directionnelles de la parole, données entre lesquelles il naviguera sur scène pour mieux faire entendre un commentaire sur le texte et ainsi construire sa présence actoriale. Confronté, par exemple, à des phrases comme « Le plus difficile c'est d'accepter qu'on n'a pas le contrôle¹⁰⁹ » ou « J'entre dans le temps et je prends conscience de qui je suis¹¹⁰ » tirées de *Sepsis*, le comédien pourrait enregistrer les références implicites au jeu de l'acteur sans pour autant décider à l'avance de les laisser transparaître ou non sur la scène. Autrement dit, cette « séance de brainstorming à même l'histoire fictionnelle¹¹¹ » aiderait le comédien à se laisser jouer par le texte au moment de l'énoncer :

Tout ce que je dis, je l'ai appris. Dire que tout ce que je dis je l'ai appris, je l'ai appris aussi. Et cette dernière phrase aussi. Apprise. Tout comme celle-ci ou la prochaine. Mais je me dois d'être, du mieux que j'en suis capable dans l'ici et maintenant. C'est pour cela que le trou de mémoire est mon meilleur ami. Je ne dis pas ce que j'ai appris. C'est ce que j'ai appris qui me dit. Ce qui se dit par moi me révèle. Ce n'est pas moi qui révèle ce que j'ai appris¹¹².

Dans la vision de Tremblay, ce n'est qu'une fois le morcellement de son anatomie opéré en répétition que l'acteur peut aborder le texte en le diffractant dans plusieurs lieux de son corps; à chaque strate textuelle correspondrait une strate corporelle. Pour éviter de jouer « la mémorisation du texte plutôt que le sous-texte¹¹³ », l'acteur doit s'assurer de faire pénétrer

¹⁰⁸ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 102.

¹⁰⁹ Lapointe, *C.H.S.* suivi de *Sepsis*, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹¹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 87.

¹¹² *Ibid.*, p. 110.

¹¹³ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, *op. cit.*, p. 40.

la partition dans plusieurs zones différentes de son corps¹¹⁴. Le metteur en scène stipule clairement qu'un acteur mémorisant un texte à partir d'un seul centre corporel – ce qu'il désigne comme un « travail cérébral¹¹⁵ » – produira un jeu sans relief qui donnera à entendre son travail de mémorisation. Afin de se préserver d'un tel jeu cérébral, l'acteur est invité, avant de se concentrer sur les mots ou le sens de la partition, à établir une sur-partition organique qui l'aidera à « [b]riser le réflexe de placer l'origine de la pensée au niveau du cerveau¹¹⁶ » :

Il n'émet plus une simple et unique phrase, facile à retenir, du genre « je suis ce que je suis » mais un texte complexe qui se fragmente en de nombreuses phrases locales relevant d'un fonctionnement : « mes jambes me portent », « mes poumons respirent », « mes yeux regardent », « mes mains s'agitent »¹¹⁷.

Au contact de la partition de l'auteur, le comédien doit ainsi capter l'énergie qui y voyage pour mieux la chorégraphier :

Il fallait ainsi développer chez [l'acteur] le réflexe de choisir avant tout comme objet de concentration, non l'émotion, non le geste, non le mot, mais l'énergie. Bref, un rôle nécessite aussi une partition énergétique et celle-ci doit, dans l'exécution, précéder les partitions émotive, gestuelle et textuelle¹¹⁸.

Apparaît dans ce passage, à l'instar de la charge expressive du texte chez Lapointe, la prédominance du rôle de la partition énergétique par rapport à la partition textuelle. Dans le sillage des modèles orientaux, le metteur en scène préfère le modelage expressif du corps à celui de la psyché. Plus précisément, il organise et classe en quatre niveaux – allant du locatif

¹¹⁴ La mémoire affective préconisée par Stanislavski constituait déjà une tentative de penser l'apprentissage du texte non plus en fonction d'un unique lieu cérébral, mais bien à partir d'un itinéraire émotif. Néanmoins, alors que l'énonciation, chez Stanislavski, prend surtout racine au sein des souvenirs personnels d'un acteur ou des expériences d'autres comédiens qui l'entourent, l'énonciation actoriale repose, chez Tremblay, sur la sensorialité d'un corps fictif. Plus près de la conception de Grotowski, l'acteur de l'anatomie ludique fait appel à un corps-mémoire plutôt qu'à sa mémoire personnelle. Voir, à ce sujet, Jerzi Kolankiewicz, « Grotowski face à Stanislavski », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 139-144.

¹¹⁵ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, op. cit., p. 26.

¹¹⁶ Larry Tremblay, « Notes de travail », *Le déclin du destin*, Ottawa, Leméac, 1989, p. 63.

¹¹⁷ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, op. cit., p. 23-24.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

au comportemental, en passant par le qualitatif et le psychologique – les objets de concentration qui se présentent à l'acteur : « L'acteur choisit donc en premier d'investir un lieu de son corps. Cette action conduit l'acteur à se ressentir comme énergie¹¹⁹ ». À titre d'exemple, le comédien pourrait choisir de condenser sa partition dans son hémicorps droit (premier niveau : locatif), et ce, avec une force ascendante ou descendante¹²⁰ (deuxième niveau : qualitatif)¹²¹. En définitive moins acteur d'intention qu'acteur d'intensité, le comédien tremblayen met son corps au travail pour élaborer un sur-texte énergétique qui, en présidant à son énonciation, empêchera que « le texte [...] déposé dans [s]a mémoire [...] dev[ie]nne un stock que la bouche déballe. Parfois [Larry Tremblay] ose penser ceci : si la bouche n'était pas si près du cerveau, l'acteur serait meilleur¹²² ».

Cette utopie de l'abandon du cérébral se laisse lire en des termes différents chez Danis. Aux yeux de ce dernier, « les idées et les mots ne précèdent jamais l'image¹²³ ». Les impressions figuratives permettraient mieux que le verbe de rejoindre l'inconscient, de faire naître le rêve. La question de l'appréhension de la partition écrite est alors posée. Comment faire de l'image le principal embrayeur de l'énonciation? Danis répond que, pour « parle[r] en images¹²⁴ », l'acteur doit s'assurer d'être constamment en travail entre les mots du texte et les images qui se forment à leur rencontre, le corps de l'acteur s'avérant, pour ce faire, essentiel.

¹¹⁹ Larry Tremblay, « L'acteur, l'actrice en scène », conférence présentée dans le cadre du colloque *Le corps en jeu*, 1995, DVD, Renée-Claude Tremblay (réal.), voir 0 : 03 : 32.

¹²⁰ Lors d'une conférence présentée en mai 1995 à l'UQÀM, Larry Tremblay a lui-même interprété deux fois l'*incipit* de la pièce *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. La première fois, il a joué la partition avec une force ascendante dans l'hémicorps droit et la seconde, avec une force descendante dans l'hémicorps gauche. Sa démonstration a permis d'éclairer les répercussions concrètes entourant le choix d'un parcours énergétique plutôt qu'un autre (*ibid.*, voir 0 : 08 : 00).

¹²¹ Ce n'est que dans un troisième et quatrième temps qu'un état émotif peut émerger d'une énergie localisée dans une région du corps ludique et s'exprimer sur le plan comportemental (gestes, mimiques, mouvements).

¹²² Tremblay, « Notes de travail », *loc. cit.*, p. 52.

¹²³ Danis, « L'acte de corporéliser le rêve », *loc. cit.*, p. 45.

¹²⁴ Daniel Danis, « Fonctions de l'écriture », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 24, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

Il n'est donc pas étonnant que la partition – dont le metteur en scène parle en terme de « dramatextile » – soit conçue comme un objet capable d'insuffler la vie à l'acteur :

Je cherche une écriture ronde pour habiller le corps de l'acteur plutôt que de lui concocter une mémoire buccale. [...] Ce texte-textile alchimique pourrait s'activer sur les trente-trois pièces osseuses de la colonne vertébrale des acteurs. Semblables à des calendriers de pierre des sociétés archaïques disparues, fibres et os se fondraient totalement pour que se fassent entendre mille personnages anonymes¹²⁵.

Le rapport à la partition est ici entrevu comme un entrecroisement d'un acteur et d'un textile, Danis renouant par le fait même avec l'étymologie du mot texte, soit « tissage¹²⁶ ». À l'instar de la relation organique privilégiée par Lapointe et Tremblay, Danis désire que la partition « habill[e] le corps de l'acteur » de façon à diminuer l'incidence du cérébral dans son jeu. Ainsi s'insinue, chez les trois auteurs-metteurs en scène, l'idée d'une biosensorialité de la partition qui écarte partiellement le sens des composantes verbales au profit de leur potentiel de prise en charge; l'acteur apprendrait moins le mot à mot de son texte qu'il ne serait mû, imprimé par lui. Chez Danis, l'énonciation s'affiche comme le résultat d'un dialogue entre « une expérience d'abord corporelle¹²⁷ » et des images en trois dimensions qui se forment au contact des mots du texte. L'auteur-metteur en scène chérit même le désir – utopique? – d'éliminer la parole de l'acteur de la scène théâtrale pour mieux donner à entendre sa pensée :

¹²⁵ Daniel Danis, « Dramatextile », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 44, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

¹²⁶ Barba rappelle que le « mot *texte* avant de signifier texte parlé ou écrit, imprimé ou manuscrit, signifiait “tissage”. En ce sens il n'y a pas de spectacle sans “texte”. Ce qui concerne le “texte” (le tissage) peut être défini comme “dramaturgie” : c'est-à-dire *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions » (Barba et Savarese, *op. cit.*, p. 54. Barba et Savarese soulignent).

¹²⁷ Daniel Danis, « Qu'est-ce que ça mange un dialogue?... : dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou », *Études théâtrales*, vol. 2, n° 33, 2005, p. 182.

Je vais d'ailleurs bientôt entamer une recherche [avec des neurologues] sur l'acteur et le cerveau. Je voudrais au terme de l'expérience qu'on arrive à la possibilité qu'un acteur ne profère aucune parole et qu'on puisse entendre sa pensée! Nous commencerons le protocole de recherche avec des technologues québécois, mais il nous faudra sans doute dix ans avant de parvenir au moindre résultat¹²⁸!

Au cours d'une table ronde sur la mémoire au théâtre, Danis disait en ce sens préférer collaborer avec des performeurs¹²⁹ qu'avec des acteurs, ces derniers réussissant moins bien à penser à partir d'un tissage d'images et d'actions à effectuer. Le metteur en scène incite d'ailleurs les comédiens avec lesquels il travaille à enregistrer un sur-texte eidétique qui leur permettra de parler, tout en souplesse, non pas à partir du mot à mot d'un texte appris dans un rythme énonciatif précis, mais à partir d'images, modulées au fil des représentations, qui se sont révélées à eux :

Il y a une chose qui est incroyable en général chez l'acteur : sa mémoire est indestructible. Au moment où il a appris un texte avec une rythmie précise, lui faire changer cette rythmie-là est impossible. On avait fait des tests en France avec des acteurs sur des textes de Koltès. Le premier jour, il dit le texte, on l'enregistre. On fait des exercices pendant 12 jours : le corps à l'envers, la tête, il chantait des oreilles... du cul... On lui dit, à un moment donné, dis-moi le texte maintenant en bougeant. Après on s'est dit, Alain Françon et moi, on a un sacré problème : on n'a pas de mobilité. LA MOBILITÉ! Le performeur, comme souvent il joue une seule fois, comme il ne fait une action qu'une seule fois, n'est pas dans la mémoire. Il est simplement dans un parcours à faire, à franchir et après c'est terminé. Chez l'acteur, c'est tout différent : sa mémoire et son apparition au jeu [le distinguent du performeur]¹³⁰.

Les projets de recherche que développe Danis en collaboration avec des neurologues se déploient dans cette direction : trouver des moyens d'aider l'acteur à ne pas conserver tout de son texte afin de le prémunir d'une mémoire immobilisant les mots sur son passage¹³¹.

¹²⁸ Danis, « Fonctions de l'écriture », *loc. cit.*, p. 23. La démarche de Danis s'inscrit dans la tendance théâtrale actuelle à faire appel aux notions développées par les sciences cognitives – pensons aux neurones miroirs – et par la neurobiologie.

¹²⁹ Dès les années 1980, Grotowski disait préférer l'intitulé « *performing arts* » à « théâtre » et « *performer* » à « acteur ». Lors d'une conférence au Collège de France présentée en 1997, il est d'ailleurs le premier praticien à employer l'expression « pratiques performatives ».

¹³⁰ Danis, Brassard et Faucher, *op. cit.*, 0 : 63 : 25 à 0 : 64 : 35.

¹³¹ De récentes recherches en neurologie prouvent que certains processus cognitifs diminuent l'efficacité de la mémorisation : « Des études récentes d'imagerie fonctionnelle, chez l'homme, ont révélé que des structures ciblées du cerveau s'activent sélectivement lors de l'oubli. Des zones circonscrites du cortex cérébral comme le cortex inférieur pariétal, postérieur cingulé, pariétal médian et précuneus sont, par exemple, plus fortement

Idéalement, l'acteur ne garderait du texte que le souvenir d'un « saut d'images¹³² » qui lui permettrait de révéler aux spectateurs le chemin de son parcours à travers la partition plutôt qu'une suite de mots imposée.

Cette place de choix faite à la création d'un sur-texte par les acteurs mérite d'être réfléchi plus avant. Si elle témoigne de la primauté accordée à un rapport oblique au texte préécrit de l'auteur, elle met parallèlement en valeur une structure qui impose une forme de précision et non une totale liberté de la psyché et du corps. En privilégiant l'activation d'une prise de position sur la partition plutôt que sa fixation mémorielle immédiate, Tremblay, Danis et Lapointe poussent leurs acteurs à maîtriser autrement leur texte, en gardant en mémoire des points de départ plutôt que des points d'arrivée. Bien entendu, cette valorisation de l'adoption d'un point de vue sur le texte n'est pas nouvelle dans les conceptions du jeu actorial. Déjà chez Stanislavski, la mémorisation était considérée comme une ressource insuffisante pour bien jouer : « Tous les matériaux que nous recevons de l'auteur et du metteur en scène se trouvent filtrés à travers notre personnalité, et complétés par notre imagination¹³³ ». Les comédiens étaient invités, grâce aux fameux *si*, à composer une image d'ensemble du personnage (caractère, pensées, sentiments, actes, etc.) pour mieux réussir à combler les trous du texte. On pourrait croire *a priori* que les sur-textes de Tremblay, de Danis et de Lapointe s'apparentent à la création de cette image d'ensemble du personnage. Néanmoins, alors que

activées lors du codage de mots ensuite oubliés que des mots retenus. De même, des neurones de l'hippocampe ont un taux de décharge plus élevé pendant le codage d'associations de mots moins bien mémorisées. Cette corrélation entre activité neuronale et oubli peut paraître paradoxale car, intuitivement, on s'attendrait à une réduction d'activité cérébrale lors de l'oubli. Cependant, elle indique que l'oubli n'est pas un phénomène passif mais actif, et confirme que des processus cognitifs sélectifs existent pour diminuer l'efficacité du codage et de la mémorisation » (Isabelle M. Mansuy, « L'oubli : théories et mécanismes potentiels », *M/S : médecine sciences*, vol. 21, n° 1, 2005, p. 88).

¹³² Danis, « Fonctions de l'écriture », *loc. cit.*, p. 23.

¹³³ Stanislavski, *op. cit.*, p. 59.

les acteurs de Stanislavski procédaient par déduction à partir des informations textuelles qu'ils détenaient, les trois auteurs-metteurs en scène invitent davantage leurs collaborateurs à se rendre disponibles à la matérialité du texte. En effet, c'est à partir d'un noyau d'expériences vécues à la rencontre du texte – moins que d'une construction de personnage à partir d'intuitions psychologiques et d'un bagage personnel – que les acteurs de Tremblay, de Danis et de Lapointe sont appelés à composer leur sur-partition – et non plus simplement à imaginer ce que le texte ne dit pas. Autrement dit, plutôt que de reposer sur la composition subjective d'une image d'ensemble, l'énonciation prend appui sur un parcours singulier effectué par l'acteur au sein de la partition. Larry Tremblay soutient en ce sens que

[le] « personnage » ne coïncide pas avec un centre, mathématique ou psychologique, qui serait une fois pour toutes introduit dans la corporéité de l'acteur et d'où l'ensemble du comportement scénique prendrait sa source. Il est un circuit. L'acteur le parcourt à partir de coupes, de plans, de segments [...]. Jouer est une succession de décisions qui se font au sein d'une anatomie mobile¹³⁴.

Dans cet ordre d'idées, malgré un certain nombre de nuances sur lesquelles il conviendra d'insister, il nous paraît fructueux de dresser un parallèle entre le mode du percevoir privilégié par les trois praticiens et la notion de mémoire du *pas à pas* que préconisait Brecht :

Pour construire son personnage, [...] le comédien doit imprégner profondément sa mémoire des surprises qu'il a éprouvées au cours de l'étude alors que lui-même désapprenait en découvrant. Cette manière de progresser pas à pas est préférable au procédé déductif qui, partant d'une conception globale du type humain à représenter, établie le plus rapidement possible, au terme d'un examen passablement superficiel du rôle, puise en quelque sorte après coup dans l'œuvre¹³⁵.

Tremblay, Danis et Lapointe restent attachés, comme Brecht, à l'idée d'un apprentissage du texte au gré d'un parcours à ligne brisée qui, à l'image d'un labyrinthe, « multiplie [...] les

¹³⁴ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, op. cit., p. 25.

¹³⁵ Bertolt Brecht, « Sur le métier de comédien », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972 [1963], p. 385.

choix à faire et [...] rend le voyageur, du fait de ses propres erreurs de jugement, responsable de son destin¹³⁶ ». Néanmoins, à la différence de Brecht qui « contestait au sentiment toute capacité de mémorisation juste¹³⁷ », engrammer¹³⁸ des impressions sensorielles éprouvées au contact d'une partition prime sur l'interprétation inductive du contenu idéologique dans les trois théories à l'étude. Les acteurs de Tremblay, de Danis et de Lapointe sont moins invités à interpréter la partition pour remonter vers une généralité qu'à revêtir ce qui les affecte, pour filer la métaphore dramatextile de Danis. Ils se trouvent en cela plus près de la conception de Henri Bergson pour qui la mémoire est une action dynamique qui débute par la sensation et, conséquemment, appelle fortement le corps, « *objet destiné à mouvoir des objets, [...] donc un centre d'action*¹³⁹ ».

Ce principe d'un savoir corporel et sensoriel est d'ailleurs récurrent dans le champ théorique des cinquante dernières années. Si Deleuze posait déjà de front en 1970, dans son ouvrage *Proust et les signes*, la question d'un apprentissage trouvant son origine dans l'impression – considérant « qu'elle seule réunit sur soi le hasard de la rencontre et la nécessité de l'effet, violence qu'elle nous fait subir¹⁴⁰ » –, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos ont soutenu en 2004 que, « dans un monde où les certitudes n'existent plus, n'est vrai que ce que l'on sent¹⁴¹ », alors que Colette Conroy a rappelé en 2010 que la réflexion « is unquestionably

¹³⁶ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence : logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2008, vol. 2, p. 12.

¹³⁷ Banu, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁸ « L'engramme, rappelons-le, est la trace neuronale laissée par la sensation; engrammer, c'est acquérir la trace durable d'une sensation » (Tadié, *op. cit.*, p. 117).

¹³⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1972 [1939], p. 12. Bergson souligne.

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 [1970], p. 160.

¹⁴¹ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 11.

a bodily experience¹⁴² ». De manière générale, cette *épistémè* contemporaine rompt avec l'idée de la toute-puissance d'un entendement conscient et rationnel qui évince l'intelligence corporelle et valorise parallèlement une pensée réseautique qui retarde la fixation de la signification¹⁴³. C'est ainsi qu'à la mémorisation verbale attachée à une production de sens définitive reposant sur la sémantique, on préfère valoriser une mémoire corporelle qui laisse présager que les « effets de sens sont aussi des *dispositifs sensibles*¹⁴⁴ » reposant sur la matière, sur le physique : « Cela ne signifie pas que la production de sens serait réductible à des procédures du sensible, mais simplement qu'il existe des liens entre le sens et le sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou le concept)¹⁴⁵ ».

Pour autant, comme on l'a vu, Tremblay, Danis et Lapointe ne cessent pas de considérer le rapport de l'acteur à sa partition; ils ne désignent simplement plus l'apprentissage des mots comme point de départ, destituant, par le fait même, la mémorisation verbale de sa position de clé de voûte de l'énonciation. Comme l'avance Mervant-Roux, dans cette prise de position des auteurs-metteurs en scène se joue moins la disparition de l'armature textuée qu'un « déplacement de la dynamique dramatisante [...] à une autre dimension du matériau textuel. C'est là, dans ce déplacement, qu'il convient de situer et d'examiner les redéfinitions contemporaines de l'action¹⁴⁶ ». De même, ce n'est pas tant la faculté mémoire

¹⁴² La réflexion est « sans aucun doute une expérience corporelle » (Colette Conroy, *Theatre and the Body*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23. Notre traduction).

¹⁴³ On reconnaît là le double combat qu'a mené Merleau-Ponty contre l'intellectualisme – le modèle intellectualiste ignorerait le sujet de la perception en lui substituant un penseur universel – et le réalisme – le modèle réaliste réduirait toute perception à un événement objectif – dans son étude sur la perception.

¹⁴⁴ Éric Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées? : métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB éditeur, 2010, p. 37.

¹⁴⁵ *Idem*. Bien qu'ils ne se revendiquent pas ouvertement de l'intermédialité, Tremblay, Danis et Lapointe, en rappelant que la relation est toujours première ou en développant une pensée de l'*entre* qui s'attache aux conditions matérielles, nous semblent proposer une conception intermédiaire du jeu de l'acteur.

¹⁴⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 16. Mervant-Roux souligne.

qui disparaît que son exercice qui se modifie et nous autorise à entrevoir la notion de mémoire oublieuse. En effet, plutôt que d'évincer la mémoire comme fondement de l'énonciation, la réflexion des auteurs-metteurs en scène réévalue sa fonction et ses points d'ancrage, en substituant à

la répétition horizontale, celle des mots ordinaires qu'on redit, une répétition de points remarquables, une répétition verticale où l'on remonte à l'intérieur des mots. À la répétition par défaut, par insuffisance du concept nominal ou de la représentation verbale, une répétition positive, par excès d'une Idée linguistique et stylistique¹⁴⁷.

En faisant du rapport de l'acteur à son texte une épreuve corporelle sélective, les metteurs en scène façonnent l'épreuve mémorielle comme « une tâche de la liberté¹⁴⁸ » non exclusivement tournée vers le passé. Le véritable espace-temps du surgissement de l'énonciation actoriale serait ainsi celui de la représentation, là où tout est encore à venir.

LA PRÉSENCE SCÉNIQUE DE L'ÉNONCIATION

Les réflexions des metteurs en scène sur la phase de pré-condition créative et sur la relation de l'acteur à sa partition révèlent leur intérêt pour le surgissement de l'inconnu, du non encore perçu. De ce fait, les fondements de l'énonciation de l'acteur se trouvent déplacés : c'est moins le mot à mot de la partition préécrite par l'auteur qui compte que la relation entre les mots et l'interprète, le texte ne précédant plus le jeu. On en vient alors à se demander quelle place les praticiens accordent au dire scénique ou encore comment l'énonciation s'arrime avec les autres composantes du spectacle. Pour saisir globalement ce qui *derrière les*

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [1968], p. 34. Cette répétition verticale n'est pas sans rappeler le désir de Lapointe d'amener ses acteurs à retenir les idées de la partition : « Car ce ne sont pas des mots que j'ai appris, mais bien des idées » (Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 110).

¹⁴⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 13.

mots les fait prononcer, il paraît ainsi essentiel de dégager la vision des auteurs-metteurs en scène quant à la présence scénique de l'énonciation.

Sur scène comme en répétition, l'une des quêtes de l'acteur contemporain serait d'être étonné par son énonciation, le texte ne devant pas y être posé comme déjà-là¹⁴⁹. Aux dires de Tremblay, par exemple, c'est en focalisant son attention sur une série d'états énergétiques plutôt que sur les mots du texte que l'acteur de l'anatomie ludique peut réussir à s'étonner des mots qui émergent des différents lieux de son corps. De même, Danis attend de ses collaborateurs qu'ils se « branche[nt] sur l'endroit précis d'où provient la parole¹⁵⁰ » en se concentrant sur une série d'actions imagées à accomplir – « ces actions sont ABC qui l'amènent à un point culminant » comme « faire circuler les sons du mot vache¹⁵¹ » – plutôt que sur l'incarnation d'un personnage. Cette circulation d'images permettrait aux acteurs de rencontrer sur scène une parole renouvelée provenant d'un lieu situé entre les images et les mots. L'acteur du théâtre de la disparition doit, quant à lui, laisser venir l'étonnement en centralisant son attention sur le dispositif extérieur (les autres acteurs, les spectateurs, la scénographie, etc.) plutôt que sur sa partition afin de se révéler « geste plutôt que figure fictionnelle¹⁵² ». Lapointe insiste, en ce sens, sur l'importance des réflexes physiologiques de l'acteur ainsi que sur l'attention qu'il doit porter aux sons et à la musique de son énonciation,

¹⁴⁹ Les discours de Tremblay, de Danis et de Lapointe rappellent le rêve qu'avait Artaud de voir la parole théâtrale émaner directement de la scène : « le dialogue lui-même pour le peu qu'il en restera ne sera pas rédigé, fixé *a priori*, mais sur la scène; il sera fait sur la scène, créé sur la scène, en corrélation avec l'autre langage, et avec les nécessités, des attitudes, des signes, des mouvements et des objets. [...] [A]insi le théâtre redeviendra une opération authentique vivante, il conservera cette sorte de palpitation émotive sans laquelle l'art est gratuit » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173).

¹⁵⁰ David, « Entretien avec Daniel Danis », *loc.cit.*, p. 23.

¹⁵¹ Daniel Danis, « Images de la vie et de la mort », conférence à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM, DVD, 2007, voir 0 : 42 : 35 à 0 : 42 : 45.

¹⁵² Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 57.

privilégiant ainsi une « parole blanche¹⁵³ » à une parole signifiante : « plus celui qui émet les signaux se retire du processus d'émission du sens et se contente de ne faire que les sons dans un rythme juste, plus ceux-ci arrivent de façon limpide dans l'oreille du récepteur¹⁵⁴ ».

Pour arriver à faire entendre une parole (résultat d'un rapport à l'expérience) et non une récitation (résultat d'un rapport au texte) sur scène, pour réussir à se laisser surprendre par les mondes inconnus qui jaillissent de leur bouche, les comédiens sont donc invités à se projeter dans un *ailleurs* parallèle à l'espace-temps textuel, autrement dit, à « mettre le texte “dehors”¹⁵⁵ » parce qu'il se transforme, sur scène, en « retardateur d'expérience¹⁵⁶ ». Il y a là, semble-t-il, une manière de placer l'émotion – du latin *emovere* (*e* : hors de + *movere* : mouvement) qui renvoie à un mouvement de sortie de soi – au centre de l'énonciation de l'acteur, afin de mieux le porter « *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né¹⁵⁷ ». Ainsi seulement deviendrait-il possible pour l'acteur de faire découvrir aux spectateurs un dire qui n'est pas saisi comme reproduction. Dans son ouvrage *D'où viennent nos idées? : métaphysique et intermédialité*, Éric Méchoulan explique comment des données appréhendées dans le passé ont le potentiel de faire surgir une impression d'étonnement :

¹⁵³ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 90.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵⁵ Tremblay, « Notes de travail », *loc. cit.*, p. 52.

¹⁵⁶ Danis, « Images de la vie et de la mort », *op. cit.*, voir 1 : 21 : 30.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 352. Nous soulignons.

On dira peut-être que mon sentiment habituel est pourtant de trouver des surprises dans ce que le futur me réserve; mais c'est croire que le futur est toujours déjà là, tout prêt, derrière la porte et qu'il m'attend dans le noir pour me faire peur ou pour me faire tomber un seau d'eau sur le crâne comme un gamin farceur. L'impression d'étonnement vient en fait de ce que mon passé ne semblait justement pas conduire linéairement à ce qui m'arrive, ce qui m'oblige, du coup, à le reconsidérer pour y réunir ce qui en est apparemment tout à fait délié : de là ce frisson frivole de la surprise. Ce n'est pas le futur qui m'étonne dans le présent qui y mène; c'est le passé qui me surprend dans le futur que je découvre¹⁵⁸.

C'est dans cet ordre d'idées que l'énonciation scénique privilégiée par les metteurs en scène se présente comme un surgissement événementiel soustrait à l'intentionnalité logique et discursive du verbal : les souvenirs qu'ont les acteurs de leurs contacts avec la partition ne correspondent pas à des données fixes, extérieures à eux-mêmes; ces souvenirs rappelés produisent de nouvelles réactions et sensations bien présentes.

Les trois praticiens convoquent ainsi un corps actorial partiellement abandonné à la manifestation de l'impensé, ce qui s'accorde avec la tendance théorique actuelle à considérer le personnage comme un être de discours qui varie au gré de ses prises de parole. Tremblay soutient, par exemple, qu'au théâtre, « [q]uelque chose d'indéfini “prend” dans l'espace. [...] Le corps est bel et bien ce lieu où “ça brûle”, où “ça parle”, où “ça sent”¹⁵⁹ ». Danis affirme que le jeu doit relever « d'une expérience corporelle – et psychique –, qui n'est pas sans lien avec la figure chamannique. Le corps est d'abord traversé d'images¹⁶⁰ ». De même, le comédien Sylvio Arriola, invité à témoigner de son parcours créatif sous la direction de Christian Lapointe, récupère de manière assez rigoureuse les idées de son metteur en scène : « Tel un oracle qui nomme ses visions, c'est comme si je devenais un canal qui se laisse traverser par le texte. Ça parle à travers moi et je suis dans l'étonnement de parler¹⁶¹ ». Le

¹⁵⁸ Méchoulan, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁹ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁰ Daniel Danis, « Une expérience corporelle », *e dossier pédagogique*, 2004, p. 8, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.463551001281603607.pdf>

¹⁶¹ Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 64. Nous soulignons.

dire-événement signe donc l'intervention d'une altérité dans l'énonciation qui, comme en font foi les renvois aux figures du chamane et de l'oracle, embraye vers le symbolique. À l'instar de l'action rituelle, que Richard Schechner réfléchit, à la suite d'Émile Durkheim, comme une performance dont la visée première serait moins d'exprimer une idée que de partager une « solidarité sociale ¹⁶² », l'énonciation actoriale que les auteurs-metteurs en scène conceptualisent s'appuie moins sur l'idée d'une communication précise que sur une dynamique corporelle soumise à d'éventuelles pertes de contrôle : « [c]haque mot qu'expulse [le] corps [de l'acteur l'est] sans avoir le parfait contrôle de l'expulsion ¹⁶³ ». On retrouve en effet, dans leurs discours, des formulations qui dénotent une tension entre le contrôle et l'abandon de l'acteur, l'inégal, l'accidenté et le non-prévisible devenant des valeurs positives : « Importance des failles, des brèches, fissures, trous qui ouvrent le corps. L'offrent ¹⁶⁴ ». C'est à ces blancs, à ces évanouissements de la parole qui échappent au contrôle et à la volonté de l'acteur, que semble paradoxalement incomber le devoir de mémoire et de rappel chez Tremblay, Danis et Lapointe. Ça se souvient, ça parle à travers les acteurs, « et comme tous les spectres ce double a le souvenir long ¹⁶⁵ ». Le corps se présente ainsi comme une interface médiatrice entre un présent scénique et un au-delà qui se souvient, l'acteur idéal étant invité à apparaître sur scène comme celui qui brûle, et non comme celui qui sait, comme celui qui dépense, qui parle sans « économie, sans réserve, sans retour, sans histoire. Présence pure comme différence pure. [Son] acte doit être oublié ¹⁶⁶ », lançait Jacques Derrida en direction du théâtre artaudien. Peu nous importe l'opérabilité d'une telle offrande du corps de l'acteur.

¹⁶² Voir, à ce sujet, Schechner, *op.cit.*, p. 57.

¹⁶³ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 111.

¹⁶⁴ Tremblay, « Notes de travail », *loc. cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ Artaud, *op. cit.*, p. 201.

¹⁶⁶ Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *loc. cit.*, p. 353.

C'est plutôt l'appréhension du dire scénique comme glissement de présence qui retient notre attention en ce qu'elle offre des indices de la valeur que les trois praticiens accordent à la mémoire verbale et à l'oubli dans l'énonciation actoriale : le trou de mémoire serait aussi important que la fixation mémorielle.

Il faut le souligner, Tremblay, Danis et Lapointe demeurent fortement accrochés à l'*épistémè* de la présence qu'ils rattachent tant à la relation organique entre l'acteur et sa partition qu'au pouvoir d'attraction des comédiens sur le public. Néanmoins, le présent est, dans leur conception, indéfectiblement menacé par sa propre disparition. Tremblay soutient que « la présence de l'acteur ne peut être tangible que s'il y a perte, surcharge¹⁶⁷ »; Danis avance que son « langage artistique cherche à décupler la présence de l'acteur, incluant les intéressés non acteurs¹⁶⁸ », alors que Lapointe pousse le comédien à être « dans chaque instant, et c'est pourquoi à tout instant [il peut] avoir un trou, car [il n'est] jamais à [se] préparer pour ce qui vient, sans quoi [il] ne saurai[t] être au présent¹⁶⁹ ». Ces exemples font foi d'une compréhension du présent comme dépense, comme sortie de l'art, comme trou posé à l'orée du précipice, et ouvrent la voie à une réflexion sur la relation aux spectateurs.

Nous nous contenterons, pour l'instant, de souligner la concordance des réflexions théoriques de Tremblay, de Danis et de Lapointe sur le rapport des acteurs à leur texte et sur celui des acteurs aux spectateurs, ces deux perspectives relationnelles s'appuyant, dans leurs discours, sur ce que Barba résumerait par le terme « kinesthésie » : « ce sens qui permet de “sentir” dans leur corps, malgré une inactivité apparente, des impulsions physiques qui

¹⁶⁷ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁸ Didier Plassard, « Autour de Daniel Danis », *Programme des journées d'études des 8 au 11 février 2012*, Théâtre de la Vignette, Montpellier 3.

¹⁶⁹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », loc. cit., p. 111.

correspondent aux mouvements de la scène¹⁷⁰ ». Autrement dit, l'acteur, mis en mouvement par sa partition, doit aussi réussir avec sa parole à « envelopper celui qui fait l'effort de se concentrer sur elle¹⁷¹ ». L'invitation des metteurs en scène au dépassement de l'apprentissage par cœur paraît ainsi intimement liée à la prise en charge physique des spectateurs, ces derniers devant aussi vivre l'expérience d'une traversée de leur corps par l'invisible. « Mon théâtre s'adresse davantage à l'inconscient¹⁷² » avance Danis, alors que Lapointe soutient que le comédien doit prendre le public en otage pour lui faire vivre une expérience qui fera « son chemin sous sa peau¹⁷³ ». Le partage d'une expérience sensorielle constituerait donc le principal objectif de l'énonciation chez Tremblay, Danis et Lapointe, ce que nous aurons l'occasion de vérifier plus loin.

Il convient enfin d'insister sur le lien qu'entretiennent les théories à l'étude avec la mouvance de l'*affective turn*. Nouvelle épistémologie identifiée au milieu des années 1990 dans les sciences humaines et sociales par Patricia Ticineto Clough¹⁷⁴, l'*affective turn* consiste en une prise en compte du rôle fondamental des émotions et des affects dans plusieurs disciplines. Ce paradigme a ouvert la voie à plusieurs approches innovatrices comme la théorie psychanalytique de la subjectivité ainsi que les théories du corps et de l'*embodiment*. Dans la sphère théâtrale qui nous occupe, des chercheurs telle Erin Hurley s'attachent à montrer que l'émotion est le moteur de l'expérience théâtrale :

We've seen that feelings are bodily responses to the stimulus of changes in our environment, both external (as in the bear) and internal (as in our mood). For its part, the theatre offers

¹⁷⁰ Barba et Savarese, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷¹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 104.

¹⁷² Daniel Danis, « Entrevue de Daniel Danis », *Le Quotidien*, 13 novembre 2002, <http://www.sagamie.org/>

¹⁷³ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 81.

¹⁷⁴ Patricia Ticineto Clough et Jean Halley, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.

« super-stimuli »; that is, it concentrates and amplifies the world as natural sensory effects. As such, feeling is particularly provoked by theatre. This, then, might be the first way in which theatre and feeling are fundamentally tied : the extra-stimulating stimuli of the theatre directly address feelings (emotions, moods, affect, sensations) and, in so doing, draw out extraordinary affective response¹⁷⁵.

Hurley soutient ainsi que le *feeling body* s'avère, pour la scène comme pour la salle, le fondement et le moyen premier du « super-stimuli » théâtral, ce qui n'est pas sans faire écho aux visions théoriques des praticiens qui font du corps le nœud de l'énonciation actoriale.

En positionnant ce *feeling body* au centre de leurs discours, Tremblay, Danis et Lapointe forcent le dépassement des oppositions théoriques entre rationalité/émotion, contrôle/abandon, représentation/présence, théâtre/performance et jeu/non-jeu qui, encore aujourd'hui, structurent de nombreuses réflexions sur le jeu du comédien. Schechner a, par exemple, identifié deux extrémités du spectre de la performance actoriale :

At the not-acting end of the spectrum, there is no portrayal of « another » or of a character. The minimalist actor simply performs certain actions that are received as acting by spectators because of context. By contrast, in total acting, the « other » is so powerful that it takes over or possesses the performer¹⁷⁶.

Or l'acteur, s'il se tient sur scène en marge du texte, ne demeure pas à côté des actions à jouer en ne faisant que les montrer. Nous avons déjà dit que, sans disparaître dans le personnage, le comédien tremblayen ne met pas en scène son *je* quotidien mais bien un *je* de l'*entre* qui appartient à une zone fictive. Dans le même ordre d'idées, le jeu se présente chez Danis et

¹⁷⁵ « Pour sa part, le théâtre constitue un « “super-stimuli” »; autrement dit, il saisit et grossit le monde en tant qu'effet sensoriel naturel. En tant que tel, le théâtre provoque beaucoup le ressenti. C'est peut-être même la première manière dont le théâtre et le ressenti sont liés : l'extra-stimulation de stimuli au théâtre nous amène directement à ressentir (émotions, humeurs, affects, sensations) et, de ce fait, à réagir de manière extraordinairement affective. » (Erin Hurley, *Theatre and Feeling*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23. Notre traduction.)

¹⁷⁶ « À l'extrémité non-jeu du spectre, il n'y a pas de représentation d'un “autre” ou d'un personnage. L'acteur minimaliste effectue simplement des actions qui sont reçues comme jouées par les spectateurs en regard du contexte. En revanche, dans le jeu total, “l'autre” est si puissant qu'il prend le contrôle ou possède le *performer*. » (Schechner, *op. cit.*, p. 174. Notre traduction.) Précisons que la réflexion de Schechner a l'intérêt de présenter plusieurs états de jeu entre les deux extrémités du spectre.

Lapointe comme une alternance de moments de conscience – l’acteur montre ses actions – et de moments de latence – l’acteur est pris émotivement dans les images que forge son énonciation – qui conjoint les deux extrémités des niveaux de jeu détaillés par Schechner. Les modalités énonciatives privilégiées se nourrissent ainsi de la friction entre contrôle et abandon, jeu et non-jeu, personnage et acteur, mémoire et oubli, et créent, par le fait même, une brèche dans la barrière trop souvent élevée entre les conceptions de Stanislavski et de Brecht. La communication que favorisent les trois auteurs-metteurs en scène conjugue dimension fictive, prise de position de l’acteur par sa parole et disparition de l’acteur dans son énonciation.

Ce type de réflexion poststructuraliste témoignerait donc, plus largement, d’un déplacement des paramètres de l’imitation au profit d’un mythe de la vie spontanée. À présent, il s’agirait davantage « d’imiter le mouvement, la relation, voire le choc entre les choses¹⁷⁷ » que de peindre avec exactitude un objet à représenter. Se profile, dès lors, à nouveau le mouvement du théâtre deleuzien qui

s’oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s’oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l’espace qui agissent sur l’esprit sans intermédiaire, et qui l’unissent directement à la nature et à l’histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s’élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l’appareil de la répétition comme « puissance terrible »¹⁷⁸.

La notion deleuzienne de répétition semble effectivement avoir investi les discours des auteurs-metteurs en scène, ces derniers désirant, entre autres, diminuer le nombre d’intermédiaires agissant entre l’acteur et son texte tout comme entre l’acteur et son public. Tremblay, Danis et Lapointe espèrent une énonciation actoriale qui repose sur des « forces

¹⁷⁷ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 67.

¹⁷⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 19.

pures », sur des agencements rythmiques qui, en se reconfigurant différemment à chaque représentation, feraient de la signification une entité toujours provisoire, relative et inséparable de son contexte. La scène idéale des trois praticiens est celle d'un vecteur d'expériences dont l'existence repose sur un ensemble de relations perpétuellement modifiées, sur un espace, comme le soutient Isabelle Barbéris, de « *mise en jeu – jeu avec et entre les signes*¹⁷⁹ » – qui défie l'idée de *mimèsis* traditionnelle. Il s'agirait donc moins de partager une vision du réel qu'une expérience de la pensée en mouvement, de respecter fidèlement les mots du texte que de les déployer instinctivement en regard du contexte. Alors que Danis soutient ne pas accorder d'attention aux détails du texte mais au mouvement qui émerge de l'énonciation des acteurs¹⁸⁰, Lapointe insiste sur le double rôle d'émetteur et de récepteur du comédien qui met constamment son dire en mouvement : « Comme récepteurs, nous nous efforcerons d'entendre comment l'assistance écoute et, ainsi, de modifier notre présence pour garder cette écoute, afin de continuer à parfaire notre travail principal qui en est assurément un d'émetteur de signaux¹⁸¹ ». Autant dire que l'énonciation actoriale est dépendante des dynamiques relationnelles qui opèrent autour d'elle et à travers elle.

Il ne faudrait pas croire pour autant que le théâtre de Tremblay, de Danis et de Lapointe ignore son artificialité. Les trois auteurs-metteurs en scène s'ouvrent à la pensée complexe et paradoxale d'une composition fabriquée dont la vie, avec tout ce qu'elle comporte d'imperfections et de hasard, serait un des matériaux. C'est d'ailleurs en ce sens que l'oubli – associé au danger extrême, comme en témoigne « l'ampleur des réactions

¹⁷⁹ Barbéris, *op. cit.*, p. 68. Barbéris souligne.

¹⁸⁰ « Je ne regarde jamais mon texte. Je ne sais pas ce que les acteurs disent ou ne disent pas. Je ne relance jamais sur un détail. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir ce qui émerge de tout ça » (Danis, Brassard et Faucher, *op. cit.*, voir 0 : 09 : 48 à 0 : 10 : 18).

¹⁸¹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 90.

émotionnelles suscitées par les faits divers que constituent plus que jamais les “trous” [de mémoire] des grands acteurs¹⁸² » – devient un lieu privilégié duquel la parole peut émerger : « Embrasser le vertige devient l’unique façon de jouer. Se placer là, dans le blanc de mémoire d’où surgira une pensée qui n’aura d’autre choix que de se construire au fur et à mesure par la profération de sons entre les lèvres devient l’évidence¹⁸³ ». S’approprier le risque revient à « éprouve[r] des forces pures¹⁸⁴ », à ressentir la vie. Chez les trois praticiens, il devient ainsi « salvateur d’embrasser le vide¹⁸⁵ », d’« en être et [d’]en faire¹⁸⁶ », de parler depuis une zone où on devient un vaincu potentiel, toute énonciation spécifique pouvant être oubliée, activement oubliée, car toujours à recommencer.

En définitive, si la mémoire – de points d’ancrages énergétiques, d’images nées au contact du texte, de modalités d’adresse de la parole – demeure un fondement important de l’énonciation actoriale contemporaine, son exercice est loin d’être envisagé comme au siècle dernier. En 1915, comme en témoigne ce conseil d’Eugène Lassalle à l’intention des acteurs canadiens, l’apprentissage par cœur relevait du mot à mot d’un texte :

il faut se hâter d’apprendre le texte par cœur pour vous débarrasser le plus tôt possible de votre brochure ou de votre rôle copié [...]. Il faut apprendre votre rôle en respectant scrupuleusement le texte de l’auteur et ne pas vous laisser entraîner par la facilité que vous pourriez avoir de remplacer par des mots ou des phrases de « votre cru » ce que l’auteur a écrit. Les auteurs n’aiment pas que les comédiens collaborent avec eux. Dans la prose comme dans les vers, vous devez apprendre le mot à mot¹⁸⁷.

¹⁸² Mervant Roux, « Lorsque le souffleur disparaît : le trou de mémoire du théâtre », *loc. cit.*, p. 125.

¹⁸³ Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 71. Cette valorisation de l’oubli dans l’énonciation actoriale est moins explicite chez Tremblay et Danis qu’elle ne l’est chez Lapointe. Néanmoins, nous verrons au cours du chapitre trois qu’il est aussi possible de parler, à destination de Tremblay et de Danis, d’une pratique de l’oubli.

¹⁸⁴ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁵ Lapointe, « Petit guide de l’apparition à l’usage de ceux qu’on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 111.

¹⁸⁶ Tremblay, « Notes de travail », *loc. cit.*, p. 60.

¹⁸⁷ Lassalle, *op. cit.*, p. 72.

À l'inverse, la mémorisation du texte est retardée le plus longtemps possible dans les pédagogies contemporaines du jeu de l'acteur. Suivant une première étape de travail où le comédien est dégagé de tout appareil textuel, l'acteur est invité à faire de son corps le principal carrefour d'appréhension du texte alors qu'une fois sur scène, il lui est recommandé de mettre en mouvement sa mémoire pour moduler son énonciation à l'aune du dispositif qui l'entoure. Chez Tremblay, Danis et Lapointe, les acteurs sont ainsi appelés non pas à abandonner la mémoire verbale, mais à se soustraire à sa domination. Cette valorisation d'un dépassement de la seule mémorisation verbale au profit d'une mémoire plus corporelle ouvre la voie à un questionnement de l'écriture dramaturgique des praticiens. Le chapitre suivant resserrera en ce sens la problématique mémorielle autour des textes dramatiques des auteurs-metteurs en scène, pour savoir si et comment le rapport second à l'apprentissage par cœur, qu'ils préconisent sur le plan théorique, est aussi appelé par leur travail dramaturgique : des facultés mémorielles précises sont-elles sollicitées par leurs pièces de théâtre? Interroger ainsi le rapport de la théorie et de la pratique en laissant poindre la possibilité que les créations de Tremblay, de Danis et de Lapointe recouvrent « d'autres choses qui nous forcent à penser [...] non plus des objets *reconnaisables*, mais des choses qui font violence, des signes *rencontrés*¹⁸⁸ », nous permettra d'ouvrir à nouveau la réflexion en direction de la notion de mémoire oublieuse.

¹⁸⁸ Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 194. Deleuze souligne.

CHAPITRE 2 — DES PIÈCES PERFOR[M]JÉES

[F]aire le silence [...], c'est faire de l'image l'équivalent visuel d'une « question qui veut demeurer telle ». Une parole seulement soufflée – entre explosion et soupir –, une pulvérisation du sens. L'iconologie cherche ce que disent les œuvres, il faut aussi chercher comment les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent.

Georges Didi-Huberman¹⁸⁹

Écrites parallèlement à l'élaboration des projets théoriques¹⁹⁰, les pièces *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, *Mille anonymes* de Daniel Danis et *Sepsis* de Christian Lapointe s'ouvrent à une réflexion sur le jeu de l'acteur et, plus largement, sur l'oralité dramaturgique au sens où l'entend Marion Chénétier-Alev :

L'oralité de ces dramaturgies de la parole provient [...] aussi de leur capacité d'inscrire dans le texte même une partie des contraintes de leur énonciation (qu'il s'agisse de l'oralisation des acteurs ou de la diction intérieure du lecteur), sur le plan non seulement sonore mais également visuel. Cette capacité d'encodage concerne tout autant le flux de la parole que le silence qui l'entoure et d'où elle naît¹⁹¹.

Nous avons déjà avancé que les trois pièces à l'étude contiennent des marques graphiques susceptibles d'infléchir l'énonciation de l'acteur. Précisons maintenant que Tremblay, Danis et Lapointe conçoivent eux-mêmes leurs textes dramatiques comme des partitions dans

¹⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 46.

¹⁹⁰ L'essai principal de Tremblay sur le jeu de l'acteur, *Le crâne des théâtres*, a été publié en 1993, à peine deux ans avant la publication de sa pièce *The Dragonfly of Chicoutimi* en 1995. C'est également en 1995 que Larry Tremblay participe au colloque *Le corps en jeu* dans le cadre duquel il présente sa conférence « L'acteur, l'actrice en scène ». Quant à Danis, si on reconnaît 2004 comme une année charnière de sa carrière, en ce qu'elle marque le début de son intérêt pour la mise en scène et le jeu de l'acteur, il n'est pas superflu de souligner que la version étudiée de *Mille anonymes* – publiée en 2010, soit un an avant sa présentation au Festival TransAmériques – a été créée en 2005 à la suite d'un atelier organisé par les Chantiers nomades en France et offert par Danis à des acteurs. Enfin, Christian Lapointe souligne lui-même que *Sepsis*, dernière pièce de sa tétralogie du théâtre de la disparition, a été écrite dans le but de réfléchir à sa nouvelle pédagogie de l'acteur, dont les grandes lignes sont précisées dans son « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas ».

¹⁹¹ Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Sarrebruck*, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 326.

lesquelles sont disséminées des indications de jeu pour le comédien. Larry Tremblay révèle que plusieurs acteurs s'activent en lui au cours de son processus d'écriture et rappelle fréquemment que la forme de ses textes – ponctuation, blancs, rythme – fait apparaître un corps qui cherche un comédien :

Le fait de réécrire les phrases, sans ponctuation, de les empiler, démembrées, les unes sur les autres en fonction d'une respiration qui n'était plus celle de la logique causale, a fait remonter à la surface la théâtralité du récit, les hésitations du personnage, le bruit, si je puis dire, de ses organes¹⁹².

Dans le même ordre d'idées, Danis souligne qu'une lecture plus technique de ses textes ouvre des chemins interprétatifs nécessaires à considérer :

Il ne faut pas se fier uniquement à ce que je dis, à ce que je raconte. L'histoire, c'est un leurre. [...] Si on se fait happer par l'histoire, on peut perdre le sens du travail de l'aspect formel alors que c'est là-dessus que je travaille le plus fortement. [...] Les titres sont des indicateurs, l'enchaînement de certains mots qui reviennent sont des indicateurs. Je donne aux metteurs en scène, aux spectateurs et aux acteurs des clefs à l'intérieur du texte¹⁹³.

Quant à Christian Lapointe, il rappelle à ses collaborateurs que plusieurs répliques de ses « partition[s] théâtrale[s]¹⁹⁴ » parlent de l'action de jouer, les invitant à « utiliser la fiction pour évoquer la théorie qui sous-tend la pratique¹⁹⁵ » afin d'accroître leur présence scénique. L'écriture des trois praticiens travaille ainsi au point d'articulation des mouvements textuel et scénique. Danis et Lapointe révèlent même, à l'orée de *Mille anonymes* et de *Sepsis*, la signification de certaines marques graphiques utilisées. Alors que Danis écrit que les points de suspension indiquent l'absence de certains mots – insistant d'entrée de jeu sur le caractère troué de sa partition – et que « les mots et syllabes inscrits entre les crochets peuvent être prononcés ou non » (*MA*, 55), Lapointe souligne que le signe | indique la scansion rythmique.

¹⁹² Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », *loc. cit.*, p. 132.

¹⁹³ Danis, « Images de la vie et de la mort », *op. cit.*, voir 0 : 13 : 56 à 0 : 15 : 00.

¹⁹⁴ Théâtre Pêril/Recto-Verso, « Programme » de *Sepsis*, p. 2.

¹⁹⁵ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 85.

Quant à *The Dragonfly of Chicoutimi*, bien que Tremblay n’y dévoile pas aussi explicitement la légende de son encodage, on comprend, dès la première lecture, que les blancs insérés entre les répliques marquent un changement de locuteur ou un temps de pause. Ces exemples ne constituent que quelques preuves de l’attention que portent Tremblay, Danis et Lapointe aux conditions d’énonciation au moment même d’écrire leur texte. Bien plus nombreuses sont les stratégies discursives utilisées pour orienter l’énonciation des acteurs, de telle sorte qu’il est tout à fait possible d’évaluer l’épreuve mémorielle qui sous-tend le dire des comédiens à partir de cette scène textuelle. Avant de nous attaquer à l’étude des conditions d’énonciation à proprement parler, nous aborderons plus généralement les architectures des pièces et ce qu’elles suggèrent déjà sur la relation qu’entretiennent mémoire et oubli.

DES PARTITIONS ENTRE MÉMOIRE ET OUBLI

The Dragonfly of Chicoutimi, *Mille anonymes* et *Sepsis* font une large place au questionnement mémoriel. *The Dragonfly of Chicoutimi* met en scène Gaston Talbot, un homme qui tente, tant bien que mal, de comprendre à rebours les événements qui l’ont conduit à oublier le français au profit d’une langue dite anglaise ne correspondant plus à sa langue maternelle. Sa narration, oscillant entre perceptions présentes et visions ressurgissant du passé, constitue un travail de mémoire, une tentative éprouvante de remise en ordre des principaux jalons de sa relation avec Pierre Gagnon-Connally, son ancien compagnon de jeu : leurs jeux d’enfance, la mort de Gagnon-Connally, l’aphasie qui s’en est suivie et le rêve qui lui a fait retrouver une parole de langue anglaise. De son côté, *Mille anonymes* porte sur l’apparition – et la (re)disparition – d’une société disparue. Alors qu’une poutrelle de bois tombe et fait résonner une cloche millénaire, « le souffle endormi de [mille] empierrés » (*MA*, 57) s’éveille

et nous donne accès à la mémoire intermittente d'hommes, de femmes et d'enfants qui, « tromp[ant] la mort » l'espace d'un moment, revivent leur passage vers « l'éternité » (MA, 99). *Sepsis* de Christian Lapointe, dont le titre renvoie à une infection grave et générale de l'organisme, se fonde aussi sur la résurgence de voix d'entre les morts. Se remémorant des événements de leur vie passée, les revenants A, E, I, O, U et Y s'engagent dans une errance mémorielle. Le rapport à la mort – elle-même en étroite corrélation avec l'oubli – devient ainsi une matrice essentielle de ces dramaturgies qui déclinent en d'innombrables formes le questionnement dialectique sur la mémoire et l'oubli.

Des organisations labyrinthiques

Un des premiers phénomènes à analyser en ce sens est l'organisation générale des pièces qui paraît, d'entrée de jeu, formaliser les tensions entre mémoire et oubli, souvenir et perte, parole et silence. Chez Tremblay, aucune subdivision en scènes ou tableaux ne chapeaute l'organisation du solo. Alignés verticalement au centre – approximatif – des pages, les mots de Gaston Talbot semblent couler telle une chute encerclée de vide. Or, ce flux mémoriel, parfois entrecoupé de blancs qui annoncent les changements de posture narrative du locuteur (retours en arrière, changements de voix narratives, irruption d'une nouvelle idée, etc.), dessine plus largement le portrait d'une énonciation à éclipses :

I drink
Pierre Gagnon-Connally on my back

Good horse

drink again
we have still a long ride to go

I drink again
looking my broken face
reflected in the water
[...]

Silence appears
it's the air itself

I touch his body
I feel his life
I do a mouth-to-mouth
I see so close his face
I can't handle it
I take his head with my hands
and crush it on the rocks (*DC*, 54-55).

Les blancs de cet extrait permettent l'alternance des voix de Gagnon-Connally et de Talbot, mais aussi la transition entre deux niveaux narratifs distincts : les passages rejoués et les passages narrés. Aucune précision n'est donnée sur la distribution de la parole entre les différentes voix de Talbot. Seuls les blancs et le silence donnent la réplique et organisent la progression du récit. La mémoire de Talbot se trouve ainsi en décomposition, divisée en plusieurs îlots de parole que l'oubli de sa langue maternelle et la volonté de se rappeler/d'oublier Gagnon-Connally soudent :

I need a break

I failed

It's not good
it's not at all good

What a pity
I'm not able to tell the truth
the naked truth
the simple and undressed truth (*DC*, 27).

Plaçant au cœur de la construction de sa pièce le refoulement de la vérité, l'évanouissement sporadique du mouvement mémoriel, utilisant les blancs comme agents de liaison entre les différents blocs de texte et l'absence comme principal énonciataire du personnage principal, Tremblay fait de la structure même de sa pièce un révélateur de la friction entre mémoire et oubli.

Atomisée, la pièce de Danis se compose, quant à elle, de trente-trois planches numérotées, autant d'images scéniques que d'« éternuements » (MA, 57) provoqués par les vibrations originelles de la cloche millénaire. À la planche 1 « Son d'une cloche millénaire » (MA, 57) succède ainsi la planche 2 « Retour des temps » (MA, 58), puis la planche 3 (MA, 60) – qui, à l'instar de certaines autres, n'est pas nommée –, et ainsi de suite. À la manière d'instantanés, chacun de ces tableaux disparates dépeint les anonymes dans une situation particulière, comme si était programmée, par association libre, la traversée d'un musée d'art dont la somme des différentes toiles nous permet d'imaginer le passé d'une collectivité¹⁹⁶. Or, les trente-trois planches sont trouées, grevées d'oublis qui en effacent certains titres, transpercent les phrases et détruisent certains noms de personnages comme « ...E. » (MA, 58). L'organisation structurelle de *Mille anonymes* révèle ainsi la part active de la perte et de l'effacement dans la traversée mémorielle qui la constitue.

Organisée en trois temps principaux, la pièce de Lapointe juxtapose, de son côté, un premier mouvement de prise de parole individuelle des revenants – lui-même découpé en six sous-sections, soit A, E, I, O, U et Y –, un deuxième mouvement où des bribes des six histoires d'abord autonomes s'entrecroisent et se superposent et un troisième qui donne à entendre une seule et même partition fabriquée à partir de certains éclats des six histoires originelles. Le ressassement des mots au fil de la pièce s'accompagne ainsi d'une dépersonnalisation progressive des voix, les témoignages individuels des six revenants se condensant progressivement en une parole chorale. Dans *Sepsis*, plus les voix parlent, plus

¹⁹⁶ Plusieurs titres de sections corroborent cette analogie tels que « Hommage à Chagall » (MA, 81) ou « Hommage à l'art naïf » (MA, 93). L'impression d'une progression muséale est également accentuée par la statufication progressive des anonymes qui s'immobilisent jusqu'à devenir des « pierres chef-d'œuvres » (MA, 100). Enfin, le terme « planche » lui-même est lié à l'univers de l'illustration et de la bande dessinée.

elles perdent les marques de leur existence autonome, l'expérience mémorielle les conduisant à nouveau vers le vide et l'indistinction de la mort. « Il n'y a pas de destin individuel » (S, 66), lance d'ailleurs A au début de la pièce. La structure de *Sepsis* fait ressortir la disparition qui gagne les revenants par l'effacement de leur mémoire individuelle.

La forme éclatée de ces pièces rend ainsi sensible une force d'interruption à l'œuvre qui interroge les modes d'interprétation de l'acteur. Comment s'appropriier des textes dans lesquels le vide joue un rôle aussi important, dans lesquels quelque chose échappe à la lecture, résiste, ne semblant pas arriver à se dire? Comment mémoriser des textes qui bouleversent la structure des palais de mémoire si chère aux mnémotechniques?

Arrêtons-nous un moment sur ce lien posé entre mémorisation et organisation des textes. Dans son ouvrage *L'art de la mémoire*, Frances Amelia Yates rappelle que les arts de la mémoire ont longtemps été fondés sur l'ordonnement d'un parcours mental lié à la notion de lieux. L'orateur antique, par exemple, associait aux pièces et détails d'un palais imaginaire des informations à retenir. Au moment de livrer son discours, il parcourait mentalement ledit palais afin de retrouver les mots et images qu'il y avait placés : « La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment¹⁹⁷ ». L'art de la mémoire suppose ainsi un déplacement rationnel et ordonné dans l'espace mental qui permet de connaître à l'avance le trajet à emprunter avec une précision inattaquable. *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes* et *Sepsis* forcent toutefois un nouvel examen de la définition canonique de l'action, foncièrement linéaire, et ébranlent du coup la nécessité, voire la pertinence, d'apprendre les fragments textuels dans le

¹⁹⁷ Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 15.

bon ordre. N'aurions-nous pas conséquemment « besoin d'une théorie du labyrinthe¹⁹⁸ », tel que le soutient Marie-Madeleine Mervant-Roux, pour mieux définir l'action dans le théâtre contemporain et ainsi mieux envisager les pratiques actuelles du jeu actorial?

Des fictions de l'oubli

À notre connaissance, Bertrand Gervais est le chercheur québécois qui a le plus directement contribué au développement d'une théorie littéraire du labyrinthe en éclaircissant la notion de *fictions de la ligne brisée* aussi appelées *fictions de l'oubli*. Prolongeant la réflexion d'Harald Weinrich, qui a historicisé les élaborations littéraires des figures de l'oubli, Gervais relève les mécanismes dominants des fictions de la ligne brisée et en souligne la prégnance dans l'imaginaire contemporain. Si parler est déjà rendre présent par le langage quelque chose qui n'y est pas, « [d]ans ce contexte, dire l'oubli, c'est rendre manifeste l'absence de l'absent, la double absence¹⁹⁹ ». Prenant entre autres appui sur *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot, Gervais montre comment, chez certains créateurs, « [l]a tentation est là, pourtant, de tendre au néant et de faire du texte non pas un palais de mémoire, mais une page d'oubli, centrée sur ce qui ne parvient pas à être dit, sur ce qui échappe au dicible²⁰⁰ ». Gervais explique qu'une page d'oubli n'engage pas un oubli complet, mais plutôt une pensée disloquée qui reconnaît être perdue dans le labyrinthe sans pour autant être en mesure de retrouver son chemin à travers les dédales.

¹⁹⁸ Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *loc. cit.*, p. 25.

¹⁹⁹ Bertrand Gervais, « L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 64.

²⁰⁰ Gervais, *op. cit.*, p. 82.

Sans voir dans les modalités des fictions de l'oubli que fixe Gervais une grille d'analyse immuable des pièces à l'étude – entre autres parce qu'il ne considère pas la spécificité de l'énonciation théâtrale –, il apparaît pertinent de noter les ressemblances étroites entre les caractéristiques décrites par le chercheur et l'architecture des fictions du corpus. Gervais souligne, entre autres, qu'au sein des chemins irréguliers du labyrinthe, les entités, confrontées à leur propre altérité, sont le plus souvent incapables de se reconnaître. Cette idée de la non-reconnaissance de soi constitue aussi un point nodal dans les pièces à l'étude. À force de vouloir être « in not te be out » (*DC*, 12), Gaston Talbot en vient à ne plus comprendre les raisons qui motivent sa prise de parole : « This dream will kill me again / shall I go through with it / I shall / why » (*DC*, 34). De même, dans *Mille anonymes*, plus la pièce évolue, plus les personnages semblent avoir du mal à reconnaître leur environnement. Les anonymes s'étonnent par exemple du surgissement mystérieux d'une « masse rouge et verdâtre qui a la forme d'un sein » (*MA*, 72) dans une galerie où ils avaient déjà travaillé, voire de la lumière bleue qui enveloppe et engourdit tranquillement leur corps. Danis rend ainsi perceptible le processus d'effacement des anonymes qui progressivement sombrent dans l'oubli : « Deux heures plus tard / nous avons entendu / sourdement / les voix des nôtres / mais nous ne nous / souvenions déjà plus / de nos noms » (*MA*, 79). L'inadéquation des « je » à eux-mêmes est aussi centrale dans *Sepsis* : « Mais je ne parle de rien / Et je ne sais plus de quoi je parlais / Je ne me rappelle de rien / que de ça / Il n'y a pas de destin individuel » (*S*, 66). On l'a déjà souligné : plus la pièce de Lapointe progresse, plus les entités se dépersonnalisent et peinent à se reconnaître.

Gervais ajoute que les fictions de l'oubli se (dé)construisent autour d'un trou, d'une absence. Les pièces du corpus, centrées sur ce qui ne parvient pas à se dire, entrent fortement en résonance avec cette proposition. Si *The Dragonfly of Chicoutimi* explore le secret refoulé de l'amour et de la mort de Gagnon-Connally, *Mille anonymes* sonde le mystérieux empierrement des anonymes, alors que *Sepsis* questionne l'énigmatique disparition de A, E, I, O, U et Y. Gervais souligne enfin l'indétermination fondamentale des conditions d'énonciation au sein des fictions de l'oubli. Il y a lieu de croire, en effet, que si des sujets toujours en partie étrangers à eux-mêmes peinent à raconter des événements qui leur échappent aussi, les repères énonciatifs s'en trouveront déjoués. L'étude des composantes de l'oralité présentes dans les trois fictions de l'oubli du corpus permet de corroborer cette hypothèse.

LES COMPOSANTES DE L'ORALITÉ

Dans son ouvrage *L'oralité dans le théâtre contemporain*, Marion Chénétier-Alev propose une méthodologie d'investigation de l'oralité – qui n'implique pas de faire abstraction du jeu dramatique ni de la mise en scène – qu'elle redéfinit comme l'« ensemble des procédés qui façonnent l'énonciation spécifique d'un texte, et orientent le mode d'appréhension qu'en a le lecteur au point de l'engager dans une expérience auditive, articulatoire, respiratoire et temporelle particulière²⁰¹ ». L'oralité proviendrait ainsi de la capacité des dramaturgies à inscrire une part de leurs contraintes énonciatives en leur sein. Elle correspondrait à une ossature rythmique et prosodique qui circonscrirait une mise en mouvement spécifique de l'énonciataire, qui encadrerait le transport du lecteur hors de soi. Par l'idée de transport,

²⁰¹ Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 70.

Chénétier-Alev entend ainsi le déplacement que le texte occasionne chez le lecteur : la diction (profération intérieure ou orale) du lecteur serait nécessairement bougée, dérangée, par la formalisation particulière des partitions empreintes d'oralité. Dans les pages qui suivent, nous nous attacherons, en ce sens, à étudier cette probable mise en mouvement du phrasé intérieur des lecteurs(-acteurs) en évaluant, notamment, si la présence marquée de l'implicite et de l'indéterminé dans les pièces est susceptible de les conduire « à ressentir davantage les émotions en jeu, à se les approprier²⁰² ». Il ne faudrait pas croire pour autant que l'analyse des composantes de l'oralité dans les pièces à l'étude nous permettra de décrire un mode définitif et unique d'appréhension des textes, les indices identifiables du dire actorial pouvant à l'évidence donner lieu à plusieurs interprétations.

Énonciateurs et contextes de l'énonciation

Nous avons mentionné au début du présent chapitre que les personnages des trois pièces à l'étude avaient de la difficulté à se reconnaître. Mais qui sont, plus précisément, ces entités qui prennent la parole dans les partitions de Tremblay, de Danis et de Lapointe? Dans quels contextes temporels et spatiaux opèrent-elles? Il semble que *The Dragonfly of Chicoutimi* soit la pièce du corpus qui identifie le plus explicitement le locuteur. Dans un indéfini « ONCE UPON A TIME » (DC, 14), le « je » est nommé et caractérisé dès le début de la pièce : Gaston Talbot est originaire de Chicoutimi, il a beaucoup voyagé, son enfance a été un grand succès, il a de la force et de la perspicacité. Néanmoins, plus la pièce évolue, plus on remet en question ces traits définitoires : « I told you that I travel a lot / that's not true » (DC, 18); « My childhood was a big success / I told you that too / it's not true » (DC, 19). À l'instar des caractéristiques mobiles du personnage, le territoire d'où le « je » parle n'a de

²⁰² *Ibid.*, p. 369.

cesse de se transformer, signifiant tour à tour « up to where the water is deep » (*DC*, 13), « up to where the water is shallow » (*DC*, 18) ou encore « where the city stops or starts » (*DC*, 28). Cette dernière qualification de la ville, issue de la narration d'un rêve de Talbot, condense les dénominations de Chicoutimi accumulées au sein de la pièce. Si on la considère de front, la ville est une lisière joignant deux possibilités, un espace dynamique à partir duquel deux points de vue différents peuvent s'articuler. Notons, cela dit, que la conjonction « or » de cette désignation révèle l'impossibilité de conquérir entièrement le lieu : tout dépendant d'où on se place, la ville commence ou finit. Chicoutimi constitue ainsi un réservoir de potentialités déchiré entre des oppositions irréconciliables, ce qui force tout lecteur(-acteur) voulant arrêter une définition de la ville à se positionner. Sans ce parti pris, le lieu demeure insaisissable. Les nombreux va-et-vient entre les questionnements présents de Talbot, le récit de son enfance et la narration de son rêve passé rejoué au présent – comme en témoignent les embrayeurs « In the dream » (*DC*, 20), « Back to the dream » (*DC*, 21) ou « Back again to the dream » (*DC*, 22) qui soulignent le processus de création en direct – participent également de la mobilité de l'univers énonciatif. Ce mélange des temps rend impossible la distinction entre le virtuel et le réel, les désirs et les faits. Il s'avère ainsi difficile d'offrir une définition stable de Talbot et du contexte énonciatif dans lequel il évolue, tous deux constituant, à l'image du labyrinthe, « [des] espace[s] malléable[s] qui se transforme[nt] selon [l]es états d'âme et [l]es désirs²⁰³ » du « je ».

Chez Danis, ce sont des revenants anonymes, « [d]es fantômes de la mine » (*MA*, 71), qui prennent la parole. Changeant fréquemment de planche en planche et définies le plus souvent par leur fonction ou leur statut – « Femme aux animaux de la basse-cour » (*MA*, 58),

²⁰³ Gervais, *op. cit.*, p. 96.

« Un homme » (MA, 72), « Enfant » (MA, 86), « Le couleur de métal » (MA, 89) –, ces entités demeurent mystérieuses tout au long de la pièce. Les mots de la partition, souvent difficilement attribuables à une entité plutôt qu'à une autre, ne constituent pas des signes distinctifs ou déterminatifs fiables des personnages. Si les noms génériques des entités pointent vers des lieux d'énonciation, ils n'identifient pas nécessairement l'énonciateur qui prend en charge les répliques²⁰⁴. Les contours des anonymes se montrent ainsi poreux, mouvants, comme il en va, par ailleurs, du contexte spatio-temporel de l'énonciation. Chaque planche de *Mille anonymes* débute par une indication (« Là où », « À l'heure », « Au temps », « À l'aube », « Hiver ») qui situe, au gré des saisons, une pantomime (au sens large d'expression par les gestes, mimiques et attitudes) – donnée en italique – dans l'univers mythique de Danis : « *Là où des animaux de basse-cour en fonte pendent et tournent sur eux-mêmes. Une femme lance à la volée des graines de céréales. ...E passe avec le journal La Frontière dans une main et son sac d'ordinateur en bandoulière au temps du soleil levant* » (MA, 63; souligné dans le texte). Dans cette ouverture de la planche 5, aucune indication de parole prononcée n'est donnée; seuls des gestes et des mimiques ancrés dans le temps et l'espace offrent un portrait de la scène. Il demeure néanmoins ardu de décrire précisément, malgré tous les indices offerts, l'espace-temps général de *Mille anonymes*, ce dernier étant à la fois celui du troc, des animaux de basse-cour, de la télévision, de l'ordinateur tout comme des sociétés primitive et scientifique. La mise en scène du temps, pourrions-nous dire, est mythique chez Danis : le temps dépeint est à la fois celui du passé, qui précède l'éveil des

²⁰⁴ Par exemple, dans la planche 12, l'intitulé « Des jumelles » (MA, 74) est positionné au-dessus de deux colonnes verticales de texte. Impossible de savoir si chaque jumelle prend en charge une colonne qu'elle récite en synchronie avec sa sœur, si toutes deux énoncent en chœur la colonne de gauche dans laquelle on retrouve le pronom « notre » (celle de droite donnant à entendre une voix extérieure qui questionne l'action des deux jumelles), voire si elles alternent, changeant de colonne à chaque vers.

empierrés, celui du présent, qui dessine certains événements de leur vie, et le temps futur de leur fatale disparition. Il nous semble donc à nouveau possible de parler d'un temps intensif qui, à l'image du « ONCE UPON A TIME » (DC, 14) de *The Dragonfly of Chicoutimi*, ne peut se situer qu'à la frontière de, à la lisière de, au bord. Les personnages ne sont plus seulement les narrateurs rétrospectifs d'une histoire passée; ils la traversent à nouveau. Certains passages synthétisent d'ailleurs cette remontée du passé vers le futur qui caractérise globalement la mise en scène du temps dans la pièce :

D'un seul trait
[la corde] a coupé mon corps en deux.
J'ai senti le froid de la coupure
et le chaud de mon sang.
Mes deux bras et mes deux mains
appuyés sur la paroi de la cloche
je vous donne mon dernier regard
avant d'aller dormir au jardin de mes éternités (MA, 88).

Dans cet extrait, qui témoigne d'un amalgame des corps passé, présent et futur, le passé composé sert, pourrait-on dire à l'instar de Chénétier-Alev commentant la pièce *Cendres de cailloux* de Danis, « de strate intermédiaire dans cette remontée du passé au présent, il est un moyen de présentification progressive²⁰⁵ » en ce qu'il permet le déplacement d'un récit du passé (« elle a coupé »), à une narration au présent (« je vous donne ») qui dessine un futur (« avant d'aller dormir »). Une autre stratégie utilisée par Danis pour mettre en scène le temps intensif repose sur l'usage de l'infinitif qui condense le temps et le hors temps : « *Sortir un cœur de l'original de fer* » (MA, 67). Le déroulement linéaire est ainsi déjoué à maintes reprises dans *Mille anonymes* alors que l'auteur nous permet de saisir ce qu'une société contient simultanément de son passé et de son avenir.

²⁰⁵ Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 151.

Cette condensation des entités, des lieux et des temps est aussi manifeste dans *Sepsis* où six voix de revenants sont d'abord distinguées par des voyelles²⁰⁶ avant d'être confondues dans un même chœur : « C'est pareil pour tout le monde / Notre temps finira par arriver » (*S*, 65), lance la voix A dans le premier fragment de la pièce insistant, par le fait même, sur l'inéluctable sort collectif. C'est ainsi qu'« en un temps où les corps sont donnés à voir autrement » (*S*, 61), dans une morgue où les morts ne sont que de passage, se font entendre des voix prises à la fois dans l'anticipation et la rétrospection de leur mort. Se rapportant aussi bien au pré- qu'au post-mortem, elles revivent leur mort à partir d'une limite spatio-temporelle instable qui ne peut être clairement délimitée. Encore ici, il s'agit d'un temps intensif marqué par un principe de coïncidence et non de succession.

Dans son ouvrage *L'oubli : révolution ou mort de l'histoire*, Pierre Bertrand associe la notion de temps intensif, qu'il définit comme un temps de la multiplicité marqué par la superposition de plusieurs temps, à l'oubli :

Un souvenir subordonné à l'oubli ne réfère ni au passé exclusivement, ni au présent exclusivement, ni à proprement parler au passé et au présent, car le passé et le présent, d'abord, où sont-ils eux-mêmes à cet instant? Un souvenir subordonné à l'oubli nous fait entrer en communication, finalement, avec « quelque chose » qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. Ce « quelque chose », donnons-lui le nom d'« instant ». L'instant de l'oubli est donc un composé de temps différents, de passé et de futur, et non « autosynchrone » comme l'instant présent. Il n'est pas « synthèse » du passé et du futur, comme l'est l'instant présent. C'est plutôt l'instant non présent, inactuel, qui s'« analyse » et ne cesse de s'analyser en passé et futur. La coexistence du passé et du futur que constitue l'instant n'est pas au présent mais *sous* lui, également *sous* le passé et *sous* le futur, « *sous* » n'indiquant aucun lieu

²⁰⁶ Ce choix des voyelles pour identifier les voix ne nous paraît pas anodin. Si l'exergue de la pièce (« *A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles* » [*S*, 59; souligné dans le texte]) renvoie au poème « *Voyelles* » de Rimbaud, il nous semble aussi manifester la part incontournable de la dimension verbale pour Lapointe. Les voix qu'il met en scène ne répondent pas à des numéros ou à des signes picturaux, mais à des sons qui demeurent linguistiques. Étymologiquement, « voyelle » signifie « voix ». On définit ainsi la voyelle en opposition à la consonne, comme un son dont l'effectuation permet à l'air de passer librement par la bouche. Donner à entendre une voyelle revient à rendre audible la voix. L'intérêt pour le souffle et le flot sonore est donc ancré dans la nomination même des entités.

déterminé, aucun moment précis, aucune « localité », aucune « date » même vague. Il faut plutôt dire que l'instant est *sous* tout ce qui est datable et localisable²⁰⁷.

Alors que Tremblay, Danis et Lapointe revendiquent la création d'une sur(sous)-partition détachée des mots du texte par l'acteur, Bertrand argumente que l'instant de l'oubli se cache *sous* les lieux déterminés. En mettant en place des entités en constante renégociation, en les inscrivant dans des lieux indéterminés en un temps que « l'oubli [a] fait sortir d'un temps continu²⁰⁸ », les auteurs-metteurs en scène confrontent les lecteurs à la logique du temps intensif caractérisée par une multiplicité d'associations possibles à analyser qui affranchissent la lecture des impératifs de la compréhension immédiate. Chez Tremblay, Danis et Lapointe, le lecteur fait toujours face à plusieurs itinéraires possibles, car la parole est soumise aux doutes. S'il choisit un itinéraire, il ne peut donc justifier son choix qu'arbitrairement. Le temps de l'instant et de l'oubli que décrit Bertrand ne coïncide plus, en effet, avec les catégories d'identité et d'essence. Les énonciateurs – source d'une multitude d'identités – au même titre que les lieux et les temps d'énonciation – *toujours déjà* autres – s'avèrent essentiellement différentiels, tout aussi imprévisibles dans ce qu'ils pourraient avoir été que dans ce qu'ils pourraient devenir, ce qui complexifie la détermination d'une progression dramatique. Ces pièces qui font ressortir le mystère et la confrontation avec l'inconnu nous projettent bien loin d'Aristote, qui prônait l'intelligibilité et la reconnaissance. Comme le dit Isabelle Barbéris, il s'agit de « [d]ramaturgies de la “dé-connaissance”²⁰⁹ », car si le texte met en mouvement les

²⁰⁷ Pierre Bertrand, *L'oubli : révolution ou mort de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 100. Nous soulignons.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁰⁹ Barbéris, *op. cit.*, p. 143. Résonnent dès lors pleinement les projets théoriques des auteurs-metteurs en scène qui désirent que la rencontre de l'autre en soi entraîne, chez l'acteur, une négation, une forme de « dé-connaissance » du soi quotidien. Rappelons que le corps idéal, chez Tremblay, Danis et Lapointe, est présenté comme une construction qui se trouve au lieu du défaut, dans un état de semi-conscience, afin de mieux pouvoir explorer des intensités encore inconnues.

lecteurs, c'est pour mieux les placer dans un état de continuel recommencement – ce qui rappelle la volonté de Tremblay, de Danis et de Lapointe d'amener les comédiens à s'étonner constamment de leur partition.

La modélisation de la parole

Donner à entendre plusieurs voix en une, être tout à la fois ici et ailleurs, se positionner « sous » le présent de la narration pour mieux s'en étonner, autant d'indices de l'énonciation cryptés dans les pièces à l'étude. Or pour réussir à préciser les impacts concrets de ces conditions d'énonciation sur les lecteurs(-acteurs), il nous faut préalablement saisir les représentations de la parole que Tremblay, Danis et Lapointe donnent à lire ainsi que les rapports que cette parole entretient avec ses énonciataires.

La pièce de Tremblay se présente *a priori* comme un monologue adressé : Talbot construit au présent un récit qu'il semble vouloir partager. En témoignent, notamment, les questions qu'il adresse à un « you » énonciataire. Néanmoins, comme l'ont fait remarquer Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, il conviendrait davantage de recourir aux termes « monodrame polyphonique » pour parler de *The Dragonfly of Chicoutimi* afin de rendre compte de l'ambiguïté de la forme qui se construit entre le monologue, reconnu comme étant « centré, raisonnable²¹⁰ », et le soliloque, discours plus labyrinthique :

²¹⁰ Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 181.

Plus Gaston Talbot admet l'échec de son récit de vie, pris au sens traditionnel du terme, plus la forme de celui-ci se rapproche du monodrame polyphonique, c'est-à-dire que plusieurs voix se font entendre à l'intérieur de la mémoire et de la conscience du personnage. Ce n'est pas un dialogue au sens classique du terme qui apparaît alors, mais une sorte de mélange des voix qui implorent aussi de l'intérieur et qui empruntent la voix de Gaston Talbot²¹¹.

Talbot répond souvent lui-même aux questions qu'il adresse à d'éventuels « you », ce qui en fait un sujet en manque d'énonciataire(s). Si des formules comme « that's common sense to answer yes » (*DC*, 14) ou « you know what I mean » (*DC*, 17) entravent la tenue d'un véritable dialogue bidirectionnel, elles nous semblent surtout trahir le désir de Talbot d'appartenir à un groupe. En effet, il paraît probant que ce soit afin de ne plus être *autre* et de se fondre à l'idée virtuelle qu'il entretient du *même* que Talbot se *déjoue* en devançant les éventuelles réponses des lecteurs (et des spectateurs). La fin de la pièce donne toutefois à lire une série de questions qui demeurent ouvertes : « why am I a *liar* like this / why am I so ridiculous / so pitiful / do I deserve / this ugly face you see / this awful voice you hear / do I » (*DC*, 56-57; nous soulignons). Le dénouement de *The Dragonfly of Chicoutimi* met ainsi en lumière la mise en scène mensongère à laquelle Gaston Talbot s'est contraint pour être « in not to be out » (*DC*, 12). Ce constat fait, il devient impossible de se prononcer quant à la véracité des événements racontés, puisque leur organisation semble avoir été trafiquée par le désir de Talbot d'appartenir à un groupe, ce qui achève le brouillage de la réalité et de la fiction amorcé par l'accumulation de démentis qui caractérise le personnage²¹² et la non-linéarité du récit. Renvoyant à un discours plus réflexif que raisonné, qui amalgame confusément pensées, rêves et souvenirs dans un ensemble dont la logique est associative, l'expression monodrame polyphonique paraît donc juste pour caractériser cette parole en crise.

²¹¹ *Ibid.*, p. 193.

²¹² De nombreux passages donnent à lire le flux de pensées de Talbot qui ne cesse de se corriger : « What I told you / about those days spent to play with Pierre Gagnon / cowboys and Indians / in the little forest near my home / is not totally true » (*DC*, 51).

Dans *Mille anonymes*, l'accumulation de planches donne lieu à une multiplicité de modélisations différentes de la parole (pantomimes didascaliques où rien n'est prononcé [MA, 57]; planches où la parole n'est pas distribuée entre les anonymes présents [MA, 83]; parole qui s'apparente à des monologues intérieurs [MA, 75]; monologue au-delà de la mort [MA, 88]) qui témoignent globalement du parti pris de l'auteur pour la déréalisation de la langue de tous les jours. Si, dans l'ensemble de la pièce, quelques « je » entretiennent des dialogues avec des « tu », la tendance des personnages à s'assimiler ou à être assimilés à un sujet collectif s'avère dominante. Renvoyant le plus souvent à des groupes vaguement définis, les pronoms et adjectifs possessifs pluriels – « nous », « on », « notre », « nos », « nôtres », « vous », « vôtres » – semblent inscrire implicitement les lecteurs et les spectateurs dans la pièce. À cette absorption généralisée des individualités par le collectif s'ajoutent de nombreuses structures impersonnelles (« Là où il y a cinq mineurs dans la galerie de la mine. Coups de sifflet. Boîtes à lunch. Pause » [MA, 78]) ainsi que des phrases interrogatives ouvertes²¹³ qui traduisent aussi une volonté de rapprochement avec les énonciateurs. À l'instar du monodrame polyphonique de Talbot, une tension s'opère ainsi entre une parole qui prend ses distances et une parole qui prend à partie.

Une dynamique similaire travaille *Sepsis*. En plus des quelques occurrences du « nous » (« Il n'y a pas de destin individuel / Nous voulons du sang » [S, 66]) qui, en achevant d'effacer l'identité propre des énonciateurs, remplissent une fonction phatique, certaines affirmations ont une portée si générale qu'elles semblent y inscrire implicitement les

²¹³ « Y a-t-il, lentement, dormant
sous la terre, le chaos;
sous l'océan, la source;
sous la chair, l'univers? » (MA, 58)

énonciataires : « Il n’y a pas de justice / Que de la pornographie / Et des enfants en larmes / Dans ce devenir collectif » (*S*, 69) ou « Mort d’hommes laisse pleurs de femmes / Et vice versa ou autrement / Un jour tout ce qui est ici sera mis à la poubelle / Tout cet ici sera la poubelle » (*S*, 72). À ces adresses implicites s’ajoutent, notamment, des questions ouvertes (« Quelqu’un peut m’aider? » [*S*, 70]) ainsi que deux occurrences du « vous ». Aux pages 71 et 90, la voix I s’élançait : « Et elle m’a aussi vu devenir / être rien ou que de la fange sur le sol | comme vous voulez ». Ces « vous » qui semblent interpeller directement l’énonciataire rappellent les termes de la préface de Lapointe :

D’abord, faites *comme bon vous semble*. [...] L’art de l’écriture, c’est à vous qu’il appartient. Le texte que vous utilisez n’est que le prétexte de celui que vous allez écrire. Rien n’est fixe. Tout est matière à écrire. [...] Il est, dans un autre ordre d’idées, recommandé d’aborder le tout non pas en faisant « comme si », mais en s’approchant, le plus qu’il vous est donné, à la mesure de vos capacités, de votre profonde entièreté. La « vérité » n’étant égale qu’à celle dont on peut soi-même s’approcher sans avoir peur de s’y brûler (*S*, 5; nous soulignons).

Les deux manifestations du « vous » paraissent ainsi agir comme des rappels de la note de l’auteur insistant sur la nécessité de s’approprier l’œuvre. La tentation devient alors grande de considérer que les prises de parole des entités de *Sepsis* sont destinées aux lecteurs-spectateurs, mais ce serait trop vite conclure.

En effet, plusieurs répétitions, notamment la reprise pronominale du « tu », viennent brouiller l’identification des énonciataires :

Elle ne reviendra pas
Comment je fais moi hein?
Le plus difficile c’est d’accepter qu’on n’a pas le contrôle
Et alors je lui dis | non | arrête | tu | tu | tu... me fais mal (*S*, 18).

Difficile, à la lumière de ce passage, d’entendre exclusivement un « je » s’adressant à un « tu » extrafictionnel en ceci que la triple répétition du pronom performe un attentat sans cible

précise, terroriste. Le « tu », ici multiplié, déterritorialise le lieu d'où les lecteurs et les spectateurs doivent envisager l'œuvre²¹⁴. L'énonciateur pourrait s'adresser à la femme qui semble l'avoir laissé pour compte, aux lecteurs ou au public, mais aussi, qui sait, à lui-même. Force est ainsi de constater, bien qu'un dialogue semble vouloir s'implanter entre les énonciateurs et les énonciataires, que le contexte de production de la parole se trouve souvent brouillé en regard de l'enchevêtrement des niveaux narratifs.

Les entités des trois pièces rapportent donc tout à la fois des phrases qui installent une distance entre les « je » et ce qu'ils racontent, entre les « je » et les énonciataires, et des énoncés qui, en témoignant implicitement ou explicitement d'une recherche de contact avec les lecteurs et les spectateurs, ancrent la relation énonciateurs/énonciataires dans le présent. Cette rupture de l'uniformité énonciative – l'énonciation oscillant entre une parole qui narre et une parole qui fait, entre une parole qui s'adresse et une parole qui se retire – représente un immense défi pour les acteurs qui doivent mémoriser leurs textes.

La langue elliptique

À ces ruptures énonciatives s'ajoute le caractère elliptique de la langue mise en scène : les trois pièces reposent sur des constructions linguistiques trouées qui, on peut le croire, augmentent aussi le défi mémoriel des comédiens. Chez Tremblay, le flot paratactique de

²¹⁴ Dans son « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », Christian Lapointe insiste d'ailleurs sur trois modes de direction de la parole de l'acteur. Le mode intime consiste à s'adresser à soi-même pour prendre conscience et s'étonner de ce que l'on dit dans le moment présent. Un des trois « tu » pourrait donc renvoyer ici à l'acteur qui refait le chemin de sa pensée en direct. Le mode particulier consiste, quant à lui, à adresser la parole à un tiers. Un autre des trois « tu » pourrait conséquemment être associé, sur le plan fictionnel, à la femme qui l'a quitté. Enfin, le mode général vise la prise du public à partie. Le troisième « tu » pourrait donc s'adresser aux individualités qui constituent l'assistance (Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 84).

Talbot se caractérise par un effacement des transitions, ce qui maintient l'énonciation dans un état d'incertitude :

and me I would be there
ready to pick up the stick
that he would surely throw away
never children throw their popsicle sticks in the
garbage
never
and it's okay for me

Let's go back to the dream (*D*, 24)

Où commencent et où s'arrêtent les phrases? Le mot « garbage », isolé au milieu d'un vers, devrait-il être enchaîné directement au précédent? L'indécision syntaxique de *The Dragonfly of Chicoutimi* rend difficile l'identification des temps de pause et de respiration à la simple lecture et, du coup, rend nécessaire une oralisation intérieure, voire une lecture à voix haute, du texte.

À cet enchaînement paratactique des vers et au procédé d'isolation de certains mots sur une ligne s'ajoutent, dans *Mille anonymes*, des points de suspension indiquant l'absence d'un ou de plusieurs mots. Des crochets qui encadrent une zone de flottement, poussant l'acteur à décider par lui-même si oui ou non il en prononcera le contenu, sont également présents. Danis crée ainsi une partition encore plus ouvertement minée que n'a pu le faire Tremblay en criblant son texte de marqueurs qui engagent un flou non seulement rythmique, mais également verbal. Il invite le lecteur à agir le texte au-delà de sa lecture en choisissant ce qu'il veut bien lire/dire en plus de l'inciter à remplacer, grâce à son imaginaire, les mots manquants²¹⁵. Dans certaines répliques de *Mille anonymes*, seuls quelques mots sont fixés, les

²¹⁵ Rappelons que Danis précise dans les notes de *Mille anonymes* que les points de suspension supposent le retrait d'un seul mot alors que leur multiplication signifie l'absence de plusieurs mots (*MA*, 55).

didascalies étant souvent plus complètes et développées que le texte à prononcer. Un discours spasmodique se trouve ainsi dessiné sur la page, condensé en quelques sons isolés – ce qui permet aux acteurs de jouer davantage sur l’inattendu sonore :

En mangeant nos
..... on
des secousses
..... pas eu (MA, 78).

Danis désire-t-il, par cette réduction du nombre de mots fixés sur la page, traduire l’insuffisance des moyens verbaux pour décrire une situation, la faillibilité de la mémoire dans le « retour des temps » (MA, 58), l’urgence de dire des anonymes face aux dangers associés à la fermeture imminente de leur ville, voire toutes ces hypothèses à la fois? La question demeure ouverte, mais il appert néanmoins que *Mille anonymes* fait de l’indicible le centre de sa parole.

Enfin (à l’instar de Tremblay), Lapointe maintient l’énonciation dans un état d’indécision en retirant la ponctuation de ses textes. Tantôt groupés, d’autres fois entrecoupés par des temps de silence, les mots enchaînés irrégulièrement forcent les lecteurs(-acteurs) à trouver par eux-mêmes l’unité syntaxique des énoncés. À d’autres moments, alors qu’une phrase se dessine plus clairement sur la page, Lapointe semble délibérément y laisser une béance à compléter :

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

Ces enchaînements entamés, mais non terminés, causent une mise en suspension des idées. Ils accentuent l’idée de « démaîtrise » et semblent inviter les lecteurs à imaginer par eux-mêmes

la suite des phrases. Les trois pièces à l'étude se caractérisent ainsi par des parcours énonciatifs non fixés, mobiles, susceptibles de convoquer la mémoire personnelle des lecteurs(-acteurs) et éventuellement des spectateurs.

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

globalement privé des appuis qui lui permettent traditionnellement de construire et de jalonner son jeu (l'intentionnalité, l'émotion, la rationalité du personnage conçu comme caractère), [...] en pass[e] par la voix du texte pour interpréter [s]es personnages. Ne préexistant pas aux mots qu'elles prononcent, les figures ne sont rien d'autre que ce qu'elles disent. Elles peuvent d'ailleurs tout à fait dire une chose et son contraire, passer du coq à l'âne, faire preuve d'incohérence. Les figures sont l'incarnation de paroles et non la personnification de sens²¹⁶.

Les textes de Tremblay, de Danis et de Lapointe nous semblent toutefois se soustraire partiellement à cette affirmation, car les entités qui y sont dépeintes semblent déborder le contenu de ce qu'elles disent au moment où elles le disent, ce qui nous enjoint à considérer

²¹⁶ Ryngaert et Sermon, *op. cit.*, p. 163-164.

l'importance de ce qui se cache sous la parole signifiante, là où la langue, bien qu'elle se contredise et erre, n'en est pas moins « bougement » (*MA*, 58), mouvement qui meut la parole.

L'organicité de la parole

L'appréhension des partitions à l'étude s'avère, en effet, indissociable de la question du mouvement, du geste de dire, la parole se trouvant diversement organisée par le langage des corps. Comme le souligne Gilbert David, il faut en effet convenir que le corps reste la principale « voie d'accès à [la] déstructuration [des] fiction[s] dramatique[s]²¹⁷ » de Tremblay. Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, l'analyse de ce qui se dit *entre* les mots semble fournir plus d'informations sur la relation ambiguë de Talbot et de Gagnon-Connally que nous en livre lui-même le narrateur. Au début du récit, alors que Talbot expose sa relation avec son ami d'enfance comme un moment idyllique, son corps et celui de Pierre Gagnon-Connally semblent opposés schématiquement. Gagnon-Connally est décrit comme un « beautiful child / blond hair blue eyes round and puffy cheeks » (*DC*, 15), alors que la description physique de Talbot adulte fait tache : il a des cheveux blancs, des rides, sa peau est jaune et son corps « is a total ruin » (*DC*, 17). C'est ainsi un corps-faille qui émerge de la mise en récit du physique de Talbot, considérant qu'il oppose au corps d'enfant de Gagnon-Connally son propre corps vieillissant. En occultant la réalité corporelle de son enfance dans la comparaison, Talbot rend en effet perceptible la fulgurance de l'absence. De nombreux autres passages font foi de cette entrée en contact avec le monde à partir d'un corps-faille :

I hear inside my body
not the water
but the rocks of the river rivière aux Roches

²¹⁷ Gilbert David, « Une dramaturgie de la surmodernité », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 10.

falling down without ever reaching the bottom
the bottom of what
guess
as you can observe
my body is full of surprises full full full (*DC*, 18).

Illustrant l'isotopie de profondeur fréquemment appariée au corps de Talbot, la chute sans fin des roches, associées dès le début du récit à la forêt où Gagnon-Connally meurt, corrobore l'hypothèse d'un corps qui accumule les souvenirs liés à la disparition de son ami. Agissant tout au long de la pièce comme un « [administrateur] du passé dans le présent²¹⁸ », le corps vient ainsi rappeler la perte qui motive les prises de parole de Talbot. Ce dernier ne possède ni le corps jeune de Gagnon-Connally ni un corps autonome qui pourrait être décrit sans s'y comparer, ce qui témoigne de la place centrale de l'enjeu physique dans la pièce, mais aussi des fondements sur lesquels repose la production du jugement du narrateur : Talbot est dérouté par l'installation du corps de Gagnon-Connally en son sein, envahissement qui se manifeste notamment par la langue anglaise mystérieusement devenue sienne. Dès lors, l'idée d'un corps court-circuité – à la fois loin de ce qu'il a été et de ce qu'il est présentement –, constamment travaillé par l'altérité, se met en place; bien que la structure narrative s'échafaude en apparence sur la conduite d'un récit linéaire, les représentations corporelles, qui en viennent à s'autonomiser et à constituer un langage à part entière, font éclater le régime chronologique et la logique rationnelle à partir desquels le narrateur s'évertue à construire un récit homogène. Cette analyse montre comment *The Dragonfly of Chicoutimi* réfléchit le corps comme le révélateur d'une vérité parallèle²¹⁹, les représentations corporelles s'affranchissant le plus

²¹⁸ Pierre Nora définit ainsi la mémoire dans « Comment écrire l'histoire de France? » (*Les lieux de mémoire : les France*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 3, p. 2226).

²¹⁹ Prenons néanmoins nos distances par rapport à ce postulat dessiné par le texte de Tremblay – et éventuellement par ceux de Danis et de Lapointe. Il serait tout à fait possible d'objecter que le corps peut aussi mentir et qu'il n'incarne pas plus que la parole un agent de la vérité. Tout corps peut être travesti, joué et déjoué. Il n'empêche que, dans l'échelle de vérité et d'authenticité que pose le texte, le corps paraît plus fiable que la parole.

souvent de la conduite du récit verbal pour mieux révéler ce qui ne parvient à se dire que dans l'*entre*.

Mille anonymes est aussi une partition qui fait du corps un vecteur central pour le comédien, Danis donnant un ancrage éminemment corporel à sa représentation de l'avènement et de la disparition de la parole. Soulignons, pour commencer, qu'aucune réplique n'est prononcée dans la pièce avant que la « tête [du marteau de bois usé de la cloche] se décroche et tombe » (*MA*, 57), provoquant trente-trois étternuements, puis trente-trois prises de parole de « corps enrochés » (*MA*, 102) dont la disparition se solde par trente-trois bâillements. L'étternuement et le bâillement découlant de contractions musculaires semi-autonomes, voire involontaires, il semble que Danis veuille insister, d'une part, sur les fondements vibratoires et corporels de l'expression, mais aussi, d'autre part, sur l'origine spontanée de la parole, la chute de la *tête* de la cloche et les spasmes corporels involontaires traduisant un écartement de la seule logique raisonnée. Les pantomimes et les descriptions atmosphériques qui ouvrent, voire constituent, les planches de la pièce contribuent également à ramener l'expression au plus près du geste. Le lecteur(-acteur) de *Mille anonymes* a d'abord et avant tout accès à des actions à accomplir ou à des atmosphères sensorielles à imaginer. Le corps et la nature sont d'ailleurs très souvent rapprochés dans *Mille anonymes* : « Le / soleil / aux / longs / doigts / ondulants / touche / les / pierres / humaines » (*MA*, 103). Cette forte présence du corporel au sein des descriptions renforce, dans l'*entre*, les effets sensoriels de l'écriture de Danis; comparé au toucher de « longs doigts ondulants », l'effet du soleil paraît plus perceptible. Cette appréhension physique de la nature est même thématifiée dans la pièce :

Mon petit, je ressens toute la nature dans mon corps. Ç'a commencé quand je leur ai dit que le roc de la galerie de la mine allait s'effondrer. Je l'avais senti dans les nerfs de mon dos. Maintenant, tout le monde me croit quand je leur dis que je sais, dans les muscles de mon bras, qu'il y a un banc de poissons qui remonte la rivière : allez-y, la pêche sera bonne. Hier soir, par le muscle sur le devant de ma cuisse, j'ai pu leur dire avec précision où le gros mâle orignal irait aux premières lueurs du jour (*MA*, 77).

Les corps empierrés des anonymes accumulent un savoir, une mémoire d'un temps archaïque qui déborde leurs souvenirs individuels, et rejoignent par là la notion de mémoire des origines. Comme dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, ils constituent des réserves d'une mémoire profonde, encore à découvrir.

La pièce de Lapointe pose également la question du dire physique. D'entrée de jeu, la didascalie (« Une morgue / Dans les tiroirs, des corps. / Et quelques-unes de leurs voix se font entendre encore. » [*S*, 61]) fait ressortir la part sous-jacente du corporel dans les prises de parole des revenants. Le corps s'insinue, en effet, dans l'ensemble des répliques de *Sepsis* : il est maigre (*S*, 63), vidé (*S*, 65), vieux (*S*, 65), broyé (*S*, 70), défoncé (*S*, 72), séparé de son esprit (*S*, 75), stigmate (*S*, 79), pourri (*S*, 80), sans tête (*S*, 80), etc. Qui plus est, l'*entre* révèle, chez Lapointe, l'existence d'un mouvement au fondement même de la pièce :

Je ne me rappelle de rien | que de ça
Il n'y a pas de destin individuel
Nous voulons du sang
Et le gars qui répète que sa mère et le chien
... et répète et répète et répète et répète et ré-
pète et répète et répète et répète et répète et
répète et répète et répète et répète et répète et
répète et répète et répète et répète et répète et
répète et répète et (*S*, 66)

Dans ce passage, la voix A parle de l'action de répéter au moment même où elle accomplit cette activité. La parole, tout en se désincarnant, acquiert une valeur concrète, performative, l'énonciation étant prise dans le mouvement même de l'action, dans le corps violenté qui se désagrège. De tels passages, qui activent la rencontre de l'action et du dire, foisonnent dans

Sepsis. Lapointe crée ainsi un corps-à-corps avec la langue qui rapproche la partition du théâtre du mouvement deleuzien :

Il s'agit [...] de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition; de substituer des signes directs à des représentations médiates; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène – en avance sur son temps²²⁰.

C'est dans cet ordre d'idées que les dramaturges nous semblent privilégier des procédés, tels que la transcription de la sensation ou encore la fusion performative des corps dans le monde, qui conduisent à une écriture organique.

En somme, les corps révèlent, dans l'*entre* des textes à l'étude, des réalités parallèles aux discours immédiatement prononcés. Si la modélisation des répliques n'offre que très peu de stabilité, le langage du corps, qui engage une voix et une écoute particulières, une logique de « résonance et non plus seulement de raisonnement²²¹ », s'avère, lui, beaucoup plus structurant. La dimension organique se trouve en effet surdéterminée, comme pour venir combler les fissures verbales. Les pièces de Tremblay, de Danis et de Lapointe donnent ainsi à penser que le savoir peut passer par des sillons extérieurs à la signification immédiate des mots d'un texte. Le recours aux vers libres et l'absence de ponctuation chez Tremblay, les crochets et les points de suspension chez Danis ou encore les barres verticales chez Lapointe sont autant de stratégies qui, en invitant les lecteurs(-acteurs) à considérer avec attention les aspects iconiques et sonores du texte, pointent vers une tenue à l'écart du prosaïsme de la communication ordinaire et résonnent avec l'importance théorique accordée aux relations corporelles entre les acteurs et leur partition.

²²⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 16-17.

²²¹ Ryngaert et Sermon, *op. cit.*, p. 156.

Il y aurait, en ce sens, beaucoup à dire sur l'organicité des partitions à l'étude. Plusieurs travaux sur la question²²², ceux de Marion Chénetier-Alev en tête, ont d'ailleurs contribué à souligner le rôle fondamental des dimensions iconique et sonore de la langue comme autant de facettes susceptibles de « suscit[er] une sorte d'écoute seconde qui se détache du contenu des répliques²²³ ». S'appuyant notamment sur les thèses de Marcel Jousse et d'Henri Meschonnic, ces travaux rappellent que le rythme, fondamentalement biologique car lié aux pulsations intrinsèques de la vie, joue un rôle clef dans l'établissement du sens d'un discours en ce qu'il organise le mouvement de la parole. À en croire Chénetier-Alev, il constituerait « le moyen le plus efficace, non seulement d'inscrire dans les textes un mode d'énonciation particulier, mais également de le transmettre²²⁴ ». Il englobe le travail lexical, syntaxique et prosodique de l'auteur, mais aussi la surface visible de l'œuvre, ce qui le rend « susceptible de *modeler* la lecture des textes, de façonner la diction intérieure du lecteur²²⁵ » pour lui faire épouser la spécificité de chaque écriture. L'attention au rythme d'un texte correspondrait ainsi à une écoute corporelle, physique, de la partition, liant le corps du texte au corps du lecteur.

Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, plusieurs indices typographiques donnent au lecteur l'impression que le rythme du discours de Talbot se rapproche d'une prise de parole spontanée. Outre l'attention – potentiellement traduite par une hausse de volume – que les majuscules suggèrent d'accorder aux expressions « TO KEEP IN TOUCH » (*DC*, 11) ou

²²² Soulignons, entre autres, le mémoire de maîtrise « Rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines. Études de cas : Jon Fosse, Sarah Kane, José Pliya » de Marie-Christine Busque mené sous la direction de Marie-Christine Lesage et l'article « La musicalité contre le dialogue? » de Hélène Kuntz publié dans le n° 33 de la revue *Études théâtrales*.

²²³ Chénetier-Alev, *op. cit.*, p. 256.

²²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²²⁵ *Idem*. Chénetier-Alev souligne.

encore « THE NAKED BODY OF PIERRE GAGNON » (*DC*, 17), nous avons déjà montré comment l'absence de ponctuation concourait à garder le parcours énonciatif en suspens. Insistons maintenant sur les effets rythmiques de lecture et d'interprétation induits par la disposition des mots sur la page : « Si la disposition versifiée du texte tend à ralentir la lecture, sa présentation sous forme monolithique tend en revanche, sinon à l'accélérer, du moins à ne pas l'interrompre²²⁶ ». La mise en scène des mots chez Tremblay est encore plus complexe en ce que des blancs – autre stratégie linguistique fréquemment utilisée dans le théâtre contemporain pour inscrire le rythme – viennent scinder les agrégats de mots. Le monologue polyphonique de Talbot se trouve ainsi imprégné de silences qui nous poussent à accorder, comme on l'a vu, une attention particulière aux non-dits, à ce qui se cache sous la surface. Les mots de *The Dragonfly of Chicoutimi* se donnent en spectacle; leur mise en espace crée une tension – entre l'effet d'atonie (qu'on devine à l'accumulation de blancs venant rompre le flot de la parole, voire à la disjonction de certains mots au sein des vers) et le dynamisme généré par la coulée verticale des vers organisés en blocs de texte – qui porte à son comble la logique rythmique de la pièce : une parole hésitante et impulsive qui tout à la fois progresse et s'interrompt, avance et recule²²⁷.

²²⁶ *Ibid.*, p. 323.

²²⁷ Une étude menée par Yves Jubinville sur les brouillons des textes de Larry Tremblay éclaire d'ailleurs le parti pris du dramaturge pour la spatialisation des mots sur la page. Tremblay n'organise pas d'emblée la matière de ses textes sous la forme traditionnelle de l'échange verbal – lorsque les changements de locuteurs sont signalés par des tirets, par exemple. Il orchestre plutôt « sur la page les mouvements que tracent en surface les mots et les phrases, et à la source desquels se trouve le potentiel énergétique de la situation dramatique » (Yves Jubinville, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 73). Cette pratique d'écriture que Jubinville rapproche judicieusement de l'art chorégraphique n'est pas sans rappeler le privilège que Tremblay accorde à l'énergie comme objet de concentration de l'acteur.

Sur le plan des sonorités, Talbot s'exprime dans un anglais truffé de résidus syntaxiques de la langue française qui ne peut manquer de faire naître un sentiment d'étrangeté et, par conséquent, de recentrer l'attention de ceux qui le lisent ou l'écoutent sur les qualités sonores de la partition : « does it not sound *bien chic and swell* » (DC, 14; souligné dans le texte). Les répétitions de certains lexèmes, qui en viennent à constituer des refrains musicaux, concourent également à orienter notre attention sur les sonorités. Ce corps sonore de l'expression verbale constitue ainsi un puissant révélateur de ce qui est enfoui sous les mots : « o boy o boy o boy / what good memories » (DC, 14). On pourrait, par exemple, réduire les « o boy » de ces derniers vers à des exclamations nostalgiques. Or ces interjections peuvent aussi faire résonner le nœud du trouble de Talbot : son attirance pour le « boy » qu'était Gagnon-Connally.

La partition de *Mille anonymes* appelle aussi une « sorte d'écoute seconde » se détachant du contenu immédiat des répliques : le découpage en trente-trois planches correspondant à trente-trois étouffements et bâillements constitue un symptôme d'une écriture de la contraction qui, en réunissant le son, l'image et le spasme corporel, trahit la nécessaire écoute sensorielle. Sur le plan iconique, en plus des indices rythmiques de dictions différentes inscrits dans chacun des tableaux, il arrive fréquemment que la disposition des mots sur la page performe le contenu de la parole. La planche 13, par exemple, met en scène un enfant-statue qui raconte comment

[s]ous
la pluie
[s]es
cheveux
en
mèches
dégouttent

sur
[s]on
nez
dans
[s]on
cou
sur
[s]es
épaules
sur
[s]es
seins (*MA*, 75).

L'organisation visuelle des mots redouble l'effet de la tombée de la pluie en donnant à voir une parole qui coule verticalement sur la page. Un rythme est ainsi visuellement installé alors que les mots de Danis génèrent des images qui se laissent interpréter par le regard. Les mots n'ont donc plus seulement une valeur verbale; ils sont aussi porteurs d'idées à saisir visuellement.

À cette dimension iconique se greffe la puissance sonore des mots. Puisque l'architecture de la pièce repose sur un nombre réduit de lexèmes et de syllabes – souvent isolés les uns des autres –, leur dimension sonore occupe une place des plus importantes : « de l'argent et....è...o....chu..... » (*MA*, 83). Comme l'illustre ce passage, le rythme énonciatif spasmodique exhause les sonorités au détriment des mots immédiatement signifiants. À cette mise en relief des sons s'ajoutent notamment des jeux de rimes analogiques, des répétitions de mêmes termes (« Terr[ible]! Terr[ible]! Terrible! » [*MA*, 100]) et des néologismes (« bougement » [*MA*, 58]; « Fantô...mine » [*MA*, 71]) qui donnent à entendre une autre partition sous le texte. En effet, à l'instar de Tremblay, Danis s'efforce de rapprocher certains mots ou sonorités de sorte qu'un corps sonore puisse être déchiffré. À titre d'exemple, c'est le couplage « Fantô...mine » qui, par association sonore, mais aussi par

analogie visuelle, nous a amenée à projeter un lien entre l'écriture sensorielle de Danis et la pantomime.

Christian Lapointe travaille également *Sepsis* aux confins de l'image et du son. Visuellement, outre les barres verticales qui proposent une certaine scansion rythmique tout au long du texte, la typographie inscrit trois grands rythmes distincts qui tracent des expériences temporelles et énonciatives différentes et empêchent les lecteurs(-acteurs) – et éventuellement les spectateurs – de s'installer dans une position confortable. Le premier mouvement rythmique se caractérise par des répliques espacées ponctuées de trente-huit didascalies indiquant le temps qui passe, ce qui laisse présager un débit plutôt lent :

Temps

Reste encore la maison de désintox
Et la privation

Temps

Souvent je m'abstiens
Jusqu'à ce que tu arrives avec de nouvelles
aiguilles

Temps

Ce sont les hépatites qui me font peur
Il ne faudrait pas que
Les A | les B | les C | et bientôt tout l'alphabet? (*S*, 74)

Le deuxième mouvement – qui comprend vingt-quatre didascalies de « *Temps* » – dessine un entrecroisement plus condensé des six voix qui en viennent même à se superposer, comme en témoignent certains passages où deux colonnes de texte sont alignées parallèlement. Le troisième mouvement met finalement en jeu un bloc monolithique de mots. L'augmentation progressive du nombre de mots entassés sur les pages ainsi que la diminution graduelle de la quantité de didascalies de « *Temps* » induisent une impression d'accélération. Il n'y a qu'à

regarder la partition pour ressentir cette course effrénée de la parole vers son exténuation, vers l’unique point – final – de la partition²²⁸, hypothèse visuelle que viendra d’ailleurs confirmer la disparition des six voix.

Enfin, une attention à la dimension sonore de *Sepsis*, fondée essentiellement sur les nombreuses répétitions de mots, vient redoubler la tension visuelle d’un effet musical envoûtant. À l’instar de *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Sepsis* progresse moins de manière linéaire que par le truchement de légers mouvements de va-et-vient qui globalement accélèrent. Tout au long de la pièce, l’attention du lecteur peut se laisser bercer, à l’instar de l’écoute d’un morceau de musique, par la résonance des mots repris d’une section à une autre, donnant l’impression que le temps tourne sur lui-même. Cela semble transformer le rapport à la partition de Lapointe en quête musicale plutôt qu’en quête sémantique :

A – <i>Il a souvent brûlé la maison de ses parents</i> <i>En poussière</i> <i>En cendre</i>	E – <i>Au début</i> A – <i>Il a souvent brûlé la maison de ses parents</i> I – Au premier moment de sa vie U – J’AI CRU LONGTEMPS QUE LE TEMPS POUVAIT TOUT CHANGER E – Dans mon rêve	Tous – <i>Au début</i> J’AI CRU LONGTEMPS QUE LE TEMPS POUVAIT TOUT CHANGER <i>mais le temps me broie en poussière</i> <i>et c’est nous qui changeons le temps en cendre</i> (<i>Sepsis</i> , p. 101)
<i>Temps</i> On le voyait peu dans une année	Y – J’ai toujours cherché à trouver ce que je ne suis pas O – Je dois m’abstenir de ça Y – Pour être ce que je ne suis pas	
<i>Temps</i> La dernière fois Il avait beaucoup maigri	I – J’ai cru pouvoir être autrement O – Il faudra me sevrer Y – C’est le propre des gens comme moi	
<i>Temps</i> À chaque fois Il perdait beaucoup de poids Puis un jour Disparu (<i>Sepsis</i> , p. 63)	I – <i>Mais le temps me broie</i> A – <i>En poussière</i> U – <i>Et c’est nous qui changeons le temps</i> A – <i>En cendre</i> (<i>Sepsis</i> , p. 84)	

²²⁸ Notons cependant que Lapointe conserve les signes de ponctuation qui dénotent des modifications de l’intonation comme le point d’interrogation ou encore le point d’exclamation.

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

VERS UN NOUVEAU MODE COGNITIF

Sur ces bases, nous tenterons à présent de décrire le mode cognitif d'appréhension des textes de notre corpus. Si, comme le dit Marie-Madeleine Mervant-Roux, « le rôle, immense, du comédien [jouant un certain type de dramaturgie contemporaine] consiste à incarner le “vide”²²⁹ », il faut en effet se demander : comment? Ce projet n'est pas sans risque; nos données seront inévitablement incomplètes puisque nous n'avons pas mené d'enquête de terrain au moment des répétitions. Nous ne faisons pas moins le pari de croire qu'en éclairant la potentielle relation que les comédiens entretiendraient avec ce type de partition textuelle, nous ouvrirons la voie à une reconsidération de leur travail, notamment en ce qui a trait à la mémorisation verbale.

²²⁹ Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *loc. cit.*, p. 23.

Dans son article « La *littéracie* de la différence », Silvestra Mariniello dresse un portrait évolutif des différentes configurations du savoir qui auraient structuré la pensée, l'expérience humaine, la compréhension de l'espace-temps ainsi que la manière d'apprendre et de se souvenir, des sociétés orales à la littéracie moderne :

La *littéracie* moderne est celle produite par l'idée que l'expérience d'une personne peut être transmise à une autre par le biais du langage; le « prix à payer », comme les théoriciens et philosophes de la différence l'ont affirmé, est la suppression du « corps » et de la durée de la transmission de l'expérience. Dans l'apprentissage, le disciple apprenait autant, sinon plus des gestes, du ton de la voix, de la posture et des actions [...] de son maître que de ses mots. L'extension du temps pendant lequel l'élève et le maître partageaient leur activité était aussi très importante, ainsi que les rythmes qu'on apprenait à travers la répétition des gestes et l'appréciation des moments vides²³⁰.

Toujours selon Mariniello, cette littéracie moderne nous empêcherait, contrairement aux sociétés orales, de penser certaines expériences contemporaines qui ne trouvent pas leur place uniquement dans la sphère logocentrique. C'est entre autres à cet égard que nous avons insisté, dans notre analyse des pièces, sur l'expérience sensible transmise parallèlement au sens des mots appelés à être prononcés, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Sepsis* et *Mille anonymes* convoquant tout autant la mémoire auditive – pour percevoir les rappels de sonorités au gré du texte – que la mémoire visuelle – pour observer l'évolution des tensions inhérentes à la disposition des mots sur la page.

Les textes de Tremblay, de Danis et de Lapointe ne constituent pas des « *totalité[s]* narrative[s] et cérébrale[s] facile[s] à saisir²³¹ ». Tout est en mouvement dans ces textes auxquels Chénétier-Alev accorderait un degré d'oralité considérable :

L'oralité la plus marquée est une parole agissante, qui meut les corps du lecteur et du spectateur, les mobilise par l'énergie profératoire (qu'il s'agisse d'une diction intérieure ou extérieure), les

²³⁰ Silvestra Mariniello, « La *littéracie* de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 170. Mariniello souligne.

²³¹ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 27. Lehmann souligne.

engage dans l'activité du souffle ou dans l'expérience des sensations, force leur écoute, *défie leur mémoire*²³².

On pourrait ainsi voir dans la souplesse et la mobilité énonciatives un premier aspect du jeu de l'acteur contemporain engagé par ces textes qui défient, en effet, la mémoire. Face à ces dramaturgies labyrinthiques qui sont caractérisées par la « [c]onfusion et [l']émervaillement – deux traits résum[ant] bien les processus cognitif et affectif de l'être dans le labyrinthe²³³ » –, et dans lesquelles aucune trame narrative n'est linéairement développée, les acteurs ne peuvent s'en remettre à une mémorisation verbale immédiate : un processus associatif qui réunit l'écriture et son geste ainsi que les mots et leur matérialité doit être traversé – notamment grâce au travail collaboratif des mémoires auditive et visuelle. Les dispositifs textuels contemporains exhaussent la place accordée à l'expérience sensible, les acteurs trouvant dans le corps du texte, dans les articulations qui le constituent et les effets qu'il engendre (accélération, décélération, mouvement de résistance, etc.) leurs principaux points d'attache : « c'est [le] propre effort [de l'acteur] qui devient le moteur du saisissement qui l'attache au texte et l'arrache à lui-même, à son intériorité²³⁴ ».

L'investissement physique de l'acteur, qui mobilise tant la pensée-écran²³⁵ que la pensée-son, devient ainsi le moteur central du jeu contemporain. Sans engagement sensible, difficile d'accéder à la langue de l'auteur, d'en transmettre la puissance émotive, mais aussi de la mémoriser. C'est déjà ce qu'avaient démontré les études de Helga et Tony Noice sur les

²³² Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 461. Nous soulignons.

²³³ Gervais, *op. cit.*, p. 113.

²³⁴ Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 460.

²³⁵ Dans son ouvrage *L'image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin explique comment la pensée-écran, qui « procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système » (Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 6), s'est avérée essentielle au développement du cerveau humain. La pensée-écran aurait notamment permis « de concevoir [d]es figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnants pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de significations, mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue » (*idem*).

processus cognitifs des comédiens. Développés sur plus de vingt ans, leurs travaux ont révélé que les acteurs qui utilisaient « an active experiencing strategy remembered significantly more of the text than those using a memorization strategy²³⁶ »; apprendre un texte en mouvement permettrait une rétention plus efficace et à plus long terme. Les textes à l'étude, labyrinthiques comme ils sont, en appellent ainsi à une expérimentation active des acteurs qui passe, notamment, par un autre type de regard et d'écoute de la partition.

En somme, à l'instar du rapport retardé à la mémoire verbale qui est valorisé par les auteurs-metteurs en scène dans leurs théories, une relation secondaire à la mémorisation verbale paraît mobilisée par leurs partitions. La part de liberté qui est ménagée dans les trois pièces fragilise la valeur accordée à la fixation du mot à mot des textes. Un état général de mise en mouvement de la partition à apprendre se trouve ainsi encodé dans les dramaturgies à l'étude. Dans le prochain chapitre, nous nous attacherons en ce sens à rapprocher l'attention particulière commandée par les partitions contemporaines de la notion de mémoire oublieuse, à savoir d'une manière d'être de l'acteur qui, en le sortant de la quête primaire de la représentation et de la logique d'un développement narratif, aurait le potentiel d'accroître sa marge d'action créatrice.

²³⁶ « Les comédiens qui expérimentent activement leur texte s'en souviennent davantage que ceux qui ont recours à une stratégie mnémotechnique » (Helga et Tony Noice, « Practice and Talent in Acting », *The Complexity of Greatness: Beyond Talent or Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 320. Notre traduction).

CHAPITRE 3 — VERS UNE PRATIQUE DE LA MÉMOIRE OUBLIEUSE

L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes.

Maurice Blanchot²³⁷

L'OUBLI : UNE CONDITION ESSENTIELLE DE LA MÉMOIRE

Helga et Tony Noice ont publié plusieurs études convaincantes sur l'obliquité de la relation que les acteurs entretiennent avec la mémorisation de leur partition. Les deux chercheurs ont su démontrer que la plupart des comédiens recourent à des stratégies afin de faciliter et de rendre plus efficace l'apprentissage de leur texte. Certains prendraient le temps de définir les motivations et les désirs de leur personnage alors que d'autres s'attacheraient à segmenter le texte à mémoriser en plusieurs morceaux. Les récents travaux sur le jeu de l'acteur portent toutefois à croire que ces moyens se sont transformés, qu'ils ne relèvent plus simplement et aussi directement d'une dissection des mots de la partition écrite. C'est dans cet ordre d'idées que l'oubli nous paraît, paradoxalement, une notion fructueuse qui peut profiter à notre compréhension de l'énonciation actoriale contemporaine.

Notre analyse des textes théoriques et fictionnels de Tremblay, de Danis et de Lapointe a déjà montré que l'oubli est un enjeu fréquemment convoqué par ces praticiens. Certaines références à la notion sont directes dans leurs discours²³⁸, alors que d'autres se déduisent des

²³⁷ Blanchot, *op. cit.*, p. 460.

²³⁸ « Oublié. Oublier ce qui fut appris. Apprendre à désapprendre » (Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 40).

images et des métaphores utilisées : il faudrait chercher à « ne pas être dans la mémoire²³⁹ », à « perdre le je²⁴⁰ », ou à « embrasser le vide²⁴¹ ». Nous l'avons vu, Tremblay, Danis et Lapointe encouragent les acteurs à suspendre leur *ego* lors de la phase de pré-condition créative afin de favoriser l'émergence de l'inconnu. Le comédien doit oublier son corps quotidien, sortir de soi, voire se purifier, pour entrer physiquement en contact avec sa partition et ainsi mieux embrasser « l'instant présent »²⁴² sur scène. Parallèlement, les textes de fiction mettent en scène des personnages « battements » qui se caractérisent par leur corporalité. Ces derniers, ne se reconnaissant plus, évoluent dans un espace caractérisé par un trou autour duquel l'histoire gravite. Les références au vide s'avèrent ainsi structurantes tant dans la pensée des metteurs en scène que dans leurs œuvres théâtrales. Certains critiques pourraient voir dans ce recours aux abstractions du vide et de l'oubli ainsi que dans l'insistance à mettre en évidence le corps des personnages une manière détournée de rétablir la vieille opposition de René Descartes entre le corps et l'esprit – qui peut être déclinée sous plusieurs formes : pensée cognitive/exploration non cognitive, cérébral/corporel, contrôle/abandon, conscient/inconscient²⁴³, etc. On pourrait,

²³⁹ Danis, Brassard et Faucher, *op. cit.*, voir 0 : 63 : 25 à 0 : 64 : 35.

²⁴⁰ Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, *op. cit.*, p. 130.

²⁴¹ Lapointe, « Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas », *loc. cit.*, p. 111.

²⁴² Précisons ce qui apparaîtra peut-être évident. Il n'est pas phénoménologiquement possible de ne pas être dans le moment présent. Être dans l'instant constituerait ainsi une métaphore : « Considérant que "être dans le moment" décrit le fait d'être soi-même, accorder un statut littéral à cette prémisse est tautologique ou identifie, au mieux, ce que cela signifie d'être. La phrase a donc plutôt le statut d'une métaphore qui sert à définir une manière d'être – au moins quand elle est utilisée pour discuter le processus actorial – privilégiant les données de perception aux ruminations isolées de la pensée. L'implication est que je peux, dans une certaine mesure, contrôler ma capacité à me concentrer sur certaines perceptions et fonctions cognitives ». (« Since "being in the moment" is descriptive of being itself, to grant it literal status is a tautology or at best identifies a quality of what it means to be. The phrase, then, has status as a metaphor used to define a way of being that – at least in the sense it is used in the discussions of the acting process – privileges attendance to perceptual data over the self-isolating ruminations of thought. The implication is that I can, to a certain extent, control my ability to focus on certain perceptions and cognitive functions », John Lutterbie, « Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process », dans Bruce McConachie et Elizabeth Hart [dir.], *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Londres, Routledge, 2006, p. 155).

²⁴³ A-t-on besoin de rappeler que l'opposition entre corps et esprit n'est pas viable, ce que les études cognitives ont confirmé à maintes reprises : nos facultés mentales ne peuvent être séparées du cerveau dans lequel elles sont logées ni du corps dans lequel le cerveau est situé.

en effet, comprendre d'une lecture superficielle des textes de Tremblay, de Danis et de Lapointe que ces derniers nient la puissance de l'intellect au profit de l'exploitation des ressources corporelles. Une analyse fine de leur travail réfute néanmoins une telle conclusion. Tabler sur l'énergie du corps ne constitue pas un acte anti-intellectuel chez les praticiens à l'étude. Bien au contraire, ces derniers repoussent la séparation du corps et de l'esprit en recherchant un état de lucidité corporelle, une manière de connaître et d'apprendre grâce au corps.

Tremblay, Danis et Lapointe proposent ainsi, comme tous les grands penseurs du jeu de l'acteur, une vision de l'énonciation qui repose sur une dialectique. Dans leurs discours, cette dialectique est celle de la mémoire oublieuse. L'intérêt réside alors dans l'analyse de ce que l'oubli vient transformer et redistribuer dans le rapport des acteurs à leur partition. Sans occulter les conclusions des analyses plus textuelles menées dans les chapitres précédents, la présente partie, plus conceptuelle, tentera de définir la notion de mémoire oublieuse afin de mieux pouvoir en circonscrire les impacts. En ce sens, il s'avère important de préciser, avant même de montrer en quoi l'oubli redistribue les fondements de l'énonciation, à quelle acception de la notion nous renvoyons vu le foisonnement polysémique du terme. Les chercheurs en études théâtrales n'ont que très peu réfléchi à l'idée d'une pratique de l'oubli dans le jeu de l'acteur. Ce sont donc à des sources provenant de la philosophie, de la psychanalyse, voire des sciences cognitives, que nous puiserons pour lever l'ambiguïté constitutive de la notion d'oubli et ainsi mieux nous en ressaisir comme un enjeu important de l'art du comédien.

L'imaginaire positif de l'oubli

Si, pour certains chercheurs, l'oubli représente un échec mémoriel qui brise la liaison entre le passé et le présent, d'autres y ont vu un principe actif fondateur d'une technique, voire d'une phénoménologie. Le grec Thémistocle aurait, par exemple, développé, dès l'Antiquité, les jalons d'une méthode, d'un *ars oblivionis* – contre-pied de l'*ars memoriae* – permettant un désencombrement mémoriel. Selon Cicéron, qui relate l'anecdote dans *De oratore*, Thémistocle aurait mis sur pied une méthode pour libérer sa mémoire parce qu'il souffrait d'une trop grande capacité de rétention mémorielle – on dit que chaque information lue ou entendue une seule fois ne pouvait sortir de son esprit. On le reconnaît aujourd'hui comme le premier homme à avoir milité pour la reconnaissance des vertus salvatrices de l'oubli. Dans *La généalogie de la morale*, quelque deux mille ans plus tard, Nietzsche en vient aussi à poser l'oubli comme une condition essentielle de l'action. Le bonheur serait impensable sans oubli; sans libération du passé, impossible d'agir et d'avancer : « [L'oubli est] une faculté positive dans toute la force du terme²⁴⁴ ». Cette vision de l'oubli comme moyen d'action nous mène tout droit, au début du XX^e siècle, à la notion d'inconscient déployée par Sigmund Freud dans le champ des théories psychanalytiques. Intimement liés, bien qu'inassimilables, à la notion de refoulement, les objets oubliés conservent chez Freud des propriétés actives : « rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque²⁴⁵ ». Il n'existerait donc pas de pureté du présent en ce que le passé, indestructible et puissant, influencerait toujours nos actions conscientes. Autant dire que l'oubli total – au sens d'effacement complet – est évincé de la conception freudienne puisque

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 271.

²⁴⁵ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Charles Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 11.

tout peut, par l'entremise des associations libres, transpercer les résistances psychiques et revenir à la conscience sous une autre forme. Suivant la théorie freudienne, tout ce qui se terre et se voile aurait donc le potentiel, en revenant à la conscience, de créer du nouveau en fonction des circonstances dans lesquelles le souvenir est réinterprété.

Un rapprochement peut dès lors être établi avec la philosophie de Paul Ricœur, qui développe également la thèse de l'inoubliable dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Publiée en 2000, cette fine analyse des problèmes philosophiques liés à la mémoire met de l'avant la distinction entre « l'oubli par effacement des traces [cérébrales]²⁴⁶ » et l'« oubli de réserve²⁴⁷ ». Selon le philosophe, l'oubli peut, certes, être approché comme un effacement irréversible de souvenirs, comme un dysfonctionnement des opérations mnésiques, ce qu'avait déjà réfléchi Henri Bergson dans *Matière et mémoire* en 1896. Toutefois, il peut aussi être considéré, comme chez Freud, en tant qu'état productif pointant la persistance des impressions-affections au-delà du moment de leur survenance : « L'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience²⁴⁸ ». Dans cet ordre d'idées, l'oubli constituerait une ressource latente ensevelie au fond de nous. Il serait lié à l'histoire des fondations et des origines qui n'a jamais été acquise par notre conscience, mais qui n'en est pas moins *toujours déjà* présente. L'oubli constituerait ainsi une condition fondamentale de la mémoire, une ressource qui accueille le travail du souvenir.

²⁴⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 539.

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 570.

Ces conceptions philosophiques et psychanalytiques nous rapprochent d'un imaginaire actif de l'oubli. À l'instar de ces thèses, c'est à une conception de l'oubli comme le nécessaire à la mémoire que nous nous attacherons dans ce chapitre. Affirmer l'importance de l'oubli dans l'énonciation de l'acteur correspondrait à un appel à la métamorphose, à la légèreté, à la versatilité :

Plus qu'un travers, [l'oubli en acte serait] un mode d'être, une modalité singulière de l'esprit. C'est en fait une forme de *musement*, qui se définit comme le jeu pur d'un esprit qui ne tente pas de rester dans les limites de la pensée rationnelle, qui flâne plutôt entre ses pensées et qui s'égaré, comme on le fait quand on est dans la lune²⁴⁹.

Suivant cette définition de Bertrand Gervais, l'oubli constituerait une modalité de l'agir identifiable et caractérisable. La notion de *musement*, d'abord définie par Charles Sanders Peirce, et celle de travail de sélection, développée par Ricœur, sont deux exemples d'oubli en acte qui nous aideront justement à définir l'oubli en tant que constituant de la pratique actoriale.

L'approche pragmatique de l'oubli

C'est en 1908 que le concept de *musement* a originellement été défini par Charles Sanders Peirce dans son texte « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu²⁵⁰ ». Qualifié d'errance pleine, le *musement* correspond à une opération de méditation sans perte de conscience composant avec ce qui se cache sous la signification de mots, d'images ou encore

²⁴⁹ Gervais, *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁰ Charles Sanders Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 79, n° 43, 1981 [1908], p. 327-349. Cela dit, le verbe « muser » apparaît pour la première fois en ancien français chez Chrétien de Troyes. Dans *Perceval ou le Conte du Graal*, Troyes raconte que Perceval, fasciné par trois gouttes de sang perdues sur la neige blanche par une oie blessée, se serait abandonné au *musement* : « Ausins estoit, an son avis / li vermauz sor le blanc asis / come les gotes de sanc furent / qui desor le blanc aparurent. / An l'esgarder que il feisoit / li ert avis, tant li pleisoit, / qu'il veïst la color novele / de la face s'amie bele. / Percevox sor la gote muse / tote la matinee et use / tant que hors des tantes issirent / escuier qui muser le virent / et cuidèrent qu'il somellast » (Chrétien de Troyes, *Conte du Graal (Perceval)*, Pierre Kunstmann (éd.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, v. 4181-4194).

d'objets. Envisager un tel état force, notamment, la reconsidération de la temporalité : l'individu qui muse n'est plus confronté à une durée, mais à un mouvement de renouvellement constant²⁵¹. Dans son article « Lecture et musement », Alain Freixe a recours aux notions de regards typal et tonal pour éclairer le concept de musement. Si Freixe définit le regard typal comme un « regard intelligent dans lequel les types gouvernent notre lecture, regard qui fane les mots du poème, les effondre sur eux-mêmes²⁵² », le regard tonal, en revanche, est associé à une action en retenue qui « laisse la trace livrer son ton²⁵³ ». Précisons que, pour Freixe, le ton correspond à ce qui se révèle à travers la matérialité d'une trace, *entre* deux mots signifiants. Le musement constituerait donc une opération fondée sur le détachement du cours fixe des mots, autrement dit, pour un lecteur par exemple, sur l'acceptation de l'absence de continuité et sur une attention portée au-delà de l'explicite de la lettre. Muser reviendrait à repousser l'arrêt du sens pour mieux faire apparaître ce qui est caché. Non sans lien avec la notion psychanalytique d'association libre d'idées voulant qu'un événement imprévu puisse révéler une réalité souterraine, le musement prendrait appui sur la matérialité d'une surface. Cette forme d'attention active et dynamique à un ensemble de traces matérielles nous semble faire écho à la vision de l'oubli que mettent de l'avant Tremblay, Danis et Lapointe.

Paul Ricœur réfléchit également la possibilité d'un oubli exercé. L'intérêt de sa démarche pour notre réflexion réside d'ailleurs dans l'association de degrés, de niveaux de manifestation de l'oubli à des modes d'activité ou de passivité. Ce déchiffrement des phénomènes assortis à une pragmatique de l'oubli nous pousse, en effet, à concevoir l'oubli

²⁵¹ L'étude des textes du corpus a déjà mis en lumière la propension de Tremblay, de Danis et de Lapointe à ne pas tracer de logique temporelle stable. Les pensées des personnages sont errantes et sautent d'un espace-temps à un autre. Cette réalité fictionnelle n'est pas sans faire écho à la volonté des praticiens de voir les acteurs s'étonner de leur partition sur scène.

²⁵² Alain Freixe, « Lecture et musement », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 74.

²⁵³ *Idem.*

comme une force reconfiguratrice, et ce, au-delà des manifestations psychopathologiques : « Les stratégies de l’oubli se greffent directement sur ce travail de configuration : on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d’importance, en refigurant différemment les protagonistes de l’action en même temps que les contours de l’action²⁵⁴ ». Suivant la pensée de Ricœur, l’oubli peut aussi prendre la forme d’un travail de sélection qui change le point de fuite d’un ensemble.

Chez Peirce comme chez Ricœur, l’oubli en acte se trouve intimement lié à l’idée d’un déplacement de l’attention : l’oubli serait d’abord et avant tout une force réorganisationnelle. C’est en ce sens que nous proposons d’étudier les implications de la convocation de l’oubli au sein des théories et des pratiques théâtrales de Tremblay, de Danis et de Lapointe. Qu’est-ce que l’oubli vient reconfigurer dans le rapport de l’acteur à sa partition? Comment l’oubli vient-il moduler la valeur accordée à la mémorisation du mot à mot d’un texte dans un certain champ du théâtre contemporain?

L’OUBLI : UNE PRATIQUE DE FILTRATION

Nombreux sont les acteurs qui font appel à la notion d’oubli pour décrire leur processus de mémorisation : leur but serait d’apprendre parfaitement le texte de telle sorte qu’il puisse sembler émaner de l’oubli; l’acteur ne commencerait véritablement à jouer qu’au moment où il oublie, au moment où il n’a plus besoin de réfléchir à son texte²⁵⁵. Or, nous

²⁵⁴ Ricœur, *op. cit.*, p. 579.

²⁵⁵ Le récit que fait le comédien Denis Podalydès d’une de ses interprétations du *Misanthrope* de Molière est un exemple de témoignage du désir qu’ont les acteurs de ne pas réfléchir au moment où ils énoncent leur texte : « Des pensées se sont glissées dans le conduit à parole, l’empoissent, épaississent l’eau de mémoire, collent aux syllabes. “*Mais encore dites-moi quelle bizarrerie...*” [...] Je suis dans mon nez. Je dois m’extirper de mon nez » (Denis Podalydès, *Scènes de la vie d’acteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 43. Podalydès souligne).

considérons que tendre vers un tel oubli revient, dans les faits, à valoriser une mémoire impérialiste, en ce que cette restitution parfaite et machinale de la partition minimise la marge d'action critique et créatrice du comédien. Nous ne référerons donc pas à l'oubli en tant que but ultime ni non plus en tant que faillibilité de la mémoire. Comme nous l'avons déjà esquissé, nous renverrons plutôt à un travail de l'oubli qui pointe un mode d'être singulier de l'acteur par rapport à son travail d'énonciation. Autrement dit, l'oubli au sens où nous l'entendons n'implique pas de ne pas connaître sa partition, mais bien de la connaître autrement.

De manière générale, il ressort de l'analyse des textes du corpus un lien entre l'oubli et les processus psychiques qui reposent sur une activité du sentir mettant en place un rapport créatif au monde. Rappelons, à cet égard, la théorie de l'anatomie ludique de Tremblay et le corps-faille de Gaston Talbot, la vision qu'a Danis du corps rêvique et le savoir corporel des personnages de *Mille anonymes*, ou encore la théorie de la disparition de Lapointe, fondée sur une sortie du corps quotidien. L'oubli apparaît lié à la contestation d'une identité et d'une mémoire uniques au profit de la reconnaissance d'une profondeur et d'une multiplicité de personnalités : les corps sont/doivent être soustraits à leurs automatismes pour mieux donner à entendre une parole qui les dépasse. C'est ce que Paul Ricœur suggère à son tour en ces termes : « L'oubli propose, au plan existentiel, quelque chose comme une mise en abîme que tente d'exprimer la métaphore de la profondeur verticale²⁵⁶ ». La notion de mémoire des origines développée par Banu résonne dès lors à nouveau : revendiquer l'oubli dans le jeu actorial reviendrait à mettre en évidence une recherche de ce qui n'a pas encore été dit parce

²⁵⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 538.

que caché dans les profondeurs. L'oubli aurait ainsi partie liée avec ce que nous proposons de nommer *inter-dit*, avec ce qui ne peut ou ne parvient à se dire qu'obliquement, grâce à l'*entre*.

La filtration de soi

Certes, les praticiens qui font une place à l'oubli comme fondement de l'énonciation donnent parfois l'impression d'insister exclusivement sur ce que l'acteur *ne doit pas* amener en salle de répétition. Dans leurs discours, s'oublier revient effectivement à laisser de côté son *ego*, son jugement ou ses inquiétudes de la journée. Or, l'affirmation de l'oubli comme fondement de l'énonciation met aussi en lumière ce que le comédien gagne à explorer positivement en répétition. Sylvio Arriola, collaborateur de longue date de Lapointe ayant joué dans *Sepsis* comme dans *Mille anonymes*, rappelle, par exemple, que l'acteur gagne à se laisser aller et à tenter de devenir un médium. Le fait même d'arriver le plus « pur » possible en répétitions engagerait un positionnement actorial dans un état physique de sensation, de disponibilité, qui rendrait possible l'enregistrement de traces mnésiques plus nombreuses et variées. En insistant sur la valeur de l'oubli comme fondement de l'énonciation, les praticiens revendiquent ainsi l'importance de mobiliser autrement le corps des acteurs. À l'instar du travail corporel des danseurs, ils invitent les comédiens à disposer leur corps comme s'il était à inventer : « La danseuse est oubli miraculeux de tout son savoir de danseuse [...]. En vérité, la danseuse abolit toute danse sue parce qu'elle dispose son corps comme s'il était inventé²⁵⁷ ». Les danseurs, en effet, articulent moins par leurs gestes des significations que des énergies qui, le plus souvent, les surprennent eux-mêmes. Ce fréquent rapprochement des corps du danseur

²⁵⁷ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1998, p. 105.

et de l'acteur – que l'on retrouve aussi dans les textes théoriques des praticiens à l'étude²⁵⁸ – éclaire la possibilité pour le savoir de passer par des chemins que les sciences cognitives ont qualifiés d'*embodied* (« kinesics, sense-perception, emotional responsiveness, imagination²⁵⁹ »), car définis par les lois de la biologie plutôt que de la logique.

Faire de l'oubli un fondement de l'énonciation actoriale implique donc, entre autres, de reconnaître l'exercice corporel et sensoriel que l'acteur fait du texte, autrement dit d'insister sur son investissement physique dans le rapport à la connaissance, ce que le professeur de psychologie et de psychopathologie Jean-Michel Vives résume en ces termes : « Le sentir serait alors le mode organisateur de ce rapport de communication [de l'acteur] “avec” et “en” le monde qui, par le corps, génère une connaissance²⁶⁰ ». Bien entendu, cet engagement corporel de l'acteur peut prendre différentes formes. Dans un entretien portant sur la mémorisation du texte *Bivouac* du dramaturge Pierre Guyotat, le comédien Pascal Bongard confiait à Marianne Alphant qu'il n'avait eu d'autre choix que de soumettre son corps pour réussir à apprendre par cœur un tel morceau de bravoure : « Comme le dit ce texte, plus le corps est asservi, plus la parole est libre. Je me suis mis tout de suite par terre et j'ai mémorisé

²⁵⁸ Notons que Lapointe invite ses acteurs à « danser entre absence et présence » (Lapointe, *Le souffleur*, *op. cit.*, p. 41), que toute la pédagogie de l'anatomie ludique développée par Tremblay est intrinsèquement liée au kathakali, une danse-théâtre indienne dans laquelle l'acteur n'a recours qu'à des mouvements gestuels et faciaux pour interpréter son personnage, alors que Danis incite ses acteurs à organiser leurs mouvements dansés de l'intérieur : « Le corps est le centre de l'expérience de l'image : images motrices comme des molécules qui se déplacent à l'intérieur et à l'extérieur de soi. Et c'est l'expérience du corps sur la scène qui m'intéresse. Les mouvements en scène se font de l'intérieur » (Daniel Danis, cité dans Marie-Christine Lesage, « Dans le “liquide du récit” : Daniel Danis, écrivain scénique », *loc. cit.*, p. 110).

²⁵⁹ « [K]inesthésie, perception sensorielle, réactivité émotionnelle, imagination. » (Naomi Rokatnitz, « It Is Required/You Do Awake your Faith: Learning to Trust the Body through Performing *The Winter's Tale* », dans Bruce McConachie et Elizabeth Hart [dir.], *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Londres, Routledge, 2006, p. 128. Notre traduction.)

²⁶⁰ Jean-Michel Vives, « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 30, 2008, p. 86.

une certaine tenue sur scène qui me permettrait de survivre²⁶¹ ». Nous verrons plus loin d'autres exemples d'investissement corporel de l'acteur qui concernent plus directement le corpus à l'étude.

La filtration de la partition

Convoquer l'oubli comme fondement de l'énonciation de l'acteur implique également une prise de contact particulière avec le texte, une autre forme d'attention du comédien à sa partition, ce que Patrice Pavis suggérait déjà à la fin de son *Théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver* : « [L'acteur] est un filtre, un aiguilleur, un intermédiaire pour les éléments qu'il choisit ou non de faire passer du texte vers la scène. Du texte, il donne à entendre ce qu'il veut, et non une totalité cohérente²⁶² ». Les précédents développements ont prouvé que cette tendance traverse aussi la pratique québécoise. Perçus et conçus comme des matériaux ductiles, plastiques, dans lesquels plusieurs agencements sont possibles, les textes d'une certaine dramaturgie québécoise se trouvent, en effet, réfléchis et présentés comme des objets non pas tant à connaître ou à absorber mot à mot qu'à filtrer. L'analogie entre le *corps* et le *filtre* – qui retient des impuretés – s'avère d'ailleurs centrale dans les écrits des trois praticiens. Chez Danis, par exemple, le corps des acteurs doit filtrer les images qui naissent au contact de la partition alors que, chez Tremblay, l'acteur doit diviser imaginativement son corps en plusieurs segments corporels pour mieux filtrer le texte et en diffracter les parties en son sein. La matière doit « s'infiltrer, voyager²⁶³ » en lui. Les œuvres de fiction de Tremblay, de Danis et de Lapointe mettent aussi en lumière cette image du corps-filtre : les corps de Talbot,

²⁶¹ Marianne Alphant, « Comment le verbe se fit chair », *Libération*, 20 novembre 1987, n.p.

²⁶² Pavis, *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, op. cit., p. 226.

²⁶³ Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », loc. cit., p. 135.

des anonymes ainsi que des revenants sont présentés comme des organismes qui contrôlent le passage des souvenirs, leur décomposition et leur re-composition.

Il semble se cristalliser là, dans cette transition de l'idée de *passage* sans heurts d'un texte dans un corps à celle de *filtration* d'une partition par un corps, un rapport modifié de l'acteur à son texte. Passer d'une image d'*objet qui traverse* à une image d'*objet à filtrer*, c'est mettre en évidence la dimension polysémique du texte théâtral dans lequel le lecteur(-acteur) doit cheminer. Pensons aux comédiens de *Mille anonymes* qui sont invités à mémoriser l'emplacement de crochets dans leur partition sans pour autant décider à l'avance s'ils en révéleront ou non le contenu une fois présents sur la scène. Ces interprètes ne font plus face à un parcours énonciatif fixé à l'avance. Tout comme les acteurs de *Sepsis* ou de *The Dragonfly of Chicoutimi*, ils sont confrontés à un texte réseautique qui contient plusieurs possibilités énonciatives et qui repousse donc l'apprentissage ordonné du mot à mot du texte en appelant une mémoire verbale plus flexible.

Sous la métaphore de la filtration prend ainsi forme un autre rapport à l'exercice mémoriel de l'acteur. Filtrer une partition revient à en mémoriser plusieurs chemins qui se détachent de l'enchaînement précis des mots sur la page pour mieux laisser l'*inter-dit* émerger. L'acteur qui filtre un texte à apprendre se concentrerait, au-delà de l'ordre des mots sur la page, sur les « valeurs toniques et intensives qui agissent [...] en créant des inégalités, des incommensurabilités, dans des durées ou des espaces [...], [qui] créent des points remarquables, des instants privilégiés²⁶⁴ ». Ainsi, il conserverait des noyaux d'expériences lui permettant, tels des schémas de rappel, de reconquérir sur scène le chemin physique des mots.

²⁶⁴ Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 33.

La mémorisation de ces différents états toniques deviendrait tout aussi importante que la conservation des mots du texte.

Cette concentration sur ce qui, dans un texte, échappe à l'attention première rappelle les propositions de Bertrand Gervais entourant les fictions de l'oubli. Reprenant à son compte la thèse du psychanalyste Michel Balat, Gervais explique que seule une attention flottante attirée par la prosodie, les inflexions de la voix, les ruptures rythmiques comme les silences d'un texte – ce qui n'est pas sans rappeler le musement décrit plus haut – peut faire apparaître ce qui a glissé dans l'oubli. Ce raisonnement est aussi repris dans la sphère théâtrale par le metteur en scène français Claude Régy qui décrit deux types d'écoute interagissant comme des vases communicants : l'écoute flottante, qui éloigne le sujet de ses habitudes perceptives habituelles et des codes préétablis, mènerait à une écoute souterraine, active, capable de saisir ce que la langue ne dit pas directement. Ces avancées conceptuelles et théoriques convergent vers un véritable défi, celui d'identifier quelques stratégies utilisées par les acteurs désirant accorder une attention plus grande à l'*inter-dit*. Comment un comédien peut-il « [s]e tenir en ce point où la parole laisse se rassembler l'oubli en sa dispersion et l'oubli venir à la parole²⁶⁵ »?

On le répète : les pièces de Tremblay, de Danis et de Lapointe sont difficiles à appréhender dans la continuité. Ces textes forcent l'acteur à suivre une dynamique au sein des phrases plutôt que d'en fixer d'emblée la signification. Dans une entrevue menée en septembre 2015, le comédien Sylvio Arriola, cas de figure exemplaire pour notre recherche, reconnaissait en ce sens que « l'acteur doit développer de nouvelles stratégies d'apprentissage quand le texte

²⁶⁵ Blanchot, *op. cit.*, p. 291.

n'appartient plus à la tradition psychologique²⁶⁶ ». Nous l'avons alors questionné sur les principales stratégies mémorielles auxquelles il a recours pour aborder ce type de textes.

Au moment d'apprendre *Sepsis* et *Mille anonymes* par cœur, Arriola a fait l'exercice d'y identifier différents modes d'adresse possiblement réutilisables sur scène :

Par exemple, prenons la phrase « Là où les habitants du village restent muets comme des carpes ». On pourrait y voir le développement d'une histoire, mais aussi une description de l'activité spectatorielle. Cette phrase peut être travaillée au niveau fictionnel, mais aussi en ciblant la matérialité physique du rapport scène-salle. Les spectateurs deviendraient alors les habitants du village qui sont muets. Il faut déplier le texte, le développer de différentes manières, afin de nous projeter loin du sens²⁶⁷.

Si cette stratégie du comédien peut donner l'impression de ne mettre en lumière que la polysémie du texte, elle nous semble aussi illustrer une modification du rapport de l'acteur à sa partition. Certes, l'identification des différents modes d'adresse possibles ne modifiera pas nécessairement l'organisation des mots mémorisés par un comédien. Néanmoins, il faut noter qu'en refusant de travailler la partition à un seul niveau sémantique et en ouvrant les mots au-delà de l'expression d'une idée unique, l'acteur se prémunit contre le rythme énonciatif indestructible que dénoncent Tremblay, Danis et Lapointe. Autrement dit, en évitant de cultiver à l'avance une orientation précise de la parole, en s'extrayant partiellement du niveau fictionnel pour mieux découvrir comment le texte parle aussi de l'action de jouer, Arriola façonne sa mobilité énonciative.

Une autre stratégie déployée par le comédien pour aborder les mots à apprendre comme des équations ouvertes repose sur la lecture de la partition à voix haute de la manière la plus neutre possible :

²⁶⁶ Émilie Coulombe, entretien avec Sylvio Arriola, Montréal, Café La brume dans mes lunettes, 18 septembre 2015.

²⁶⁷ *Idem.*

Tu fais juste lire de la manière la plus objective possible afin qu'émerge la matérialité du texte [...], le souffle de l'auteur. Très souvent, le son fait le sens. Il faut se retirer du sens le plus possible, simplement dire les mots, simplement faire de la musique physique afin de disparaître partiellement dans l'*entre* du texte. [Il faut] [p]enser le texte comme un projectile physique qu'on lance dans la salle sans résoudre l'énigme pour mieux s'approcher de l'inconscient du texte²⁶⁸.

Cette idée d'énoncer un texte sans intentionnalité n'est pas neuve. Les visions de plusieurs metteurs en scène résonnent dans les propos d'Arriola. Louis Jovet, par exemple, demandait à ses acteurs, lors des répétitions, de « faire l'exercice physique du texte²⁶⁹ », de dire les mots le plus objectivement possible afin que le sens émerge de la structure même des phrases. La différence, c'est que Jovet ne présentait pas cet exercice du parler neutre comme une stratégie mémorielle alors que, dans la pratique d'Arriola, la lecture objective du texte participe directement du processus d'apprentissage de la partition. En ce sens, Arriola nous a d'ailleurs confié avoir besoin d'apprendre ses textes en courant : « J'apprends mon texte en courant. [...] [Ça m'amène] à dire le texte sans réfléchir, sans intention, [...] à l'ancrer dans mon corps, à n'en réfléchir que le souffle [...]. Ça m'aide. J'aime apprendre mon texte dans des conditions extrêmes²⁷⁰ ». Ce témoignage d'Arriola appuie, notamment, les recherches de Helga et Tony Noice voulant que la rétention mémorielle soit plus grande pour les répliques originellement apprises en bougeant, et ce même si le mouvement ne correspond pas aux actions physiques livrées sur la scène.

En somme, pour se prémunir d'une mémoire immobilisant le mot à mot du texte dans un rythme unique, Arriola travaille, d'une part, à décontextualiser les modes d'adresse inscrits dans la partition à apprendre et, d'autre part, à en révéler la matérialité sonore. En variant son rythme de course, le comédien s'assure aussi de ne pas mémoriser un seul débit de parole pour

²⁶⁸ Coulombe, *op. cit.* Nous soulignons.

²⁶⁹ Ève Mascarau, *Louis Jovet : introduction et choix de textes*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 70.

²⁷⁰ Coulombe, *op. cit.*

que la restitution scénique soit plus souple. Ce n'est donc pas le rapport à la langue qui disparaît du travail d'apprentissage du texte par l'acteur, mais sa conception figée, alors que les comédiens visent son ouverture au-delà de l'expression d'une seule idée. L'exercice de la mémoire verbale se modifie ainsi et nous autorise à entrevoir une mémoire flexible et ouverte, une mémoire perfor[m]ée.

La filtration de l'espace scénique

Sur scène, enfin, la valorisation de l'oubli indique l'importance de la flexibilité de l'énonciation : « Il faut réagir à quelqu'un qui tousse dans la salle, à quelqu'un qui regarde son cellulaire²⁷¹ ». À l'opposé d'une mémoire rigide appelant une restitution parfaite du texte sur la scène, une mémoire teintée d'oubli embrasse le caractère dynamique et hasardeux de l'événement scénique. Cela revient à concevoir le rythme de la performance non pas comme une donnée figée, mais comme un gage d'action créatrice. Pour le dire avec Jean-Luc Nancy, « le rythme [est considéré] non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (relance de la poursuite)²⁷² ». Le comédien Sylvio Arriola nous a d'ailleurs confié en ce sens qu'il changeait l'emplacement des pauses et des respirations dans ses répliques à chaque représentation de *Mille anonymes*. Le comédien prenait également une nouvelle décision tous les soirs quant à la prononciation ou non du contenu des crochets. Naturellement, tous les acteurs de cette production ne partageaient pas la même aisance ni le même plaisir à l'idée de se laisser conduire par leur spontanéité. À titre d'exemple, Jean-Pierre Cloutier, autre acteur de la distribution de *Mille anonymes*, nous a avoué avoir identifié à l'avance les crochets dont il allait prononcer le contenu sur scène. Ce besoin de Cloutier de

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 75.

fixer à l'avance le texte confirme *a contrario* que la mobilité énonciative inscrite textuellement par Danis est réelle et déstabilisante pour les acteurs et leurs habitudes d'apprentissage.

Reconnaître l'oubli sur scène, c'est ainsi miser sur une notion régénératrice qui sensibilise l'acteur à la nécessité de sentir ce qui l'entoure et d'y répondre, à l'importance d'aiguiser sa conscience perceptive. En misant sur l'oubli, les praticiens soulignent que rien au théâtre ne constitue une donnée stable. L'énonciation de l'acteur est alors reconnue comme un réseau de tensions et d'interférences résonnant chaque jour autrement et répondant de manière vivante aux mouvements des spectateurs. Une énonciation fondée sur une mémoire oublieuse implique ainsi un champ expérientiel qui est modifié au gré des coordonnées spatiales – et non plus exclusivement temporelles. La profération du texte que donne à entendre le comédien est adaptée en fonction des autres acteurs, du dispositif scénographique et des spectateurs – et non plus seulement en regard d'un temps de la remémoration.

Cette réorganisation conceptuelle qui découle de la valorisation de l'oubli dans l'énonciation actoriale modifie le fonctionnement cognitif de la rétention mémorielle. Une récente exploration du phénomène de la latéralisation²⁷³ menée par des neuroscientifiques a en effet permis de montrer que la séparation fonctionnelle des hémisphères gauche et droit dépendait davantage de la manière de concevoir une information que de sa nature intrinsèque. L'hémisphère droit du cerveau n'est donc pas le seul à être mobilisé lorsqu'un individu ressent une émotion tout comme le gauche ne sert pas uniquement à résoudre des problèmes analytiques ou mathématiques. Les récentes expériences ont plutôt prouvé que « the way we

²⁷³ Le phénomène de la latéralisation renvoie à l'idée que certaines activités cérébrales mobilisent l'hémisphère droit ou l'hémisphère gauche du cerveau.

focus attention determines what we perceive and which regions of the brain are activated²⁷⁴ ». Autrement dit, les informations que notre cerveau doit traiter et l'endroit où elles le seront dépendent de la manière dont nous circonscrivons nos attentes plutôt que de ce qu'il y a réellement à percevoir dans le monde.

La conséquence dans le domaine théâtral qui nous occupe est de considérer que l'état dans lequel un acteur arrive en répétition et que l'attitude qu'il adopte par rapport à son texte auront un effet significatif sur les informations retenues. Recourir aux métaphores du vide et de la filtration ou encourager l'acteur à engager tout son corps lorsqu'il mémorise une partition constitueraient donc des moyens concrets d'amener le comédien à s'ouvrir aux associations imprévues qui émergent du texte. Voilà la preuve que penser et ressentir s'avèrent des processus indissociables dans les visions des praticiens à l'étude : c'est entre autres par la pensée que les acteurs réussiraient à accéder à un plus grand état de disponibilité sensorielle. Le recours aux métaphores s'avère ainsi nécessaire non seulement à la théorie, mais aussi à la pratique du jeu de l'acteur : il permet aux comédiens de s'ouvrir davantage aux contenus alternatifs de la partition et à nous, chercheurs, de nous approcher plus avant de ce moment mystérieux où l'acteur apprend son texte²⁷⁵.

LES [RÉ-]PERCUSSIONS SCÉNIQUES

Comme le précise Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*, toute performance orale n'est analysable que du point de vue d'une phénoménologie de la

²⁷⁴ « [L]a façon dont nous concentrons notre attention détermine ce que nous percevons et les régions du cerveau affectées. » (Lutterbie, « Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process », *loc. cit.*, p. 160. Notre traduction.)

²⁷⁵ Comme l'avance John Lutterbie, « most conceptual thinking cannot occur without metaphors » (*ibid.*, p. 162.)

réception²⁷⁶. En adoptant cette posture, on peut donc se demander si les réalisations scéniques des modalités d'énonciation inscrites dans les partitions laissent transparaître la mobilité préconisée par les auteurs-metteurs en scène. Nous tenterons de montrer comment, en faisant notamment une place importante à la matière des mots, les acteurs parviennent à faire percevoir un corps sensible au second plan de leur *dit*, un double plus ou moins défaillant sous leur discours. Certes, l'analyse de toute énonciation actoriale repose sur des niveaux hétérogènes qui regroupent, entre autres, les plans gestuel, segmental (analyse des phrases, phonèmes et morphèmes) et supra-segmental (ton, débit, accentuation, rythme). Le dire scénique laisse donc toujours présager des contenus non exclusivement verbaux qui forcent les spectateurs à combiner plusieurs stratégies cognitives. Or, chez Tremblay, Danis et Lapointe, il est intéressant de constater à quel point l'analyse des plans gestuel et supra-segmental, comme le laissaient présager les textes de fiction, permet de rendre compte d'une compréhension renouvelée des spectacles. En effet, dans leurs trois mises en scène, quelque chose d'autre se dit *par* et *à travers* l'énonciation scénique qui ne relève pas directement de la signification des mots prononcés. Le débit, les temps de pause et de silence ainsi que l'intonation plus ou moins distanciée et froide des acteurs sont autant d'éléments qui seront, en ce sens, considérés.

Montrons d'abord comment, dans les trois propositions, la voix des acteurs n'est pas seule à agir le texte sur scène. En effet, d'autres instances performent les mots de l'auteur, nous amenant à envisager plus globalement une narrativité à l'œuvre, enjeu central de plusieurs esthétiques scéniques contemporaines :

²⁷⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 147.

[P]arler de narrativité scénique suppose l'acceptation d'effets narratifs produits non seulement par le langage verbal (oral articulé), mais aussi par le langage sonore (musique, chant, bruitage, soupir, etc.) et visuel (geste, expression, mouvement, jeux d'éclairage, etc.), voire par les interactions de tous ces éléments ou matériaux de l'écriture scénique et, qui plus est, par le décodage qu'en fait le spectateur qui les a sous les yeux²⁷⁷.

Dans la mise en scène de Tremblay, nous constatons qu'une importante trame corporelle centrée sur des jeux de mains²⁷⁸ s'amalgame à la partition textuelle; les mains sont montrées ou cachées, insérées dans les poches ou non, et le plus souvent mobiles. De manière générale, quand les mots manquent à Millette/Talbot, ses mains s'ouvrent comme pour venir accuser les béances verbales. À l'instar du corps qui constitue un puissant révélateur dans la pièce écrite, l'analyse du mouvement scénique permet donc de faire ressortir divers éléments qui viennent contredire ou compléter la partition donnée à entendre. À titre d'exemple, Talbot cherche plusieurs fois à partager la définition étymologique de Chicoutimi. Chaque tentative s'avère toutefois trouée d'un long moment de silence (« Chicoutimi is an amerindian word/it means [*pause ajoutée par le comédien*] up to where the water is deep ») que le geste vient combler, avant que Talbot ne trouve quelque chose à inventer pour se sortir du silence²⁷⁹. On remarque aussi fréquemment l'opposition d'une voix forte et assumée à l'agitation des mains. Alors que Millette/Talbot raconte que « The sky was pure blue » et que « everything was right except our skin²⁸⁰ » d'un ton plutôt guilleret, ses mains s'agitent et jouent obsessionnellement avec ses vêtements. Les mains trahissent ainsi une réalité émotive qui contredit partiellement la voix douce et la narration assumée. Tout en rendant sensible la faille mémorielle du

²⁷⁷ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 296.

²⁷⁸ Rappelons que Larry Tremblay est spécialiste du kathakali, un théâtre dansé originaire de l'Inde qui fait une place importante à la position des mains (*mudras*) dans le jeu de l'acteur.

²⁷⁹ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *The Dragonfly of Chicoutimi* de 0 : 05 : 35 à 0 : 05 : 45.

²⁸⁰ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *The Dragonfly of Chicoutimi* de 0 : 10 : 27 à 0 : 10 : 45.

personnage, la partition gestuelle met en lumière une réalité parallèle à celle qui est énoncée à voix haute.

Chez Danis, une dilatation générale de l'énonciation verbale est prise en charge, notamment, par la trame sonore – constituée de bourdonnements ambiants, de réverbérations de cloches, de voix préenregistrées, de respirations, de mugissements, etc. – qui recouvre souvent les mots prononcés, par des images défilant sur des écrans situés à l'arrière-scène ainsi que par des panneaux coulissants modifiant rapidement l'aire scénique. Les aspects visuel et sonore du spectacle de Danis s'allient ainsi au contenu verbal pour raconter en déplaçant constamment les lieux d'énonciation. Grâce à des caméras à mains, même la dépense physique des acteurs, dont les corps d'abord statufiés s'animent progressivement dans l'espace chargé d'accessoires de toutes sortes – raquettes, fourrures, traîneaux, marionnettes, poissons découpés dans du carton, etc. –, s'inscrit visuellement sur scène. Les multiples objets et les corps semblent constituer un tout organique, invitant les spectateurs à regarder l'ensemble comme une série de tableaux cinétiques. Les mouvements participent donc aussi de l'écriture de la partition, ce qui n'est pas sans rappeler l'importance accordée au geste dans le projet théorique de Danis.

Le *Sepsis* de Lapointe se présente aussi comme une installation multidisciplinaire dont certains vecteurs échappent à la traduction verbale. Les différentes modifications posturales spontanées des acteurs influencent, par exemple, leurs degrés de présence tout au long du spectacle et, par le fait même, la signification des mots prononcés et leur impact sur les spectateurs. Nous nous limiterons cependant ici à décrire une manifestation d'écriture numérique, lumineuse et sonore qui d'*ailleurs* projette le texte. L'exemple choisi provient de

la deuxième partie de *Sepsis*. La neutralité de l'énonciation des acteurs est à ce moment dramatisée par les variations lumineuses et sonores de l'installation écranique qui déforment, voire spectralisent, les visages projetés des énonciateurs²⁸¹. Là où tout était statique, la lumière et le son contribuent à faire voyager les mots énoncés dans l'espace et, conséquemment, à en brouiller la provenance spécifique. En ce sens, bien que l'installation vidéo ait pu être perçue comme une distance interférant entre les acteurs et le public par certains critiques de la pièce, elle nous semble plutôt assurer une vivification posthume et créer un univers sensoriel hypnotique qui enveloppe, tant visuellement qu'auditivement, les spectateurs.

Rappelons en ce sens que les nouvelles technologies peuvent être partie intégrante de la narrativité scénique. Chez Lapointe – comme chez Danis –, elles semblent même participer de la quête d'un partage avec le public. L'idée de « présence » trouée de l'acteur n'appelle donc pas un rejet des médiations technologiques, mais plutôt leur prise en charge, qui participe de la contamination du réel et de l'imaginaire si chère aux praticiens²⁸². Comme le dit Jean-Marc Larrue,

[l']acteur d'aujourd'hui peut, en effet, être présent en temps réel mais non dans l'espace, il peut être présent dans l'espace mais occulté ou supplanté par sa propre image médiatisée, il peut donner l'illusion d'être là mais ne pas y être – sans que personne ne s'en rende compte. L'acteur peut se fragmenter, se multiplier; être là olfactivement mais non visuellement ou inversement, se disjoncter (associer une voix à un autre corps), etc.²⁸³

La quête d'une communication profonde avec le public n'implique donc pas nécessairement pour Tremblay, Danis et Lapointe de privilégier une énonciation actoriale en direct.

²⁸¹ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Sepsis* de 0 : 40 : 00 à 0 : 40 : 30.

²⁸² Mentionnons la production sans acteur du texte *Outrage au public* qu'a présentée Christian Lapointe au FTA à l'été 2013. Dans cette mise en scène, seule une bande-son comportant quatre voix de synthèse était audible. Ce rejet de la dimension vivante de l'acteur invalide la théorie trop souvent répandue selon laquelle la coprésence acteurs/spectateurs et l'exercice mémoriel – qu'il soit corporel ou verbal – sont des paramètres essentiels à la définition du théâtre.

²⁸³ Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *loc. cit.*, p. 28.

Une énonciation syncopée

Nous pouvons alors nous demander comment la langue de Tremblay, de Danis et de Lapointe est concrètement donnée à entendre sur scène. Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, c'est une parole étrange et inouïe qui se déploie, le comédien Jean-Louis Millette laissant se manifester sous la prononciation des mots anglais la présence fantomatique de la langue française d'origine de Talbot²⁸⁴. Tout au long de la représentation, un accent français et une syntaxe anglaise francisée laissent poindre une distance entre le personnage et le contenu verbal de son texte. En plus de briser l'unité du sujet, ces résidus linguistiques français modifient la sensation de sa présence, la déplaçant partiellement du registre visuel vers le registre auditif. Les spectateurs ne cessent ainsi d'être interpellés auditivement par leur mémoire de la langue française. À cette étrangeté de la profération s'ajoute la récurrence de moments de silence – déjà manifestés par les blancs dans le texte écrit – qui viennent trouser la parole, rendre plus perceptibles les difficultés mémorielles du narrateur et donner l'impression de solliciter une réponse, une interprétation des spectateurs. Enfin, à l'instar de la logique rythmique du texte écrit, l'énonciation de l'acteur repose à la fois sur des envolées et des syncopes langagières. Le débit discontinu de Millette, pris entre des mouvements d'accélération et de brusques arrêts²⁸⁵, témoigne des multiples dédales de la pensée de Talbot. Le dire n'a de cesse de surprendre et de se réinventer. Une écoute de l'*inter-dit*, de ce qui s'immisce entre les diverses ruptures énonciatives, permet ainsi de rendre perceptible, du moins imaginable, le refoulé, l'importance du contenu censuré dans le récit de Talbot.

²⁸⁴ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *The Dragonfly of Chicoutimi* de 0 : 19 : 23 à 0 : 19 : 38 où l'accent français se manifeste particulièrement sous les mots anglais.

²⁸⁵ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *The Dragonfly of Chicoutimi* de 0 : 22 : 33 à 0 : 22 : 43 où des ruptures rythmiques importantes sont perceptibles dans l'énonciation actoriale.

Entre cri, silence, chuchotement et enivrement lyrique, l'énonciation scénique de *Mille anonymes* est difficile à circonscrire. Notons, pour commencer, que les acteurs se permettent quelques libertés supplémentaires par rapport à la flexibilité qu'inscrivent déjà dans le texte les crochets : certains enchaînements de points de suspension sont remplacés par des mots²⁸⁶ alors que quelques syllabes et termes fixés sur la page sont éliminés²⁸⁷. L'analyse de la représentation de *Mille anonymes* confirme également que les mots insérés entre les crochets ne sont pas systématiquement donnés à entendre par les acteurs. Cette souplesse par rapport à la partition écrite renforce le témoignage de Danis voulant qu'il se préoccupe moins de la prononciation exacte des mots que de l'idée qui les forge. Qui plus est, l'énonciation scénique se caractérise par une dimension sonore surdéterminée. Le dire actorial se trouve en constante modification, accusant les différences de dynamique entre les planches écrites : les accents (québécois, français normatif), la tonalité, le débit et le volume fluctuent sans cesse au cours du spectacle. Le débit clignotant des acteurs crée ainsi un exhaussement du sonore : « on assiste à un refus des repères, à une dissolution de la forme constante au profit des différences de dynamique. Et plus une langue entre dans cet état, plus elle est proche, non seulement d'une notation musicale, mais de la musique elle-même²⁸⁸ ». Ce rapprochement de la langue et de la musique que proposent Deleuze et Guattari nous paraît efficace pour caractériser l'énonciation de *Mille anonymes*. Parfois agrémentée de bruits de bouche, d'onomatopées, de respirations, de rires, voire de cris, d'autres fois retravaillée par un micro qui en transforme la

²⁸⁶ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Mille anonymes* de 0 : 07 : 42 à 0 : 08 : 00. L'interprète de Première autorité en habit ajoute le mot « plusieurs » au texte de Danis.

²⁸⁷ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Mille anonymes* de 0 : 08 : 55 à 0 : 09 : 05. L'interprète de Première autorité en habit supprime la syllabe « bâ » du terme « bâtiment » (*MA*, 61).

²⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris, Minuit, 1973, vol. 2, p. 132.

texture, l'énonciation s'apparente à une musique étrange²⁸⁹ qui se détache d'un énonciateur précis : « Danis, équipé d'un micro qui déforme et transforme [les] voix, peut faire sortir [...] des sons qui ne sont pas de l'ordre des capacités humaines mais appartiennent pour le spectacle à du dépassement de soi²⁹⁰ ». À l'image de l'accent français présent sous les mots anglais dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, une forte altérité se manifeste dans l'énonciation scénique de *Mille anonymes*. Plusieurs passages sont agrémentés d'effets d'écho et de réverbérations qui rendent l'origine de l'énonciation incertaine, ce qui installe, comme chez Tremblay, une distance entre les corps et les voix des acteurs. Ces derniers sont physiquement engagés²⁹¹ sur scène, mais un écart acousmatique persiste entre leur corps et leur voix étrangéisée.

L'énonciation scénique de *Sepsis* se caractérise, quant à elle, par une interprétation en apparence froide et détachée²⁹², les comédiens semblant jouer la matérialité phonique et rythmique des mots plutôt que leur inscription dans un discours. La désincarnation de l'énonciation – déjà sensible à la lecture du texte écrit – et l'immobilité des acteurs dans la mise en scène installent ainsi une impression de distance qui rappelle certains procédés du théâtre brechtien :

L'utilité de l'effet de distanciation, c'est-à-dire du procédé qui permet [de] décrire les processus représentés comme des processus bizarres, peut également se comprendre tout simplement ainsi : les comédiens [...] ont à cœur de livrer à la surprise du spectateur les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes²⁹³.

²⁸⁹ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Mille anonymes* de 0 : 18 : 40 à 0 : 19 : 10.

²⁹⁰ Pauline Bouchet, « La dramaturgie des “flous” : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, 2010, p. 74.

²⁹¹ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Mille anonymes* de 0 : 15 : 10 à 0 : 15 : 50.

²⁹² Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Sepsis* de 0 : 03 : 12 à 0 : 03 : 32.

²⁹³ Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique 1 », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972 [1963], p. 353.

Toutefois, si Brecht valorisait la multiplication d'attitudes insolites et « de faits incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension²⁹⁴ », Lapointe cherche plutôt, en recourant à ces effets d'étrangeté, à orchestrer non pas une meilleure compréhension, mais une communication plus profonde et mystérieuse avec le public. L'accumulation de longs silences qui entrecourent les répliques accentue, par exemple, l'impression d'anormalité qui se dégage de *Sepsis*, les mots paraissant toujours surgir du vide avant d'y sombrer à nouveau; or, c'est pour qu'une langue nouvelle et surprenante devienne audible que Lapointe met en scène cette parole syncopée.

Malgré cette apparente interprétation distanciée des comédiens, plusieurs changements de tonalité dans leurs répliques donnent l'impression de révéler leurs cheminements de pensée par rapport à ce qu'ils disent²⁹⁵. On a parfois la sensation que les comédiens de *Sepsis*, comme le dit Artaud, pensent leurs mouvements au lieu de les figurer – ce qui nous ramène à la notion de sur-texte mise de l'avant par Lapointe. En effet, les acteurs semblent se servir des courts espaces-temps qui séparent leurs changements de modalités d'adresse verbale pour rendre manifeste leur expressivité : à un moment, le comédien paraît concentré sur lui-même puis, en un instant, paraît plutôt s'adresser à nouveau au public. Autrement dit, c'est dans les transitions entre les différents modes relationnels – à soi, puis au public – que le jeu d'apparition et de disparition des acteurs/personnages prend forme. Le travail des comédiens sur le rythme induit ainsi chez Lapointe, comme chez Tremblay et Danis, une forme d'écoute extra-textuelle qui met l'accent sur les modalités de l'acte d'énonciation plutôt que sur le sens des énoncés.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 350.

²⁹⁵ Voir, à titre d'exemple, la vidéo de *Sepsis* de 0 : 26 : 10 à 0 : 26 : 23. Dans cette séquence, les changements de tonalité et de débit donnent l'impression que l'acteur est surpris par son propre raisonnement.

Organisées par des ruptures énonciatives qui disloquent l'unité des sujets parlants, centrées sur des différences de dynamique rendant perceptible un *inter-dit*, les performances orales des acteurs de *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes* et *Sepsis* témoignent d'une approche rythmique et musicale qui engage une mobilité énonciative. On peut alors se demander si ces ruptures répétées qui exhaussent la place des silences, des bégaiements et surtout des nouveaux commencements constituent une manière de mettre en scène le difficile exercice mémoriel de l'acteur. Une langue perforée pour une mémoire performée? Peut-être. Mais ce qui apparaît plus probant encore est le lien qui se dessine entre la récurrence de ces « trous énonciatifs » scéniques et la volonté des auteurs-metteurs en scène de solliciter la mémoire des spectateurs. Posons d'emblée que, chez tout spectateur assistant à une représentation, un savoir constitué essentiellement de traces mnésiques dynamiques surgit. De ce fait, le principal enjeu est de saisir les mécanismes d'encadrement de ce phénomène endopsychique par les praticiens. En laissant des trous à combler dans l'enchaînement des mots sur scène, Tremblay, Danis et Lapointe ne cherchent-ils pas à mobiliser aussi la mémoire du public?

La mémoire spectatorielle

Les matériaux d'écriture scénique utilisés par les auteurs-metteurs en scène à l'étude font simultanément appel à différentes sphères cognitives des spectateurs. Des éléments verbaux sollicitent leur mémoire linguistique, des éléments sonores mobilisent leur mémoire auditive alors que des éléments graphiques stimulent leur pensée-écran. Les spectateurs doivent ainsi faire appel à des perceptions plurisensorielles pour appréhender *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Mille anonymes* et *Sepsis*, ce qui témoigne bien de la volonté qu'ont Tremblay, Danis et Lapointe de frapper plus directement les corps des spectateurs, de les amener à

ressentir les mouvements de la scène²⁹⁶. Rappelons que plus les sphères cognitives impliquées dans une activité sont nombreuses, plus importantes seront les traces mnésiques enregistrées, comme le note, entre autres, Jean-Marc Larrue au sujet du rapport sons/images : « Lorsque l'image se combine au son, la mémoire du spectateur-auditeur est encore plus sollicitée et mise en cause²⁹⁷ ».

Or, bien que l'analyse des captations ait montré que la narrativité scénique à l'œuvre appelait une compréhension plurisensorielle des spectacles, la langue n'en demeure pas moins une instance scénique importante. Il ne faudrait donc pas croire que le verbe est évincé de la pratique de Tremblay, de Danis et de Lapointe. Bien au contraire, une des particularités de leurs mises en scène réside dans la relation établie entre les spectateurs et les mots prononcés sur scène. En effet, si la langue donnée à entendre dans les trois productions nous paraît étrange, on a aussi, paradoxalement, l'impression de la connaître, si bien qu'on se surprend à pouvoir combler les trous de la partition. Les spectateurs de *Mille anonymes* peuvent, par exemple, faire le choix de se laisser bercer par les bégaiements, les hésitations et l'énonciation syncopée des acteurs sans essayer de compléter les béances syntaxiques de la langue qui leur parvient par éclats. Toutefois, force est d'admettre que dès qu'un mot est prononcé sur une scène par un acteur, une mémoire de la langue s'active chez le public. Parions en ce sens que la majorité des spectateurs sont en mesure de combler les ellipses syntaxiques données à entendre, en recourant plus ou moins consciemment à leur mémoire verbale. C'est du moins

²⁹⁶ Rappelons que la valorisation de ce rapport kinesthésique entre les acteurs et les spectateurs se déduisait déjà des théories de Tremblay, de Danis et de Lapointe.

²⁹⁷ Jean-Marc Larrue, « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxe de la musique au théâtre », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 272.

l'expérience spectatorielle qui a été la nôtre : notre connaissance de la langue française et notre mémoire verbale nous ont permis de compléter plusieurs phrases entamées par les anonymes de la pièce de Danis. La logique s'avère similaire dans *The Dragonfly of Chicoutimi*. La langue anglaise de Talbot peut, de prime abord, sembler étonnante, rebuter le spectateur francophone et l'amener à se positionner à distance. Néanmoins, plus la pièce progresse, plus ses mots, sa syntaxe, ses expressions connues et son énonciation réveillent la mémoire d'une langue française cachée sous l'anglais. Quant à *Sepsis*, au moment où les phrases des revenants se trouvent entrecroisées, voire superposées, dans le deuxième mouvement de la pièce, on se surprend à se souvenir des mots entendus dans la première partie et à utiliser cette mémoire pour mieux associer les bribes aux récits individuels des entités.

Les spectateurs se retrouvent ainsi dans une position ambivalente caractérisée à la fois par le sentiment d'être étranger, extérieur à la langue, et l'impression de la connaître, de la saisir, voire de pouvoir la *souffler* à l'acteur. Paul Ricœur affirme en ce sens que les traces mnésiques d'un individu peuvent s'actualiser si « une médiation incessante entre un moment de distanciation et un moment d'appropriation²⁹⁸ » a lieu. Suivant la pensée de Ricœur, les spectateurs-auditeurs de *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Sepsis* et *Mille anonymes* seraient dans une posture idéale pour que leurs propres réflexes mémoriels soient sollicités. La langue mise en scène dans ces trois projets artistiques semble suffisamment gagnée par l'*inter-dit* pour que les spectateurs y projettent leur propre mémoire verbale, leurs souvenirs personnels. Autrement dit, c'est parce qu'il est truffé de ruptures (opérées par les moments de silence, par les changements plus ou moins improvisés de direction de la parole, par les transitions entre

²⁹⁸ Ricœur, *op. cit.*, p. 645.

les cris et les mots, etc.) et qu'il est lui-même enchevêtré dans plusieurs partitions (gestuelle, sonore, etc.) que le *dire* des acteurs met au défi la mémoire des spectateurs. C'est ainsi que, chez Tremblay, Danis et Lapointe, l'énonciation scénique, à la fois étrange et accueillante, inouïe et commune, nous semble permettre le glissement d'une mémoire vers une autre : celle de l'acteur vers celle des spectateurs. En écoutant attentivement ceux qui jouent, en essayant de combler par eux-mêmes les trous du texte, les spectateurs de la performance réactivent mentalement, pourrait-on dire, l'ancienne fonction du souffleur qui aidait l'acteur à retrouver la mémoire.

En conclusion, la prise en compte de l'oubli comme fondement de l'énonciation induit un rapport différent de l'acteur à son exercice mémoriel. D'une part, le corps du comédien devient une source importante de connaissances; le canal sensoriel est conçu comme le moteur de la mémorisation. D'autre part, les acteurs sont invités à entrer en contact avec leur partition moins par l'enchaînement syntaxique et les connexions sémantiques qui s'y trouvent qu'à partir de supports visuels et auditifs. À une attention concentrée sur le déroulement d'une intrigue précise et sur la construction d'un personnage psychologique se substitue une plus grande ouverture aux structures rythmiques du texte, à ses ruptures et à ses silences. Enfin, la valorisation de l'oubli favorise la réactivité de l'acteur à tout ce qui l'entoure dans l'espace théâtral. Bien entendu, chaque metteur en scène qui a recours à la notion d'oubli la nuance à sa façon. De manière générale, cependant, on peut dire que ce sont le savoir kinesthésique, l'approche flexible des mots à apprendre et le caractère dynamique de l'énonciation scénique qui trouvent en la notion d'oubli un puissant vecteur. Cette réflexion sur l'oubli nous apparaît fondamentale en ce qu'elle permet d'insister sur la reconstruction imaginaire et créative qui fonde l'acte mémoriel de l'acteur. Autrement dit, reconnaître la présence et l'importance de la

mémoire oublieuse permet d'échapper à l'idée convenue d'une mémoire verbale impérialiste et ordonnée, en misant moins sur l'emmagasinement parfait d'informations dans un dépôt d'archives que sur leur filtration, leur transformation et leur transmission par l'activité mnésique des acteurs.

CONCLUSION

*Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement.*

Paul Ricœur²⁹⁹

Dans son essai intitulé *L'oubli*, Georges Banu se demandait si l'oubli était un défaut ou une vertu du jeu de l'acteur. L'homme de théâtre concluait que « sans se perdre, mais avec parcimonie, il n'y a pas de jeu. L'acteur moderne pratique l'oubli de soi mais à des doses homéopathiques³⁰⁰ ». Notre projet s'est délibérément engagé, en ce sens, à éclairer les implications du recours fréquent à la notion d'oubli dans les conceptions contemporaines du jeu actorial québécois, notamment afin d'interroger le rapport trop peu commenté des comédiens à leur exercice mémoriel. Nous voulions vérifier si la mémoire verbale, entendue au sens de mémoire du mot à mot d'un texte, pouvait encore être considérée comme le fondement premier de l'énonciation. Par le fait même, nous désirions circonscrire plus généralement les visions de l'énonciation actoriale de Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe.

Gardant ces objectifs en tête, nous avons analysé, en premier lieu, les discours théoriques de Tremblay, de Danis et de Lapointe afin d'identifier les principaux fondements de l'énonciation de l'acteur valorisés par les praticiens. Nous avons pris conscience que tous trois privilégiaient d'abord un espace de création dissocié du contact avec le texte à apprendre pour mieux amener les comédiens à se dégager des conditionnements sociaux. L'étude des

²⁹⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 657.

³⁰⁰ Georges Banu, *L'oubli : essai en miettes*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, « Essais », 2002, p. 53.

différentes visions de la relation entre l'acteur et sa partition a, ensuite, permis de montrer que les metteurs en scène encourageaient la création d'un sur-texte alors que l'analyse des conceptions du dire scénique a, quant à elle, mis en relief la propension des praticiens à valoriser un positionnement des comédiens dans « l'étonnement du parler³⁰¹ ». Prenant appui sur l'ensemble de ces observations, nous avons conclu que la mémoire demeurait un fondement important de l'énonciation actoriale dans les conceptions théoriques de Tremblay, de Danis et de Lapointe, mais que son acception se trouvait déplacée. Moins verbale que corporelle, la mémoire impliquerait davantage la capture de points d'ancrages énergétiques que la reproduction fidèle d'une suite de mots préétablie. Nos analyses ont ainsi montré que les théories à l'étude ne permettaient plus de penser la mémoire sans l'oubli³⁰², ouvrant dès lors la voie à la notion de mémoire oublieuse.

Afin de ne pas limiter notre compréhension de l'énonciation actoriale à la seule analyse des propositions théoriques de Tremblay, de Danis et de Lapointe – empreintes d'un utopisme dont les limites sont certaines –, nous avons, en deuxième lieu, montré que leurs textes dramatiques étaient aussi animés par une remise en cause du rapport direct à la mémoire verbale. Ayant constaté que l'architecture dédaléenne des trois partitions formalisait une tension entre mémoire et oubli, nous avons identifié plusieurs traits communs entre la notion de fiction de l'oubli développée par Bertrand Gervais et les pièces à l'étude, ce qui nous a permis d'y reconnaître l'oubli comme un principe organisateur central. Puis, à l'aune de la

³⁰¹ Lapointe, *Le souffleur*, op. cit., p. 64.

³⁰² Si nous avons concentré nos analyses sur la valeur de l'oubli dans l'énonciation actoriale, d'autres recherches mériteraient de tendre vers une reconnaissance élargie de l'oubli dans le champ théâtral québécois, notamment dans le travail de mise en scène. Dans son article « Denis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le "contre-répertoire" d'UBU » (*L'Annuaire théâtral*, n° 53-54, 2013, p. 119-136), Florent Siaud, un des pionniers de ce domaine de réflexion, analyse le rapport qu'entretient Marleau avec sa « quête d'une amnésie volontaire ». Il explique que sans une pensée de l'oubli, sans une mise à l'écart des lectures préalables et des interprétations précédentes des textes travaillés, les mises en scène de Marleau seraient moins inventives.

notion d'oralité telle que définie par Marion Chénétier-Alev, nous avons établi des liens entre les conditions d'énonciation inscrites dans les fictions et la mise en mouvement spécifique de leurs lecteurs(-acteurs). L'observation de ces relations nous a fait prendre la pleine mesure du défi mémoriel que l'inscription instable de la langue représente pour les acteurs. Les pièces de Tremblay, de Danis et de Lapointe nous sont ainsi apparues comme appelant une plus grande attention des comédiens à ce qui se révèle *entre* les mots, c'est-à-dire aux répétitions, rimes, indices typographiques, dispositions des mots sur la page, ainsi qu'aux effets rythmiques que cela induit. Nous avons notamment vu que le dire actorial inscrit dans les pièces sollicite une grande souplesse énonciative et, pour ce faire, une expérimentation active de la partition fondée, entre autres, sur la mobilisation d'une pensée-écran et d'une pensée-son du texte. Au terme de l'analyse, nous avons pu confirmer que les œuvres de Tremblay, de Danis et de Lapointe retardaient le rapport des comédiens à la mémorisation du contenu verbal, ces derniers utilisant plutôt la matérialité du texte et les effets qu'elle crée (accélération, décélération, mouvement de résistance, etc.) comme principaux points de repère.

Notre démonstration nous a finalement amenée à définir ce qui pouvait être entendu par une pratique actoriale de l'oubli. En nous appuyant principalement sur les notions de musement (Peirce) et de travail de sélection (Ricœur), nous avons caractérisé l'oubli actorial comme une force active liée à un déplacement de l'attention, avant de préciser les implications concrètes de cette réorganisation des objets de concentration de l'acteur. De manière générale, nous avons pu montrer que l'oubli avait partie liée avec l'*inter-dit*, avec ce qui est voilé et révélé indirectement. Nous avons alors précisé que la revendication de l'oubli engageait une réévaluation du rapport au corps dans les théories comme dans les textes de fiction, une transition conceptuelle de la notion de *passage* d'un texte dans un corps à la notion de

filtration d'une partition par un comédien, sans oublier une ouverture de l'énonciation scénique à l'imprévisible. Quelques stratégies mémorielles utilisées par l'acteur Sylvio Arriola pour éviter de figer le mot à mot des textes dans un rythme unique ont été présentées à titre d'exemples : l'identification des multiples modes d'adresse envisageables dans une partition et leur lecture à voix haute de la manière la plus neutre possible constitueraient des astuces pouvant amener l'acteur à façonner sa mobilité énonciative. Enfin, l'étude des captations des spectacles nous a permis d'identifier certaines répercussions scéniques de cette valorisation d'une mémoire oublieuse. Font saillie, dans ces mises en scène, l'hétérogénéité des moyens empruntés pour diffracter le texte de l'auteur ainsi que le caractère syncopé des prises de parole qui appellent l'investissement des spectateurs. De fait, nous avons vu que la multiplication des « trous énonciatifs » dans le parler actorial favorisait le glissement de la mémoire de l'acteur vers celle des spectateurs. L'oubli est ainsi apparu, dans ce chapitre plus que jamais, comme une notion fondamentale à creuser pour penser l'énonciation dans le théâtre contemporain.

Bien entendu, il existe autant d'applications de la notion d'oubli au travail de l'acteur que de metteurs en scène qui en font le fondement de leur démarche. Le fait est que, malgré les différences entre leurs conceptions de l'énonciation, l'oubli constitue, chez Tremblay, Danis et Lapointe, le moteur d'une réévaluation des conceptions traditionnelles de l'énonciation et de la mémorisation de l'acteur. Teintée d'oubli, la mémoire n'est plus considérée comme un fait qui doit être précisément récupéré, mais comme un processus de

reconstruction. La mémoire devient un outil manipulé en fonction du contexte dans lequel le comédien se trouve³⁰³.

À terme, si nous croyons avoir réussi à montrer que l'oubli constitue un fondement primordial de l'énonciation actoriale dans les conceptions de Tremblay, de Danis et de Lapointe, nous jugeons qu'il serait intéressant de poursuivre la comparaison de leur travail avec d'autres pratiques d'artistes québécois afin de mieux évaluer la place de leur remise en question de la mémoire verbale dans le champ théâtral actuel³⁰⁴. Certes, notre recherche a esquissé des passerelles avec le travail d'autres metteurs en scène, mais nous ne considérons pas les liens effectués avec des pratiques québécoises assez nombreux pour dégager la spécificité de l'exercice de l'oubli dans le jeu de l'acteur québécois ni pour en faire une tendance généralisée.

Nous nous étions également fixé comme objectif de dégager d'éventuels enjeux sociaux liés à la valorisation de la mémoire oublieuse par Tremblay, Danis et Lapointe. Une piste, vaguement esquissée au sein du deuxième chapitre, reste encore à éclaircir en ce sens, soit celle de la relation entre les pratiques étudiées et la tradition orale. Bien que la définition de cette tradition repose le plus souvent sur l'idée d'une transmission et d'une réception d'un

³⁰³ Il ne faudrait pas confondre l'exercice d'une énonciation fondée sur la mémoire oublieuse et le phénomène notable de la mise en scène du trou de mémoire sur nos scènes contemporaines. Pensons au *Isolde* de Richard Maxwell, présenté dans le cadre du FTA en 2015, qui réfléchissait l'effacement de la mémoire d'une comédienne; au *Macbeth* de Angela Konrad, présenté à l'Usine C en 2015, dans lequel l'interprète de Macbeth (Philippe Cousineau) jouait l'oubli de son texte avant de mourir sur scène; ou encore à la toute récente mise en lecture des œuvres de Réjean Ducharme par Félix-Antoine Boutin, présentée à l'auditorium de la BAnQ en 2016, qui a donné à voir une « perte de mémoire » de Béatrice Picard. Nombreux sont les metteurs en scène contemporains qui paraissent fascinés par la monstration de l'oubli du texte, mais il ne convient pas, malgré tout, d'assimiler la représentation de l'oubli sur scène au travail d'assouplissement de l'exercice mémoriel.

³⁰⁴ Dans cet ordre d'idées, il serait également intéressant de faire une incursion concrète dans les milieux de l'enseignement du jeu de l'acteur au Québec – Conservatoires d'art dramatique, École nationale de théâtre du Canada, École supérieure de théâtre de l'UQÀM, École de théâtre du Cégep Saint-Hyacinthe et l'Option-théâtre du Cégep Lionel-Groulx – afin de vérifier si les praticiens québécois qui réfléchissent au jeu actorial poursuivent ce qui est enseigné ou s'inscrivent, au contraire, en rupture avec les bases pédagogiques des grandes institutions.

message sans intervention de l'écriture, de nombreux points de convergence peuvent, au-delà de cette simplification typologique³⁰⁵, être notés. Dans son *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor identifie plusieurs traits caractéristiques de la tradition orale dont la fréquence de la parataxe et les jeux phoniques (rimes, allitérations, échos sonores). Or ce serait la répétition qui constituerait « le trait constant et peut-être universellement définitoire de la poésie orale³⁰⁶ ». Zumthor précise que ce motif opère à plusieurs niveaux : récurrence de sons, de vers, de phrases, de strophes, mais aussi de mots, de phonèmes, de formes grammaticales, voire d'effets sémantiques.

Les travaux du philologue américain Milman Parry ont montré que les répétitions rythmiques et sémantiques qui fondent les épopées de style oral – pensons à *l'Iliade* ou *l'Odyssée* – avaient des vertus mnémotechniques. À en croire le philologue, il aurait été impossible de se remémorer d'aussi longs textes sans les nombreuses répétitions qui les structurent. Sans pouvoir convoquer exactement le même raisonnement et avancer que les répétitions présentes dans les pièces contemporaines facilitent l'exercice mémoriel – notamment parce que les portions de texte répétées ne sont pas nécessairement énoncées par le même énonciateur ou encore que, globalement, les répétitions ne servent pas, dans la plupart des cas, le développement linéaire d'une intrigue –, il convient de faire remarquer que les motifs répétés constituent des portes d'entrée importantes du texte qui s'apparentent en quelque sorte aux schémas formulaires de la poésie orale³⁰⁷. Rappelons que la récurrence d'un son ou d'une expression peut permettre à un comédien de reconnaître dans la partition une

³⁰⁵ On sait aujourd'hui que le fait scripturaire, bien qu'inégalement présent à travers les âges, a existé dans toutes les sociétés. Voir, pour plus d'informations, Dominique Casajus, *L'aède et le troubadour : essai sur la tradition orale*, Paris, CNRS éditions, 2012.

³⁰⁶ Zumthor, *op. cit.*, p. 141.

³⁰⁷ Les schémas formulaires sont des variations sur fond de reprises d'un même patron (qu'il soit syntaxique ou rythmique).

cohérence formelle sur laquelle fonder son interprétation. On peut donc aisément tracer un parallèle avec les textes à l'étude, ces derniers étant imprégnés, comme nous l'avons vu, d'enchaînements parataxiques, de jeux phoniques ainsi que de nombreuses répétitions qui, sous les mots, mettent en place un réseau d'associations traçant un discours de l'*inter-dit*. Zumthor précise d'ailleurs à cet égard que « sous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur³⁰⁸ », comme tentent en effet de le faire les propositions dramaturgiques de Tremblay, de Danis et de Lapointe.

On sait en outre que le poète oral avait pour objectif d'entrer en communication avec le public afin « d'assurer l'apprentissage de la vie professionnelle et sociale³⁰⁹ » (déroulement de certains rituels, explications d'activités de la vie quotidienne, etc.), « mais aussi d'assurer une solidarité entre les générations³¹⁰ » en transmettant une mémoire historique (visions de l'histoire locale ou nationale, attitudes politiques, etc.). La littérature orale avait donc une valeur de transmission culturelle, politique et, plus largement, sociale. Il semble toutefois plus difficile aujourd'hui, malgré leurs ressemblances avec les valeurs de la tradition orale, de réfléchir les projets de Tremblay, de Danis et de Lapointe en termes de transmission d'informations. Certes, les trois praticiens, en faisant de l'énonciation de l'acteur un art mobile et vivant qui se construit en réaction au contexte, façonnent le dire comme un point de jonction non plus seulement avec l'intrigue fictionnelle, mais aussi avec les spectateurs. Le rôle de l'acteur serait, à l'instar de la fonction du poète oral, de se situer au confluent de la

³⁰⁸ Zumthor, *op. cit.*, p. 143.

³⁰⁹ Jean-Claude Bouvier *et al.*, *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 7.

³¹⁰ *Idem.*

scène et de la salle. Néanmoins, l'éclairage de tensions sociales, religieuses ou politiques propres à l'histoire d'une communauté ne semble pas être la pierre d'assise de leurs projets, d'où notre difficulté à en dégager, d'un point de vue identitaire, un enjeu social précis³¹¹. Tremblay, Danis et Lapointe semblent recourir à l'oralité pour donner la chance aux acteurs et aux spectateurs de « feel the potential of elsewhere³¹² », plutôt que pour transmettre une mémoire historique, préserver un monde et créer des lieux de mémoire.

C'est ainsi qu'en conclusion et à titre d'hypothèse à vérifier en un autre temps et un autre lieu, nous avançons que si un projet social sous-tend l'importance de l'oubli dans les théories et dramaturgies de Tremblay, de Danis et de Lapointe, il paraît lié au réinvestissement de la notion d'utopie. Ne pourrait-on voir, en effet, dans la propension à valoriser la transgression de la mémorisation du mot à mot d'un texte, à revendiquer moins l'expression d'une forme énonciative que sa déformation continue, les fondements d'entreprises utopiques voulant échapper aux cadres actuels et projeter de nouvelles manières d'habiter les espaces social et théâtral? Si l'épopée contait à rebours les exploits des héros morts et que la poésie courtoise s'épanchait sur la femme absente, Tremblay, Danis et Lapointe font de la mort, de l'oubli et de ce qui est perdu non pas un point d'arrivée à ressasser, mais le point de

³¹¹ Notons que *The Dragonfly of Chicoutimi* a été lu par la critique de première réception comme une dénonciation de l'assimilation du fait francophone par le grand Autre anglophone. Néanmoins, d'autres critiques ont montré que l'interprétation de l'altérité à l'œuvre a été surdéterminée par le conflit socioidéologique qui a entouré la tenue du référendum de 1995. En effet, la pièce de Tremblay ne peut être raisonnablement extraite du conflit intime et singulier qui la porte puisqu'elle repose d'abord et avant tout sur l'idée d'un retour critique sur soi. La relation entre Talbot – sujet du discours *toujours déjà* autre – et l'objet du discours – autres toujours multiples – est engagée dans un jeu conflictuel de métamorphoses identitaires – jamais arrêté par aucun ordre de perception – qui ouvre sur une différenciation de Talbot aux autres, mais aussi de Talbot à lui-même. De ces relations impossibles à fixer surgissent de nouvelles figures dans l'espace culturel – un corps-faille qui fait résonner en creux ceux de Gagnon-Connally et de la mère, un territoire toujours en partie dépaycé, une énonciation toujours en partie forcée par l'autre et une langue anglaise constamment trafiquée par la syntaxe française – qui mobilisent une mise en mouvement des frontières collectives habituelles.

³¹² Donner la chance aux acteurs et aux spectateurs de « sentir le potentiel de l'ailleurs ». (Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Michigan, Michigan University Press, 2005, p. 20. Notre traduction.)

départ d'une série de nouveaux commencements, semblant ainsi créer de l'espace pour ce qui pourrait arriver plutôt que pour ce qui est déjà advenu. Leurs stratégies de déterritorialisation, d'éclatement de la chronologie et de remise en mouvement de la signification des mots ainsi que le rapport particulier qu'ils instillent entre la scène et la salle convergent, en effet, vers ce que Deleuze et Guattari avançaient déjà en 1991 au sujet de l'utopie : « L'utopie ne se sépare pas du mouvement infini : elle désigne étymologiquement la déterritorialisation absolue, mais toujours au point critique où celle-ci se connecte avec le milieu relatif présent³¹³ ». L'utopie serait donc un nulle-part car n'importe où, un temps autre qui, grâce à sa connexion au présent, fait un pas dans l'*à-venir*. Tremblay, Danis et Lapointe attirent notre attention sur des formes indéterminées et imprévisibles qui sont toujours à même de se renouveler, qui échappent à toute prise définitive. Ils figurent ainsi une idée de « Nouveau[x] Monde[s] qui, contemporain[s] de l'Ancien monde, invite[nt] à la possibilité intemporelle de la novation³¹⁴ ». De nouveaux mondes où réfléchir et ressentir sont inextricables.

³¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005 [1991], p. 95-96.

³¹⁴ Jean-Yves Lacroix, *Utopie et philosophie : un autre monde possible?*, Paris, Bordas, 2004, p. 249.

BIBLIOGRAPHIE

I – CORPUS

1. PRIMAIRE

A. Textes dramatiques

DANIS, Daniel, « Mille anonymes », *La trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010, p. 53-106.

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

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005 [1995].

B. Captations scéniques

DANIS, Daniel, *Mille anonymes*, Espace Go, Festival TransAmériques, Montréal, mise en scène de Daniel Danis, 2011.

LAPOINTE, Christian, *Sepsis*, Théâtre La Chapelle, Montréal, mise en scène de Christian Lapointe, 2012.

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Théâtre d'Aujourd'hui, Festival TransAmériques, Montréal, mise en scène de Larry Tremblay, 1996.

C. Réflexions théoriques

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

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

TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993.

2. SECONDAIRE

A. Textes

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

COMPAGNIE DANIEL DANIS, « Stages donnés par Daniel Danis : l'acteur et son double », 2009, <http://compagniedanieldanis.blogspot.ca/>

COMPAGNIE DANIEL DANIS, « La trilogie des flous : *Je ne, Sommeil et Rouge, Reneiges* », 2008, <http://compagniedanieldanis.blogspot.ca/>

DANIS, Daniel, « *Milles anonymes*, un projet de création »; « Démarche et intention scénique »; « Le projet de création », dans *Dossier de presse : Mille anonymes, hommage aux sociétés disparues*, FTA, 5^e édition, 26 mai au 11 juin 2011, p. 6-9.

DANIS, Daniel, « Qu'est-ce que ça mange un dialogue?... : dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou », *Études théâtrales*, vol. 2, n° 33 (« Dialoguer : un nouveau partage des voix », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette [dir.]), 2005, p. 181-189.

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

DANIS, Daniel, « Les actes d'avant l'écriture », *Moebius : écritures/littérature*, n° 91 (« Eaux », Geneviève Robitaille [dir.]), 2001, p. 41.

LAPOINTE, Christian, « Faire comme si », *Jeu : revue de théâtre*, n° 141 (« Le théâtre m'ennuie », Marie-Andrée Brault [dir.]), 2011, p. 62-67.

LAPOINTE, Christian, *Le souffleur*, cahier publié par le Théâtre Péril, Québec, 2009.

TREMBLAY, Larry, « Chaque mot possède son tambour dans la longue nuit des phrases », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), 2011, p. 115.

TREMBLAY, Larry, « Écrire du théâtre avec de la matière », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 131-138.

TREMBLAY, Larry, « Miss Beaths et les autres », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78 (« Dramaturgie : nouveaux horizons », Diane Godin [dir.]), 1996, p. 44-67.

TREMBLAY, Larry, « Notes de travail », *Le déclic du destin*, Ottawa, Leméac, 1989, p. 51-64.

TREMBLAY, Larry, « À propos de la formation de l'acteur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 49 (« Orient – Occident », Josette Féral [dir.]), 1988, p. 127-136.

B. Entretiens

COULOMBE, Émilie, entretien avec Sylvio Arriola, Montréal, Café La brume dans mes lunettes, 18 septembre 2015.

DANIS, Daniel et Sophie POULIOT, « Entretien avec Daniel Danis », *Dossier de presse : Mille anonymes, hommage aux sociétés disparues*, FTA, 5^e édition, 26 mai au 11 juin 2011, p. 2-3.

DANIS, Daniel, « Entrevue de Daniel Danis », *Le Quotidien*, 13 novembre 2002, <http://www.sagamie.org/>

DANIS, Daniel, « Images de la vie et de la mort », conférence à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM, DVD, 2007.

DAVID, Gilbert, « Entretien avec Daniel Danis », *Voix et images*, vol. 40, n° 1 (« Daniel Danis », Gilbert David [dir.]), 2014, p. 15-26.

LEFEBVRE, Paul, « Entretien avec Christian Lapointe », FTA, Montréal, 2013, <http://www.fta.qc.ca/fr/spectacles/entretien/2013/entretien-avec-christian-lapointe>

LEFEBVRE, Pierre, « Autre espace, autre temps : entretien avec Brigitte Haentjens et Christian Lapointe », *Liberté*, vol. 51, n° 3, 2010, p. 52-65.

TREMBLAY, Larry, « L'acteur, l'actrice en scène », conférence présentée dans le cadre du colloque *Le corps en jeu*, DVD, Renée-Claude Tremblay (réal.), 1995.

TREMBLAY, Larry et Lynda BURGOYNE, « Les mots... sous la surface de la peau », *Jeu : revue de théâtre*, n° 65 (« Leçon d'anatomie », Louise Vigeant [dir.]), 1992, p. 8-12.

TREMBLAY, Larry et Laurent LALANNE, *The Dragonfly of Bombay : entretien sur le kathakali*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2011.

II – BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. TEXTES CRITIQUES CONCERNANT LE CORPUS

A. Sur Daniel Danis et/ou sur *Mille anonymes*

BOUCHET, Pauline, « La dramaturgie des “flous” : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (« Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », Hervé Guay [dir.]), 2012, p. 69-83.

CADIEUX, Alexandre, « De quelques fonctions de l'artiste contemporain », *Jeu : revue de théâtre*, n° 141 (« Le théâtre m'ennuie », Marie-Andrée Brault [dir.]), 2011, p. 107-116.

DAVID, Gilbert, « Le langue-à-langue 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.]), 2007, p. 63-81.

DAVID, Gilbert, « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25 (« L'avenir d'une crise », Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert [dir.]), 2001, p. 205-214.

GENDRON, Adeline, « Hybridation textuelle et prescription de lecture chez Normand Chaurette, Daniel Danis et René-Daniel Dubois », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002.

LESAGE, Marie-Christine, « Dans le “liquide du récit” : Daniel Danis, écrivain scénique », *Voix et images*, vol. 40, n° 1 (« Daniel Danis », Gilbert David [dir.]), 2014, p. 103-112.

LESAGE, Marie-Christine, « Archipels de mémoire », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78 (« Dramaturgie : nouveaux horizons », Diane Godin [dir.]), 1996, p. 79-89.

MOSS, Jane, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 117-128.

OUAKNINE, Serge, « L'appel du corps », *Lettres québécoises*, n° 71, 1993, p. 58-59.

PLASSARD, Didier, « Autour de Daniel Danis », *Programme des journées d'études des 8 au 11 février 2012*, Théâtre de la Vignette, Université Montpellier 3, 2012.

B. Sur Christian Lapointe et/ou sur *Sepsis*

COUTURE, Philippe, « Christian Lapointe : théoricien du jeu », *Jeu : revue de théâtre*, 17 janvier 2012, <http://www.revuejeu.org/blogue/philippe-couture/christian-lapointe-theoricien-du-jeu>

GUAY, Hervé, « De souvenir et d'oubli », *Spirale*, n° 240, 2012, p. 86-88.

RICHARD, Alain-Martin, « Sepsis : les zones limites de l'humanité », *Jeu : revue de théâtre*, 17 janvier 2012, <http://www.revuejeu.org/critique/alain-martin-richard/Sepsis-les-zones-limites-de-l-humanite>

SAINT-PIERRE, Christian, « Christian Lapointe : en quête d'absolu », *Jeu : revue de théâtre*, n° 132 (« Portraits d'une génération », Christian Saint-Pierre [dir.]), 2009, p. 100-102.

STASINOPOULOU, Maria, « Ludisme sonore et présence de l'acteur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 144 (« Sciences et technologies », Étienne Bourdages [dir.]), 2012, p. 79-83.

C. Sur Larry Tremblay et/ou sur *The Dragonfly of Chicoutimi*

BOUCHET, Pauline, « La dramaturgie des “flous” : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (« Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », Hervé Guay [dir.]), 2012, p. 69-83.

DAVID, Gilbert (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009.

GENDRON, Adeline, « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127 (« Solo », Marie-Andrée Brault [dir.]), 2008, p. 124-128.

GERSON, Christiane, « Jeu de l'acteur et théâtralisation », *L'Annuaire théâtral*, n° 19-20 (« Esthétiques nouvelles », André-G. Bourassa [dir.]), 1996, p. 117-130.

GODIN, Diane, « Le dragon, l'ogre et le génie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 87 (« Le conte en question »), 1998, p. 159-164.

LATOURE, Mylène, « Corps fictif et vectorisation de la signifiante dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier : vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.

LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 171-198.

MOSS, Jane, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (« Dramaturgie(s) », Chantal Hébert [dir.]), 1997, p. 62-83.

ROBERT, Lucie, « Le corps et la voix : figures de l'autorité créatrice », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 119-127.

2. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

A. Sur la philosophie

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1998.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 [1970].

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [1968].

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minit, 2005 [1991].

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris, Minit, 1973, vol. 2.

DERRIDA, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 341-368.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minit, 2001.

FREIXE, Alain, « Lecture et musement », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 73-76.

LACOUÉ-LABARTE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *Scène : suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2013.

LACROIX, Jean-Yves, *Utopie et philosophie : un autre monde possible?*, Paris, Bordas, 2004.

MÉCHOULAN, Éric, *D'où nous viennent nos idées? : métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB éditeur, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2008 [1945].

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 79, n° 43, 1981 [1908], p. 327-349.

B. Sur le théâtre

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.

CLOUGH, Patricia Ticineto et Jean HALLEY, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.

CONROY, Colette, *Theatre and the Body*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

DÉOTTE, Jean-Louis, Marion FROGER et Silvestra MARINIELLO (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

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

GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998.

HURLEY, Erin, *Theatre and Feeling*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12 (« mettre en scène/directing », George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue [dir.]), 2008, p. 13-29.

LARRUE, Jean-Marc, « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxe de la musique au théâtre », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 265-286.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

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

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

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

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

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

C. Sur le théâtre québécois

BOURASSA, André-G., « Premières modernités : 1930-1965 », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David (dir.), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 89-140.

DAVID, Gilbert et Hélène JACQUES, « Liminaire : devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88 (« Devenir de l'esthétique théâtrale », Gilbert David et Hélène Jacques [dir.]), 2008, p. 5-14.

DAVID, Gilbert, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Université de Montréal, 1995.

GINGRAS, Chantal, « La correspondance de Victor Barbeau : création et consolidation d'une figure d'autorité », mémoire de maîtrise, Université Laval, 1999.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7-21.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 287-304.

JUBINVILLE, Yves, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 67-78.

JUBINVILLE, Yves, « La vie en reste : sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Québec, Fides, 2001.

LARRUE, Jean-Marc, « Entrée en scène des professionnels (1825-1930) », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David (dir.), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 25-88.

D. Sur la représentation théâtrale

DAVID, Gilbert, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 53-71.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

DORT, Bernard, « Condition sociologique de la mise en scène théâtrale », *Théâtre réel : 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 51-66.

FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives : body remix*, Rennes/Québec, Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2012.

FÉRAL, Josette, « La mise en scène au Québec : ruptures ou mutations? », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 9-32.

FÉRAL, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : l'espace du texte*, Carnières-Morlanwelz/Montréal, Lansman/Jeu, 2001, vol. 1.

FÉRAL, Josette, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Québec, Fides, 2001, p. 217-241.

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

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2006 [1999].

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

SIAUD, Florent, « Denis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le "contre-répertoire" d'UBU », *L'Annuaire théâtral*, n° 53-54 (« Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle », Jeanne Bovet et Yves Jubinville [dir.]), 2013, p. 119-136.

E. Sur le jeu de l'acteur

ALPHANT, Marianne, « Comment le verbe se fit chair », *Libération*, 20 novembre 1987, s.p.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ASLAND, Odette, *L'acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.

BARBA, Eugenio et Nicolas SAVARESE, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, « Voies de l'acteur n° 1 », 2008.

BARBA, Eugenio, « Un jardin tout pour soi », *Jeu : revue de théâtre*, n° 129 (« Jouer autrement », Catherine Cyr [dir.]), 2008, p. 61-66.

BARBA, Eugenio, « L'essence du théâtre », dans Josette Féral (dir.), *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 21-60.

BARBA, Eugenio, « Théâtre eurasiatique », *Jeu : revue de théâtre*, n° 49 (« Orient – Occident », Josette Féral [dir.]), 1988, p. 62-68.

BÉRAUD, Jean, *Initiation à l'art dramatique*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1936.

BRECHT, Bertolt, « Nouvelle technique d'art dramatique 1 », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972 [1963], p. 327-376.

BRECHT, Bertolt, « Sur le métier de comédien », *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972 [1963], p. 377-419.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978 [1948].

FÉRAL, Josette (dir.), *L'école du jeu : former ou transmettre – les chemins de l'enseignement théâtral*, actes du Colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'Université du Québec à Montréal et l'Université Paris X - Nanterre au Théâtre national de la Colline à Paris en avril 2001, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003.

FÉRAL, Josette, *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, La Cité, 1971.

KOLANKIEWICZ, Jerzy, « Grotowski face à Stanislavski », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 139-144.

LASSALLE, Eugène, *Comédiens et amateurs : le théâtre et ses dessous*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919.

LUTTERBIE, John, « Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process », dans Bruce McConachie et Elizabeth Hart (dir.), *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Londres, Routledge, 2006, p. 149-166.

MASCARAU, Ève, *Louis Jouvet : introduction et choix de textes*, Arles, Actes Sud, 2013.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Âge d'homme, 1973, vol. 1.

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

NOICE, Helga et Tony NOICE, « What Studies of Actors and Acting Can Tell Us About Memory and Cognitive Functioning », *Current Directions in Psychological Science*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 14-18.

NOICE, Helga et Tony NOICE, « Learning Dialogue with and without Movement », *Memory and Cognition*, vol. 29, n° 6, 2001, p. 820-827.

NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989.

PODALYDÈS, Denis, *Scènes de la vie d'acteur*, Paris, Seuil, 2006.

RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998 [1991].

ROBERT, Lucie, « Il était une fois... l'acteur », *Voix et images*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 391-399.

ROKOTNITZ, Naomi, « It Is Required/You Do Awake your Faith: Learning to Trust the Body through Performing *The Winter's Tale* », *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Londres, Routledge, 2006, p. 122-146.

STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1963 [1957].

VIVES, Jean-Michel, « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 30, 2008, p. 75-89.

F. Sur l'énonciation

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, vol. 2.

BOUVIER, Jean-Claude *et al.*, *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.

CASAJUS, Dominique, *L'aède et le troubadour : essai sur la tradition orale*, Paris, CNRS éditions, 2012.

JOUSSE, Marcel, *Le style oral : rythmique et mnémotechnique*, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

G. Sur l'énonciation théâtrale

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

GUAY, Hervé, « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (« Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », Hervé Guay [dir.]), 2010, p. 9-13.

NAUGRETTE, Catherine et Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Dialoguer : un nouveau partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005.

H. Sur la dialectique mémoire/oubli

BANU, Georges, *L'oubli : essai en miettes*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, « Essais », 2002.

BANU, Georges, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, 1987.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1972 [1939].

BERTRAND, Pierre, *L'oubli : révolution ou mort de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Charles Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

GERVAIS, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence : logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2008, vol. 2.

GERVAIS, Bertrand, « L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 63-71.

HUGLO, Marie-Pascale, Éric MÉCHOULAN et Walter MOSER (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LESAGE, Marie-Christine, « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le bref et l'instantané : à la rencontre de la littérature du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 173-203.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Lorsque le souffleur disparaît : le trou de mémoire du théâtre », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), 2011, p. 124-126.

M. MANSUY, Isabelle, « L'oubli : théories et mécanismes potentiels », *M/S : médecine sciences*, vol. 21, n° 1, 2005, p. 83-88.

NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratién, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire : les France*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 3.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

TKACZYK, Viktoria, « La parole et l'apprentissage par cœur », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), 2011, p. 118-123.

WEINRICH, Harald, *Léthé : art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.

YATES, Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.