

Université de Montréal

**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**

par
Mylène Latour

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Études françaises

Décembre 2005

Copyright, Mylène Latour, 2005



PQ
35
U54
2006
v.016

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

**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**

Présenté par
Mylène Latour

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Jeanne Bovet
Président-rapporteur

M. Gilbert David
Directeur de recherche

M. Yves Jubinville
Membre du jury
École supérieure de théâtre (UQAM)

Table des matières

Remerciements	p. i
Résumé	p. ii
Abstract	p. iii
Introduction	p. 1
Contexte d'émergence de la dramaturgie de l'acteur au Québec p. 4	
Enjeux : décentrement du texte et création du corps fictif p. 6	
Choix du corpus : trois monodrames québécois	p. 10
Entre sémiologie et anthropologie : la vectorisation	p. 14
Chapitre I : Larry Tremblay et l' « anatomie ludique » ou la déconstruction d'un corps fictif dans <i>Le déclic du destin</i>	p. 16
1. Le corps fictif du personnage	p. 18
2. Le corps fictif en acte : le jeu dans le jeu de l'acteur	p. 23
3. Dissonance	p. 31
4. Du signe à l'énergie : la vectorisation	p. 38
4.1. Le regard du spectateur	
p. 38	
4.2. Le corps comme point de focalisation	p. 40
5. Transition	p. 45
Chapitre II : <i>Les aiguilles et l'opium</i> de Robert Lepage : corps fictif et parole « pauvre »	p. 48
1. Une parole fragmentée	p. 52
1.1. Hétérotopie	p. 52
1.2. La fable pauvre	
p. 56	
2. Un corps fictif entre jeux analogiques et fluctuations énergétiques p. 59	
2.1. Jeux analogiques et enchaînement des séquences	p. 61
2.2. Analogies et polarité	p. 63
3. Corps fictif et vectorisation	p. 68

Chapitre III : Le corps fictif dans <i>Océan</i> de Pol Pelletier : une descente vers le symbolique	p. 77
1. Une turbulente « mise en trop »	p. 81
2. Le corps fictif comme principe spectaculaire	p. 91
2.1. Acculturation	p. 91
2.2. Un relief énergétique	p. 98
3. Vectorisation et symbolisme	p. 102
4. Le corps fictif comme ciel commun	p. 106
Conclusion	p. 108
La vectorisation : une lecture du corps fictif en acte	p. 114
Vers la poétique d'un théâtre ontologique	p. 117
Annexe I : Transcription des <i>Aiguilles et l'opium</i>	p. 120
Bibliographie	p. 136

Liste des illustrations

Le déclic du destin

Photo A : « Un jeu dans le jeu de l'acteur »	p. 23
Photo B : « Le crayon »	p. 24
Photo C : « La figurine »	p. 32
Photo D : « La séparation parole-corps »	p. 33
Photo E : « L'écran électronique »	p. 43
Photo F : « Le bocal »	p. 44

Note : Les photos A à F sont de Paul Lowry. Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, Ottawa, Leméac éditeur, 1989, p. 24-27.

Les aiguilles et l'opium

Photo G : « La trompette »	p. 54
Photo H : « La spirale »	p. 63
Photos I et J : « Ascension et chute »	p. 65

Notes : La photo H, de M. Valette, est disponible sur www.theaterderzeit.de/.../content/arbuech9b1.jpg. Les photos G, I et J sont tirées de la captation vidéo d'une représentation des *Aiguilles et l'opium* ayant eu lieu entre le 15 et le 19 octobre 1991 (Productions d'Albert/CNA/Productions AJP), fournie par la compagnie Ex-Machina.

Océan

Photo K : « Raideur »	p. 78
Photo L : « Danse inaugurale »	p. 80
Photo M : « Aperçu d'ensemble de l'agencement scénographique »	p. 91
Photo N : « Résistance »	p. 94
Photos O et P : « Contraction et ouverture »	p. 95
Photo Q : « Équilibre »	p. 97

Notes : La photo K, de Yves Provencher, est disponible sur www.canadiantheatre.com. La photo L, également de Yves Provencher, est tirée d'un article de Dennis O'SULLIVAN, « *Jeu a vu : Océan* », *Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 198. Les photos M à Q sont tirées de la captation vidéo d'*Océan* réalisée en novembre 1995 par Arbo Cyber Théâtre, en collaboration avec La Bande Vidéo et Film de Québec.

Remerciements

Je tiens avant tout à souligner le travail exceptionnel de Gilbert David,
sans qui ce mémoire n'aurait jamais été
une réalisation aussi enrichissante à mes yeux.
Je le remercie vivement, tant pour la qualité de ses interventions
que pour son soutien académique et sa foi en des capacités
dont il m'est souvent arrivé de douter.
Je le remercie surtout pour l'infatigable rigueur de son esprit critique.

Je remercie également le CRILCQ pour le soutien financier
que m'a procuré la Bourse de recherche sur la culture québécoise 2003-2004
ainsi que pour l'aide et les encouragements chaleureux
que m'ont procuré tous ses membres.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers M. Jean-Pierre Ryngaert
pour son accueil avenant au sein de l'Institut d'Études
Théâtrales de Paris III à l'automne 2004.

Je remercie Larry Tremblay pour son accueil à l'UQAM à l'hiver 2004
et pour son aide dans la tâche difficile que constitue parfois la recherche
de documents audio-visuels sur le théâtre au Québec.

Merci à Mathieu Marano,
pour ses innombrables et surprenantes ressources techniques en multimédia,
pour sa générosité, pour son appui enthousiaste.

Je rends enfin hommage à mes parents, à ma sœur Christine,
à Mathieu, à Mathieu, à Daniel.
Merci de m'avoir patiemment soutenu
tout au long de la réalisation de ce projet
et de faire de ma vie ce lieu d'inspiration
où tout devient possible.

Résumé

C'est à partir de la notion de *corps fictif*, omniprésente dans l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba, que s'élabore la problématique de ce mémoire, qui vise à cerner les principaux repères d'une dramaturgie de l'acteur au Québec. En effet, les corps fictifs en acte dans trois monodrames québécois contemporains — *Le dé clic du destin* de Larry Tremblay (1989), *Les aiguilles et l'opium* de Robert Lepage (1991) et *Océan* de Pol Pelletier (1995) — renvoient à une poétique qui s'éloigne du logocentrisme, prédominant dans la tradition occidentale du théâtre. Il s'agit moins, pour l'acteur-auteur-agenceur scénique, d'un travail d'interprétation centré sur un texte écrit au préalable ou sur un personnage que d'un processus de fictionalisation dramatique ayant pour ancrage les ressources expressives de son corps acculturé, ou *bios* scénique. Voilà qui remet en cause le mode de production théâtral habituel, voire la notion même de représentation. Quel est l'impact d'une telle remise en cause sur la façon dont s'articule la signifiante dans ces spectacles? Après avoir décrit les reliefs signifiants, pour ainsi dire *organiques*, que crée le jeu de l'acteur dans chacun des trois spectacles à l'étude, nous verrons en quoi ces modes de création autres ont pour effet de modifier les perceptions du spectateur. La théorie des vecteurs, proposée par Patrice Pavis, plus complexe que le modèle sémantique de la communication, sera mise à contribution afin d'examiner ce phénomène et, par-dessus tout, afin de comprendre en quoi le corps de l'acteur s'impose comme dynamique structurale du sens dans la représentation.

Mots clés : dramaturgie de l'acteur, corps fictif, monodrame, Québec, jeu de l'acteur, poétique, esthétique, sémiologie, anthropologie théâtrale.

Abstract

The issue addressed in this thesis is based on the concept of *fictive body*, which is crucial to Eugenio Barba's theory of theatre anthropology. Indeed, the fictive bodies created by three contemporary Quebec actors in their respective monodramas — *Le déclic du destin* by Larry Tremblay (1989), *Les aiguilles et l'opium* by Robert Lepage (1991) and *Océan* by Pol Pelletier (1995) — all reflect creative processes that pull us away from the logocentric philosophy that prevails in the western theatre tradition. As these three actors mostly work on exploring their physical expressivity rather than interpreting written texts, the usual method of producing theatre is challenged. Furthermore, the notion of representation itself has to be revisited. As a result, how is significance both created and transmitted in such theatrical works? First, the *organic* significance patterns in the three plays mentioned above will be described. Then, the impact of these patterns on the audience's perceptual activity will be investigated. Since it is more complex than the communication model used in semantics, Patrice Pavis' vector theory will help us examine this phenomenon and understand how the actor's body actually stands at the centre of the structural dynamic of sense in these plays.

Keywords: Actor's dramaturgy, fictive body, monodrama, Quebec, acting, poetics, aesthetics, semiotics, theatre anthropology.

Introduction

La notion de *dramaturgie de l'acteur* peut provoquer un certain étonnement à prime abord. En effet, le terme *dramaturgie* s'est longtemps laissé entendre comme l'écriture de pièces de théâtre, comme un art poétique qui « exclut de son champ d'application le spectacle¹ ». Il est vrai que, jusqu'à une période récente, l'objet de toute étude dramaturgique se limite au travail de l'auteur et à l'analyse de la structure interne de l'œuvre dramatique, à ses normes de composition. Cela reviendrait à dire que la dramaturgie désigne un mode de création qui ne concerne pas, à priori, le travail de l'acteur².

Or, la notion de dramaturgie, dans son acception récente, est le résultat d'un vaste élargissement théorique, que Patrice Pavis fait remonter à la théorisation brechtienne sur le théâtre dramatique et épique³. Elle désignerait actuellement, en plus de la structure idéologique et formelle d'une œuvre, « la pratique totalisante du texte mis en scène et destiné à produire un certain effet sur le spectateur, [...] l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation a été amenée à faire⁴ » dans l'élaboration d'un spectacle. Dès lors, la dramaturgie concernerait un travail par lequel les matériaux textuels et les éléments de la réalisation scénique (décors, sonorisation, jeu de l'acteur, éclairage) sont intégrés les uns aux autres. C'est revenir au sens étymologique de *drama-ergon* : travail, agencement, mise en œuvre des actions. La dramaturgie de l'acteur, suivant cette ligne de pensée, désignerait précisément l'un des éléments

¹ Bernard DORT, « Dramaturgie », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (dir.), Paris, Bordas, 1991, p. 265.

² Raphaëlle DOYON propose une analyse intéressante de ce paradoxe en introduction à son étude, *La notion de dramaturgie de l'acteur chez Eugenio Barba*, DEA d'études théâtrales, Paris III, dir. Monique Banu-Borie, octobre 1999, p. 1-6.

³ Voir, entre autres segments éloquentes : Bertolt BRECHT, « Sur un nouveau mode de jeu », dans *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 82-100.

⁴ Patrice PAVIS, « Dramaturgie » dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Colin, 2002, p. 106.

participant à l'assemblage du spectacle : la création par l'acteur d'une « partition⁵ » (mimique, geste, voix, mouvement, rythmique) à partir de ses propres ressources expressives.

L'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba poursuit l'étude de ce système artistique construit par l'acteur créateur en l'intégrant dans le concept de *performance text* (que nous traduirons à la suite de Josette Féral par « texte performatif⁶ »). Il s'agit d'une pratique selon laquelle la production du sens au théâtre fonctionne comme un réseau, c'est-à-dire comme un système complexe qui intègre divers éléments obéissant chacun à leur logique propre, et pourtant en interaction. La dramaturgie de l'acteur se réfère au travail de création de ce dernier, à la construction, dit Barba, d'un texte performatif, d'un foyer de signifiante⁷ fondé sur son *bios* scénique. Nous voici dans une perspective intéressante. L'acteur « n'interprète pas un texte, [...] il crée un contexte⁸ ». Il n'est gouverné par aucune fiction extérieure — celle d'un auteur ou d'un metteur en scène. C'est en lui-même qu'il trouve la source de sa fiction dramaturgique, et ses actions accèdent alors au statut de création à part entière. Parler d'une

⁵ Patrice PAVIS, « Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson », dans *La dramaturgie de l'actrice*, *Degrés*, n^{os} 97-98-99, 1999, p. D-1.

⁶ Josette FÉRAL, « Le texte spectaculaire : la scène et son texte », dans *La dramaturgie de l'actrice*, numéro spécial composé par Patrice Pavis, *Degrés*, n^{os} 97-98-99, 1999.

⁷ Julia KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication? », dans *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29-51. Nous empruntons ici à Kristeva le terme de « signifiante » plutôt que d'utiliser celui de « signification ». La « signification » convient au fonctionnement des systèmes sémiotiques, lesquels reposent sur le principe platonicien selon lequel l'idée précède sa manifestation verbale concrète. Kristeva souligne que l'art relève également de pratiques « signifiantes » de l'ordre de la connotation et de la suggestion, et qu'il dépasse, par conséquent, le schéma structuraliste de la communication, le modèle du signe et les catégories grammaticales, syntaxiques et logiques qui lui sont associées.

⁸ Eugenio BARBA, « Théâtre eurasien », *Bouffonneries*, n^{os} 22-23, 1989, « Le théâtre qui danse », p. 267.

dramaturgie de l'acteur revient donc à constater, dans certains spectacles, l'autonomisation de son processus créateur.

Contexte d'émergence de la dramaturgie de l'acteur au Québec

Ce courant d'autonomisation du travail de création propre au jeu dramatique se concrétise dans le paysage théâtral québécois en marge d'une institution théâtrale d'implantation récente, soit au tournant des années 1970. À ce moment, certains facteurs d'ordres socio-économique et historique favorisent — au Québec comme ailleurs en Occident — le développement d'une perspective scénocentrique du théâtre. Alors qu'on assiste à l'atteinte d'une masse critique de producteurs professionnels, apparaît un circuit parallèle de pratique théâtrale où les créateurs (arts plastiques, sonorisation, mise en scène, jeu dramatique, etc.) jouissent d'une liberté d'expérimentation assez grande pour orienter leurs recherches selon des perspectives nouvelles. C'est à cette époque que le metteur en scène se retrouve souvent à la direction des compagnies théâtrales et que, soutient Gilbert David, « le théâtre du Québec [se trouve] à sauter dans le train en marche de l'institution moderne du théâtre occidental⁹ ».

Certes, pour s'en tenir à l'acteur, les voies de l'autonomisation sont multiples. C'est dans le contexte de la Révolution Tranquille et de la ferveur nationaliste qu'elle attise (1960-1975), qu'une première génération d'acteurs forme un semblable projet, ce qui n'est pas sans faire écho aux revendications de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Il s'agit, pour ces créateurs,

⁹ Gilbert DAVID, « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), Québec, Fides, 1999, p. 30.

de s'affranchir d'une double dépendance : celle qui les confinait au rôle d'interprète, de surcroît au service d'un répertoire étranger (c'était là, ne l'oublions pas, la vocation d'origine des programmes de formation des Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec), « répertoire qui par la langue niait leurs propres moyens d'expression et de communication¹⁰ ». L'improvisation deviendra alors une pratique de décolonisation culturelle par laquelle s'élabore l'autonomisation créatrice de l'acteur. D'abord avec la formation de la Troupe des Jeunes Comédiens en 1973, puis avec la fondation de la Ligue Nationale d'Improvisation en 1977, le mouvement rassemble des artistes tels que Robert Gravel, Yvan Ponton, Gilbert Lepage, Ghyslain Tremblay et Louisette Dussault, sans compter tous les participants impliqués dans d'autres compagnies émergentes, comme le Théâtre de la Manufacture et le Théâtre Expérimental de Montréal. C'est à l'aspect créatif de l'improvisation qu'on attribue à l'époque sa grande popularité :

Il s'agit de la clef de voûte d'une nouvelle dramaturgie, le mode d'exploration le plus apte à détailler et conjuguer les règles d'une nouvelle grammaire de jeu, et, partant, le moyen le plus sûr pour l'acteur de se donner le « prérequis » indispensable à toute opération de construction du personnage : une identité propre¹¹.

Sans décor, ni mise en scène, l'acteur réinvestit l'espace du jeu et se réapproprie les moyens d'élaborer une oralité québécoise, le plus souvent par l'emploi d'une langue joualisante. Dans la foulée d'une redéfinition de la symbolique identitaire, il fait la découverte d'une dynamique à la fois artistique et culturelle; il invente ses propres repères expressifs du personnage, et formule du

¹⁰ Lorraine HÉBERT, « La formation du comédien au Québec », dans *Les voies de la création théâtrale. La formation du comédien*, Études réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 249.

¹¹ *Ibid.*, p. 250.

même coup les exigences techniques et esthétiques d'un imaginaire proprement québécois.

Ce travail de réappropriation du processus de création s'effectue également par le biais de la création collective, pratique qui commande « une répartition plus égalitaire des pouvoirs de création au sein de l'équipe de production et l'invention de nouveaux modes de fonctionnement propices à la recherche et à l'articulation dramatique d'une parole collective¹² ». Voilà qui remet en question tout l'édifice théâtral et les rapports hiérarchiques maintenus jusqu'alors entre les différents artisans d'une production professionnelle. C'est notamment ce qui a lieu au sein du groupe Les Enfants de Chénier, fondé en 1968, ainsi que dans d'autres troupes comme celle du Grand Cirque Ordinaire. Ainsi peut-on voir émerger un mouvement vers l'autonomisation des possibilités créatrices de l'acteur, à commencer par celles qui impliquent l'expressivité du corps.

Enjeux : décentrement du texte et création du corps fictif

Quiconque veut saisir la spécificité de la dramaturgie de l'acteur doit laisser derrière lui un certain nombre d'idées reçues concernant les règles d'assemblage d'une œuvre théâtrale. La vision qu'en propose Eugenio Barba implique, par exemple, un rejet par l'acteur de la conception philologique — voire logocentrique¹³ — du théâtre qui prédomine dans la tradition occidentale. Cette

¹² *Ibid.*, p. 250.

¹³ Selon cette conception, la scène se voit « dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance ». Sous « l'ascendance théologique [du] Verbe », elle reste confinée dans une structure

conception, née avec *La poétique* d'Aristote, considère le texte écrit comme un élément fixe et préalable à la représentation, comme l'assise du sens que la mise en scène ne fait que transposer, pour ainsi dire, sur les planches. Dans la poétique de la dramaturgie de l'acteur, cette relation texte-scène connaît un renversement.

C'est que toute création réelle par l'acteur doit, selon Barba, s'élaborer en dehors de toute soumission aux lois du mimétisme et à la logique mise en place par l'écriture, et ne peut se faire qu'à travers un processus d'« acculturation ». L'acteur doit alors s'affranchir du recours systématique aux automatismes quotidiens, aux *gestus* sociaux, autrement dit à ce qui est déjà su de l'usage du corps dans ses fonctions de communication et d'action. Ne pas permettre à l'acteur d'exploiter d'autres capacités corporelles et cognitives, ajoute Barba, c'est l'enfermer dans un « réseau de réflexes conditionnés ou d'automatismes inconscients¹⁴ » et réduire ses potentialités créatrices. Les exercices auxquels se livre l'acteur véritable visent à dépersonnaliser son corps, à lui faire vivre l'expérience d'une « seconde colonisation » afin d'en découvrir les zones de pouvoir, les centres d'énergie qui sont ignorés par les usages de sa culture. Il doit littéralement réapprendre à apprendre par la connaissance des principes qui gouvernent son *bios* scénique au niveau « pré-expressif » du théâtre, celui qui précède la différence culturelle.

représentative. Jacques DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Essais », p. 345-347.

¹⁴ Eugenio BARBA, « La fiction de la dualité », dans *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA, Bouffonneries, no 32-33, Lectoure (France), Holstebro (Danemark), 1995, p. 33.

Avec pour résultat de « [mettre]-en-forme le corps en le rendant artificiel/artistique, mais crédible¹⁵ ». L'acteur crée un « corps fictif », un système corporel dont la logique interne s'investit dans une zone fictive en marge des usages quotidiens. Barba en parle comme d'un corps « dilaté » ou « recomposé¹⁶ », d'un corps remodelé par l'imagination de l'acteur, qui propose une complexité équivalente à celle d'une action physique dans la vie. L'on comprend en quoi cela représente pour l'acteur une ouverture vers d'innombrables possibilités de création, puisqu'il est maître de ses conventions de jeu, libre de tout rebâtir à zéro, de saisir le fonctionnement des effets qu'engendre son corps et de jeter les bases de son projet artistique à partir de moyens d'expression qu'il a faits siens. On est alors loin de l'orientation du travail de l'acteur d'« inculturation », tel que celui de l'Actor's Studio qui se réclame de Stanislavski, travaillant, dit Bernard Dort, selon des principes mimétiques et de « vagues méthodes psychologisantes accumulatrices de "systèmes"¹⁷ ». Dans sa manière d'appréhender la partition vocale et gestuelle, ce type de jeu mimétique « semble surtout vouloir donner l'illusion [que l'acteur] incarne un individu dont on lui a confié le rôle dans une histoire où il intervient comme un des protagonistes de l'action¹⁸ ». Ce que la dramaturgie de l'acteur remet en question, c'est précisément cette idée, propre au théâtre occidental, d'« [assimiler] le corps

¹⁵ Eugenio BARBA, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. «Lecture», 1993, p. 33.

¹⁶ Eugenio BARBA, « La fiction de la dualité », *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Bernard DORT, « Paradoxes et tentations de l'acteur contemporain », *L'envers du théâtre, Revue d'esthétique*, n° 1-2, Paris, 1977, p. 90-91.

¹⁸ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, série « Arts du spectacle », 1996, p. 54.

individuel de l'acteur au corps fictif du personnage¹⁹ ». Car, comme le précisent Pavis et Barba, le corps fictif qu'élabore l'acteur tend à se soustraire au sens émis par le texte. Nous voici donc devant une pratique où le mode de production théâtral habituel est pour ainsi dire renversé, et où le texte écrit subit un décentrement certain par rapport à l'ensemble de la représentation. L'enjeu est d'importance, car il se situe au cœur de la définition même du théâtre; après tout, « il y a autant de théâtres que de types de rapports effectifs entre texte et scène²⁰ ».

Cela nous amène à poser notre problématique. S'il est vrai que, dans le processus créateur qu'instaure la dramaturgie de l'acteur, le tissage entre parole et corps, comme chez Meyerhold ou Grotowski, « ne s'organise pas autour du personnage fictif, mais autour de l'acteur lui-même, en tant que producteur de cette fiction, à partir de sa réalité et de son travail-jeu²¹ », cela ne vient-il pas remettre en cause toute la notion de représentation? Par conséquent, quel est l'impact d'une telle remise en cause sur la façon dont s'articule la signifiante dans ces spectacles? Autrement dit, si la création d'un corps fictif par l'acteur d'acculturation de Barba s'effectue parallèlement au contenu verbal du spectacle, serait-il juste de poser comme hypothèse que l'instance principale de la

¹⁹ Moriaki WATANABE, « Entre Orient et Occident », *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA, *Bouffonneries*, n° 32-33, Lectoure (France), Holstebro (Danemark), 1995, p. 179. Notons que la notion de corps fictif renvoie ici à la corporité du personnage, système cohérent repérable à partir d'indices contenus dans le texte écrit (quand il en existe un), ou à travers l'énonciation verbale : discours du personnage sur son corps, imaginaire corporel, traits physiologiques généraux déterminés par l'âge, la classe sociale, la profession, l'état de santé, etc.

²⁰ Franco RUFFINI, « Texte et scène », dans *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes, 1985, p. 190.

²¹ Béatrice PICON-VALLIN, « Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold », dans *Les fondements du mouvement scénique*, Rumeurs des Ages et Polichinelle, 1991, p. 65.

signifiante — cette dynamique structurale qui régit les interactions entre les différents éléments perceptibles dans le spectacle — prend sa source dans le corps même de l'acteur?

Choix du corpus : trois monodrames québécois

Nous aurions pu nous pencher sur plusieurs concrétisations différentes de la dramaturgie de l'acteur. Toutefois, nous nous concentrerons sur une forme dramaturgique qui favorise la mise en lumière des mécanismes de la signifiante déployés lorsqu'un acteur, voyant son autonomie maximisée — surtout dans le contexte d'un spectacle solo où il est à la fois acteur, auteur et agenceur scénique²² —, peut procéder à cette création véritable que nous avons décrite : il s'agit du monodrame. La justification en est simple. Dans ce type de dramaturgie, la scène donne à voir le monde tel qu'il est perçu par un seul personnage²³, rendant visibles les transformations purement subjectives qu'il fait subir aux objets, à son environnement et, particulièrement, à son propre corps. Nous nous trouvons donc au cœur d'un rapport absolu à soi :

Le principe fondamental du monodrame est le principe de l'identité de la représentation scénique avec la représentation du personnage. En d'autres termes, le spectacle extérieur doit être l'expression du spectacle intérieur²⁴.

²² Remarque : la dramaturgie de l'acteur doit s'entendre ici comme la prise en charge par l'acteur d'une activité fictionnelle à la fois performative et verbo-scripturale, et ce même si tous les acteurs n'écrivent pas nécessairement la partition verbale de leur création. Dans ces (nombreux) cas où une production est privée de toute transcription écrite, on parlera d'une certaine radicalisation de l'oralité.

²³ Remarque : même si l'acteur peut exposer plusieurs figures fictives, la perspective demeure, dans le cas des monodrames, celle qu'assume un personnage nodal.

²⁴ Nicolas EVREINOV, « Introduction au monodrame », *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 157.

C'est ce que suppose cette approche de l'écriture scénique, où les rapports entre le corps fictif du personnage et l'être de l'acteur sont, par conséquent, particulièrement manifestes. Notons qu'il est appréciable, par ailleurs, que le corps en jeu soit unique; ceci nous évitera d'avoir à tenir compte de la complexité des interactions entre plusieurs acteurs, et contribuera à dégager une matrice poétique à la fois singulière et ouverte à des développements que le présent mémoire ne peut qu'annoncer.

Trois spectacles solos produits au Québec au tournant des années 1990 retiendront notre attention, en raison de leur caractère monodramatique, mais aussi pour l'importance qu'y revêt le jeu corporel particulièrement complexe élaboré par les acteurs impliqués. *Le déclic du destin* de Larry Tremblay, présenté au Théâtre de l'Eskabel à Montréal, en septembre et octobre 1989, fera l'objet de notre premier chapitre. À première vue, ce spectacle donne l'impression d'un curieux métissage : un univers poétique dans lequel évolue un corps fictif difforme et incontrôlable s'appuie sur un travail physique rigoureux, inspiré des principes fondamentaux du kathakali, cette forme ancienne de théâtre codifié provenant du sud de l'Inde. Serait-il possible, vu l'énergie inusitée dont le corps de l'acteur est investi, qu'un mode de signification autre nous soit proposé, et que ce dernier ne puisse être saisi avec les seuls outils conceptuels de la linguistique?

La question se pose également avec Robert Lepage. L'une de ses premières pièces solos, *Les aiguilles et l'opium*, créée au Palais Montcalm à Québec en octobre 1991, a été reçue chaleureusement par la critique. Tandis que

l'engouement général pour les jeux analogiques visuels dont ce spectacle est truffé — lesquels caractérisent, comme on sait, l'esthétique de Lepage — n'a cessé de croître depuis cette production, l'on s'est beaucoup moins attardé à l'aspect physique, performatif de ses œuvres. Pourtant, son approche du jeu dramatique témoigne d'une réflexion originale sur l'organicité à l'œuvre dans les processus de création de l'acteur, voire sur les fondements mêmes du *bios* scénique. Si Lepage a souvent affirmé lui-même que le texte écrit constitue un élément plutôt mineur dans l'élaboration d'une de ses productions, serait-ce qu'il vise à faire de son corps en acte le foyer de la signifiante, et donc le point de convergence de trois trajectoires — celles du personnage de Robert et de Jean Cocteau et Miles Davis, deux autres artistes en mal de vivre? Ainsi, plutôt que de reconduire un discours qui a longtemps vu dans *Les Aiguilles* une production emblématique du *théâtre de l'image*, nous chercherons à approfondir une dimension jusqu'ici peu explorée des rapports entre parole et partition corporelle dans la construction de la signifiante.

Toute étude portant sur la poétique spécifique à l'acteur dit « d'acculturation » ne saurait se conclure sans avoir abordé la démarche artistique remarquable de Pol Pelletier. En cherchant à redéployer les préoccupations féministes qui ont sous-tendu ses créations à partir des années 1970, Pelletier nous offre, depuis *Joie* (1990), des performances monologuées où s'effectue une exploration lyrique de sa subjectivité de femme-artiste. C'est au deuxième volet de sa *Trilogie des histoires*, *Océan* (créée à L'Espace Libre, à Montréal, en octobre 1995), que sera consacrée la dernière partie de notre analyse. Ce

spectacle présente un récit de vie où se font sentir une évolution spirituelle troublante et un jeu corporel des plus captivants. Le corps fictif s'impose ici au regard du spectateur comme un prisme capable de moduler, par l'intensité de son énergie cinétique, le sens émis verbalement. Cela aurait-il pour conséquence de faire du corps de l'actrice une interface primordiale dans la construction du sens, et donc de transformer la nature de l'échange signifiant ayant lieu sur scène?

Afin de parvenir à saisir cet échange signifiant, nous travaillerons, d'une part, à partir des matériaux textuels produits par les trois acteurs. Dans le cas de Tremblay, il s'agit d'un texte publié; pour Pelletier, nous avons utilisé un tapuscrit inédit. Pour étudier le monodrame de Lepage, nous utiliserons une transcription intégrale du contenu verbal du spectacle tel qu'il est possible de le capter à partir d'un enregistrement vidéo de la pièce²⁵. Les documents vidéo dont nous nous servirons pour chacun des trois spectacles, malgré les nombreuses lacunes qu'ils présentent, offrent l'avantage de restituer le temps réel et le mouvement général des spectacles, du point de vue de l'enchaînement et du tressage des divers matériaux scéniques. Pavis ajouterait sans doute que les vidéos constituent le « médium le plus complet pour réunir le plus grand nombre d'informations, en particulier sur la correspondance entre les systèmes de signes et entre l'image et le son²⁶ ». Ils constituent donc le meilleur moyen, en dehors de l'observation directe d'une production scénique, de saisir le mode de jeu de l'acteur et le corps fictif qu'il crée.

²⁵ Voir notre transcription du spectacle de Lepage en annexe. Il est possible de consulter le tapuscrit d'*Océan* au centre de documentation du CRILCQ.

²⁶ Patrice PAVIS. *L'analyse des spectacles*, op. cit., p. 41.

Entre sémiologie et anthropologie : la vectorisation

Il va sans dire que la recherche par l'acteur contemporain d'une conception autre du corps en jeu, notamment au moyen d'un détour par l'ailleurs culturel, bouleverse les habitudes perceptuelles du spectateur; c'est un phénomène que l'anthropologie théâtrale observe également dans les spectacles de Peter Brook, Jerzy Grotowski et Barba. Devant un acteur dont le corps fictif ne se limite pas à l'imitation d'une personne réelle, l'observateur ne peut procéder à une lecture univoque des signes de la représentation. Il doit se confronter à la matérialité de sa présence. Sur ce point, il est vrai que « le modèle sémantique du signe et des niveaux de sens est peu adapté à la mise en scène contemporaine²⁷ ». C'est pourquoi Pavis signale dans la pratique actuelle du théâtre le « besoin d'une théorie de la signification et de la mise en scène globale, où la représentation mimétique des sentiments n'est qu'un aspect parmi beaucoup d'autres²⁸ ».

C'est en ce sens qu'il propose l'hypothèse de la vectorisation de la signifiante, qu'il faut aborder parallèlement à ses remarques sur l'« esthésique » de l'acteur et du spectateur²⁹. Il s'agit d'une vision de la représentation comme d'un réseau de significations ouvert, où l'on conçoit « les signifiants comme en attente de signifiés possibles³⁰ ». Dans le théâtre contemporain, « ce n'est pas tant la conjonction et la concordance des signes qui font sens (comme dans la sémiologie classique) que le circuit énergétique qu'on croit déceler en et entre eux

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁹ *Ibid.*, p. 95-97. Dans ce passage, il est question de l'échange esthésique qui se déroule entre acteur et spectateur, plus précisément de la réaction physique de ce dernier à la partition. « En modelant son schéma corporel sur celui de l'acteur, le spectateur réapprend à voir, il questionne le modèle de corporéité ». Merci à Jeanne Bovet pour son intervention à ce sujet.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

et dont la mise en scène ne donne pas toujours la clé, attachée qu'elle est à s'ancrer sur des signes visibles et fixes³¹ ». Cette approche est intéressante pour notre étude, car elle enrichit la sémiologie d'une étude des mécanismes à l'œuvre dans le regard du spectateur, dans sa réception globale d'une production théâtrale. L'opération perceptive du spectateur consiste à canaliser, à *vectoriser* l'ensemble de la représentation, c'est-à-dire « à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres³² ». Les vecteurs de sens seraient ce qui rend le jeu de l'acteur cohérent et « lisible » aux yeux du spectateur. L'intérêt de la vectorisation est de proposer une organisation du spectacle, mais sans la figer dans une exégèse définitive, en l'ouvrant au contraire à des interprétations contradictoires. Dans les spectacles à l'étude dans le présent mémoire, il s'agira de vérifier l'hypothèse selon laquelle le corps de l'acteur fonctionne non seulement indépendamment de la parole, mais par-dessus tout comme vecteur essentiel de la représentation globale. Serait-il juste de supposer que la dramaturgie de l'acteur remplace les ressorts de la théâtralité extérieurs à l'acteur — en particulier ceux qui relèvent d'un texte écrit — par la dynamique d'un corps fictif?

³¹ *Ibid*, p. 83.

³² *Ibid*, p. 19.

Chapitre I

**Larry Tremblay et l' « anatomie ludique » ou
la déconstruction d'un corps fictif dans *Le déclic du destin***

C'est dans l'optique d'un spectacle-synthèse que Tremblay monte, en tant que comédien, metteur en scène et auteur, un monodrame intitulé *Le déclic du destin* au Théâtre de l'Eskabel à Montréal, du 14 septembre au 14 octobre 1989. C'est l'occasion pour lui de concrétiser les idées fondatrices de sa réflexion sur la dramaturgie et sur le travail de l'acteur, réflexion développée tout au long d'un parcours qui comprend diverses réalisations: jeu dramatique, enseignement, écriture, mise en scène, recherche esthétique au sein du Laboratoire Gestuel (le LAG, qu'il fonde en 1984), participation à plusieurs festivals de théâtre à l'étranger. Son apprentissage du kathakali indien, échelonné sur plus de dix ans, constitue sans doute l'une de ses expériences les plus marquantes en tant que comédien, puisque c'est au contact de cette discipline que s'amorce sa pensée sur le corps et ses rapports avec l'art. Il va sans dire que la technique qu'il élabore pour sa propre dramaturgie au fil du temps relève d'une étude approfondie des mécanismes de l'expressivité corporelle. Il en fait en quelque sorte la démonstration dans *Le déclic du destin*, en réutilisant un texte poétique datant de plusieurs années.

C'est pourquoi ce spectacle solo constitue un objet d'étude tout désigné pour la problématique qui nous intéresse. Selon l'hypothèse que nous avons avancée en introduction, la dramaturgie de l'acteur, parce qu'elle a pour moteur un acteur-auteur-agenceur spectaculaire conscient des principes qui gouvernent le *bios* scénique, engendre des oeuvres dont la clef de voûte est la performativité d'un corps fictif. De quelle nature est l'instance principale de la signifiante¹, à

¹ Au sujet de la signifiante, voir la précision notée en introduction (p. 3) sur Julia KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication? », dans *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29-51.

savoir, rappelons-le, la dynamique structurale qui régit les interactions entre les différents éléments perceptibles dans *Le déclic du destin*? L'ensemble de l'œuvre s'articulerait-il davantage autour des actions du corps — ce corps sur lequel Tremblay dit centrer sa recherche dramaturgique — qu'autour de la parole? Voyons d'abord quels rapports sont établis entre personnage et acteur dans l'élaboration du corps fictif en acte.

1. Le corps fictif du personnage

Le récit monodramatique du personnage de Léo est celui d'un être assistant avec une angoisse croissante à la déroute incontrôlable de son corps, à partir du moment où « le déclic du destin se fit entendre² ». S'ensuit une série de phénomènes que son esprit, rattaché à la logique rationnelle, tente vainement d'identifier et d'expliquer. Il se trouve d'abord que l'une de ses dents se détache subitement de sa mâchoire, en « monstre » grinçant venant annuler le plaisir tranquille que lui procurait un éclair au chocolat. L'esprit n'a pas le temps de se réfugier dans le sommeil que le corps se déchaîne en tremblements énigmatiques, en un « spasme [...] défaisant tous [les] membres³ ». La déroute s'accroît. D'autres parties de son corps se détachent : la langue, puis un doigt. C'est finalement la tête de Léo qui se verra abandonnée par son corps, tandis que ce dernier, pris de secousses incontrôlables, s'empare de la table de travail, du papier et d'un crayon, outils de l'écriture que l'esprit croyait siens. C'est manifestement sur cette dualité corps-esprit que repose toute la structure narrative du récit. On

² Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, Ottawa, Leméac éditeur, 1989, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 23.

alternera ainsi, tout au long du spectacle, entre des passages évoquant la domination du corps sur l'esprit et l'inverse.

Dans ma bouche
 un amas de petits cailloux informes
 s'entrechoquaient
 sitôt que je relâchais mon fol effort
 de vouloir ne plus les sentir
 j'en vins
 par fatigue ou défi je ne sais plus
 à gonfler mes joues
 à promener ma langue hésitante
 sur ces monstrueuses petites choses
 qui se révélèrent
 ici
 plates
 là pointues
 tout de go
 une image me vint
 Démosthène s'emplissant la bouche de cailloux
 Pour mieux s'exercer à prononcer
 C'est donc que je rêve⁴

Alors que les manifestations du corps deviennent de plus en plus insolites, l'esprit tend vers le réconfort de l'abstraction : la culture savante (exemplifiée ici par la référence aux cailloux de Démosthène), la verbalisation précise des événements, le raisonnement cartésien. Ce sont ces constructions de l'esprit qui structurent sa normalité, le quotidien familial se déroulant paisiblement entre le bureau et la maison. Que faire lorsque le corps vient briser cette logique? Il s'agit pour l'esprit de ne pas sombrer dans la folie, en assujettissant les phénomènes corporels aux structures de son propre système, en rétablissant sur le réel l'autorité de son « insoutenable lucidité⁵ ». C'est pourquoi Léo tente désespérément de « percer le mystère / avant l'instant fatidique / où le néant avale

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

l'être / pour l'éternité⁶ ». Néanmoins, le corps parvient ultimement à se séparer de la tête et se met à bouger, à rire, à écrire de par sa propre volonté, ce qui achève d'anéantir l'esprit. Devant cette déroute incontrôlable de la raison, le personnage en arrive au morcellement de son identité, à la déchéance de son discours. « Était-ce MOI ou LUI qui commandais? (...) Suis-je / LÀ ou ICI / dans cette tête sans corps / ou dans ce corps sans tête⁷ »? La question n'est pas mince. Où se situe l'essence de l'être, le siège de la pensée? Quoi qu'il en soit, nous avons affaire à un personnage dont le corps échappe obstinément au contrôle de la volonté. Mû par une force autonome, le corps refuse de se laisser saisir comme un objet maniable de la vie courante, compréhensible par l'esprit et donc dominé par lui. Ses actions sont celles d'une entité vivante qui revendique son existence propre, en marge de la logique rationnelle qui régit la « MONOTONIE de l'existence⁸ ».

De cette opposition corps-esprit se dégage un imaginaire corporel fondé sur un renvoi systématique au monstrueux, au cauchemardesque, à l'horreur et à la mort, ce qui tranche avec les idées rattachées à l'esprit : le plaisir, la netteté, le confort et la tranquillité. En effet, chaque manifestation du corps est accompagnée des images les plus sordides. Les dents tombées sont grosses, crochues, d'une « blancheur aveu[glante] » et d'une « inertie [...] étrange », la langue n'est qu'une « chair rose / idiote », la « vibration macabre » et les mouvements hystériques du tronc décapité n'inspirent que le dégoût et la

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 20. Les majuscules sont de l'auteur.

panique⁹. Voilà la matérialité du corps exposée comme puissance inquiétante, comme chaos inéluctable, comme catastrophe fatale. Cela n'est pas sans rappeler, d'ailleurs, les corps fictifs construits dans d'autres monodrames de Larry Tremblay. On est dans un univers dramatique où les personnages entrent en contact avec le monde par l'entremise d'un corps problématique, anormal et insuffisant, qui se trouve à l'origine d'un clivage psychique. Dans *Leçon d'anatomie* par exemple, Martha présente son corps comme une mécanique défectueuse, source des échecs successifs de sa vie; un organisme inachevé parce que stérile, et mutilé de surcroît par la brutalité de son mari et par la maladie qui l'oblige à subir une mammectomie. Obésité dans *Ogre*, violence et animalité dans *Les mains bleues*, laideur et démence dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, la fiction de Tremblay trouve ses ancrages dans ces corps monstrueux, ceux qui d'ordinaire se dérobent aux regards du monde, pour exposer les conflits intrasubjectifs qu'ils provoquent et qui se traduisent le plus souvent par une énonciation rendue dysfonctionnelle par différents troubles paranoïaques, obsessifs ou hystériques. Les difformités corporelles sont toujours source d'une angoisse que l'on pourrait dire métaphysique; après tout, la monstruosité ne provoque-t-elle pas inévitablement la création de décalages entre les référents du corps dans la réalité, avec pour résultat de dissoudre l'unité du sujet? Dans *Le dé clic du destin*, à tout le moins, le corps (fictif) du personnage de Léo s'impose comme une matérialité confuse qui échappe à toute compréhension, et présente de ce fait le risque d'une perte d'intégrité, voire d'une néantisation.

⁹ *Ibid.*, respectivement p. 27, 32 et 23.

Arrêtons-nous à une remarque d'ordre plus global. Dans *Le déclin du destin*, ce qui *parle* sur scène, c'est donc une figure qui se rapproche du personnage tel qu'il est conçu par les dramaturgies traditionnelles. Bien que la figure de Léo soit dénuée de plusieurs des éléments constitutifs en question (le « caractère » ou le « type » dont parle Robert Abirached, par exemple¹⁰), elle comporte effectivement un *noyau* composé des traits propres à un personnage ; Léo possède un nom et mentionne les quelques repères sociaux (un logis, une situation de bureaucrate) qui dessinent les contours de son identité fictive. En outre, il est le support d'une fable¹¹ à caractère monodramatique où le corps devient le thème unique. Tout cela pourrait mener à croire que la structure régissant l'ensemble des éléments signifiants de la pièce — ainsi que l'action dramatique — se fonde sur son contenu langagier, sur la fable ou la parole proférée par le personnage. L'on irait alors dans le sens d'une conception traditionnelle de l'interprétation et de la réception au théâtre, comme la critique l'a d'ailleurs souvent fait en saluant la dramaturgie de Larry Tremblay comme l'un des emblèmes majeurs du courant du *théâtre-récit* dans les années 1980 et 1990. S'agit-il ici d'un « théâtre de la parole », ou encore d'un « théâtre de

¹⁰ Robert ABIRACHED, « La mimésis : esquisse d'une théorie du personnage », dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 15-78. Selon le modèle d'Abirached, l'identité fictive, telle que l'entend la rhétorique latine, est dotée d'une *persona* (d'un rôle, d'un « masque » s'offrant au spectateur pour le signe d'une réalité autre), d'un *character* (d'un ensemble de traits psychologiques et comportementaux singuliers) ou d'un *typus* (d'une valeur exemplaire aux yeux de la collectivité).

¹¹ Nous faisons ici référence à une conception prébrechtienne de la fable en lui donnant le sens d'une construction textuelle achevée possédant sa propre structure interne, d'une « donnée immédiate » qui révèle la succession des phases de l'action. Patrice PAVIS, « Fable », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 131-135.

personnage¹² »? Ce serait concevoir encore une fois son œuvre comme la transposition scénique d'un texte écrit en amont de la représentation, où l'acteur se voit confier le rôle d'un narrateur. Pourtant, à voir se déployer le jeu de Tremblay sur scène dans *Le déclin*¹³, il en va tout autrement.

2. Le corps fictif en acte : le jeu dans le jeu de l'acteur

Lumière. L'acteur apparaît dans une position assise plutôt inusitée¹⁴ :



Photo A

¹² Jean-Pierre SARRAZAC, « Personnage », *Études théâtrales*, n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », 2001, p. 88.

¹³ Nous utiliserons une captation vidéo du *Déclin du destin* datant de novembre 1988, fournie par Larry Tremblay.

¹⁴ Voir photo A ci-dessus, de Paul Lowry. Larry TREMBLAY, *op. cit.*, p. 24.

épaules tenues très hautes, lèvres serrées, dos démesurément arqué, jambes tendues vers l'extérieur. Une première séquence de jeu est lancée. Seule une partie du corps est en mouvement, à savoir la main droite, qui fait battre un crayon dans l'espace en secousses spasmodiques. La main se pose sur la jambe droite et lui transmet son mouvement; puis tout le côté droit du corps s'immobilise et le spasme envahit la jambe gauche. Ce sont enfin les quatre membres qui sont pris d'un tremblement, jusqu'à ce que le corps entier se raidisse et se lève d'un bond, pour ne plus bouger. Sa position est ferme; les paumes des mains tendues sur le haut des jambes, les épaules soulevées, le visage figé. Quelques secondes plus tard, alors que commence l'énonciation verbale, commence une seconde séquence de jeu. La main droite poursuit son mouvement frénétique; se démarquant du reste du corps raidi et immobile, elle insère le crayon dans la bouche, l'appuie sous la lèvre supérieure, puis sur le nez, puis sur les lunettes du personnage¹⁵. Elle le reprend, recommence à l'agiter, puis le



Photo B

plante dans les cheveux. Enfin, elle trace du doigt les lettres formant le mot « MONOTONIE » dans l'espace, juste au moment où celui-ci allait être prononcé. Devant un visage exprimant l'angoisse (sourcils froncés, yeux agrandis), les deux mains s'agitent et tournoient pour suggérer que les syllabes du mot se déplacent, s'embrouillent

¹⁵ Voir photo B ci-dessus, de Paul Lowry. Larry TREMBLAY, *op. cit.*, p. 24.

et s'intervertissent sans jamais devenir lisibles. Les mains balayent enfin l'espace comme pour repousser ce gribouillage imaginaire, et le corps entier redevient immobile, reprenant cette même posture : paumes des mains tendues sur le haut des jambes, épaules soulevées, visage figé.

Toute étude des principes de construction d'un corps fictif débute avec l'observation minutieuse de la *partition*¹⁶ élaborée par l'acteur dans la représentation, composée des signes perceptibles à plusieurs niveaux du jeu (gestes, proxémique, expression faciale, voix, regard, et ainsi de suite), ainsi que de la *sous-partition* sur laquelle elle se fonde. Nous emprunterons d'abord à la théorisation de Michel Bernard deux des sept opérateurs de la pragmatique du jeu corporel pour décrire avec précision la corporalité de Tremblay et la partition qu'il compose dans *Le déclic* : les postures, les mimiques et les gestes en tant que modes d'expressivité visuelle du corps¹⁷. Dès les premières minutes du spectacle, plus précisément dans les deux premières séquences décrites plus haut, il est possible d'en relever certains éléments significatifs.

La posture — c'est-à-dire le « mode de gestion de la gravitation corporelle¹⁸ » — se donne à voir comme un maintien constant du corps à la verticale, dans une tension musculaire extraordinaire. L'effet de rigidité de l'ensemble du corps résulte d'une sollicitation par l'acteur de chacun de ses nerfs, d'une forte contraction des différents groupes musculaires, qu'il soit en mouvement ou immobile. Tout se passe comme si le corps entier imposait une

¹⁶ Patrice PAVIS, « Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson », *op. cit.*, p. D-1-25.

¹⁷ Michel BERNARD, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, t. XXXVIII, n° 370, 1986, p. 421-424.

¹⁸ *Ibid.*, p. 422.

résistance à la force d'attraction du sol; plutôt que de se détendre sous le poids des membres, le corps se durcit et se maintient dans l'inconfort d'une position antinaturelle. D'où la position inusitée de la colonne vertébrale, des épaules, des bras, des jambes; le corps se présente sur scène investi d'une énergie inhabituelle. Notons que cette posture sera maintenue durant toute la représentation, même lors des déplacements que l'acteur effectue à l'extérieur de l'espace de jeu.

Rappelons les propos de Barba. La création d'un corps fictif par le véritable acteur d'« acculturation » va dans le sens de l'abandon des usages quotidiens du corps. Elle relève d'un apprentissage des principes universels qui régissent son *bios* scénique à un niveau *pré-expressif* du théâtre, celui qui précède la différence culturelle. L'un de ces principes, celui de l'« incohérence cohérente », nous permettra de comprendre la tension antinaturelle que nous venons de noter ici dans la posture adoptée par Tremblay. Si l'acteur, « dans un processus d'innervation, développe de nouveaux réflexes neuro-musculaires qui débouchent sur une culture du corps rénovée, [...] une nouvelle cohérence artificielle¹⁹ », le corps en jeu est donc incohérent par rapport aux usages quotidiens mais crée sa propre cohérence organique par rapport à sa finalité artistique extra-quotidienne. Les éléments qui constituent la partition ainsi que la sous-partition de Tremblay dans *Le dé clic* suggèrent la création d'une semblable incohérence cohérente. La tension maintenue, on l'a vu, exige de tous les muscles un effort de contraction soutenu, avec pour résultat de remodeler la physionomie globale de l'acteur.

¹⁹ Eugenio BARBA, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 44.

Quant aux mimiques et aux gestes, une remarque d'ensemble nous suffira pour démontrer leur adhérence au principe de l'incohérence cohérente : ils sont de toute évidence composés d'actions diverses provenant toujours d'une seule partie du corps à la fois. Durant la première séquence, une main, puis une jambe sont pris de tremblements. Dans la seconde, une main trace des lettres imaginaires dans l'espace. Quelques séquences plus tard, alors que l'acteur grimpe sur une chaise hors de la scène, cette main s'élève lentement et caresse son visage impassible, puis souriant. Encore quelques instants plus tard, elle se saisira de différents objets : une figurine, une perruque. Plus loin encore, un doigt s'attardera sur le rebord d'un bocal rempli d'eau pour faire chanter le verre sans qu'aucun autre mouvement n'anime le reste du corps. Bref, l'acteur semble faire en sorte que le mouvement qui anime son corps fonctionne de façon localisée, comme si chaque partie possédait ses impulsions et son énergie propres, indépendamment de l'ensemble. Voilà que semble se dessiner l'une des lignes directrices de la partition : tout mouvement doit suivre une logique de fragmentation du corps. Il prend origine dans l'une des parties du corps, se déplace ailleurs dans le corps et disparaît sans se soucier de l'harmonie globale de l'organisme. Une fragmentation ludique, en somme, qui révèle la cohérence extra-quotidienne à laquelle se soumet le corps fictif de l'acteur.

Il est certain que de telles observations de surface ne peuvent suffire à elles seules pour saisir les principes de construction du corps fictif. Afin d'approfondir ces observations, il est nécessaire d'étendre notre étude à la sous-partition :

cette solide masse blanche immergée sur laquelle s'appuie l'acteur pour paraître et se tenir en scène, [...] l'ensemble des facteurs situationnels

(situation d'énonciation) et des savoir-faire techniques et artistiques sur lesquels l'acteur/l'actrice s'appuie lorsqu'elle réalise sa partition²⁰.

Il s'agit donc de tout ce sur quoi l'acteur fonde son jeu, des principes de construction du personnage qui se développent à travers ses expériences et qui forment sa conception de la dramaturgie. Dans le cas de Tremblay, quelques éléments de la sous-partition nous sont accessibles à travers le contenu de son essai *Le crâne des théâtres*, qu'il rédige comme l'aboutissement de ses réflexions sur le corps de l'acteur.

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 circuit. [...] Jouer est une succession de décisions qui se font au sein d'une anatomie mobile²¹.

Il est clair que sa conception du jeu de l'acteur est fondée sur un corps dénué d'une unité de contrôle fixe qui en harmoniserait les mouvements, comme c'est le cas chez l'acteur d'« inculturation » décrit par Barba (le cœur ou le cerveau, par exemple). Dans son processus de création, l'acteur voit sa propre corporéité mise en jeu, dénaturalisée et décentrée. Il se retrouve confronté à un choix multiple : que faire de ses bras, de ses yeux, de son ventre? C'est en ce sens que son anatomie est dite « mobile » ou « ludique ». Chacune des parties de son corps possède un fonctionnement et une logique qui lui sont propres. Le corps est « pluriel », en ce sens que l'acteur fait une utilisation localisée des multiples points d'énergie qui le constellent. La création par l'acteur d'un corps fictif est donc conçue comme un processus de fragmentation et de redistribution des données du corps.

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹ Larry TREMBLAY, *Le crâne des théâtres : essais sur le corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre essai », 1993, p. 25

S'il veut jouer l'autre, [l'acteur] ne le peut qu'à partir d'un lieu de son corps et non de la totalité de celui-ci. Jouer serait ainsi l'acte d'un corps qui a choisi de s'habiter d'une façon locale (focale?). Le jeu redistribue les données du corps. Le jeu installe la partie sur le tout. Zeami, en fait, ne dit rien d'autre que ceci : le jeu est anatomie²².

En dégageant son processus créateur de toute préoccupation mimétique et de tout recours à une centralisation fixe qui assurerait une harmonie à l'ensemble de son corps, l'acteur est libre d'en redistribuer les forces selon une priorisation nouvelle. Dans *Le déclic*, il apparaît clairement que la main droite est dotée d'un statut privilégié. C'est à tout le moins cette partie du corps, ce point d'énergie qui se montre le plus « décidé²³ », pour reprendre un terme de Barba. Une séquence de la partition de jeu le démontre particulièrement. Il s'agit du moment où, après la deuxième séquence et quelques secondes d'immobilité, la main droite s'anime de nouveau; elle va chercher le crayon dans les cheveux, le coince dans la bouche, le passe et le repasse devant les yeux en l'agitant comme elle l'avait fait en ouverture du spectacle. La main gauche saisit le poignet droit et un mouvement de lutte s'instaure entre les deux côtés du corps. La main droite finit par se déplacer vivement vers l'extrémité du bras, entraînant le corps entier vers le sol, où se trouve une poubelle. Le reste de la partition est pareillement constitué de ces jeux qui semblent littéralement menés par la main droite : avec une figurine, une perruque, un écran électronique, etc.

Barba précise que « l'acteur ne revit pas l'action, il recrée ce qui est vivant dans cette action. A la fin de ce travail de décomposition et de recomposition, le

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ Eugenio BARBA. *op. cit.*, p. 52. Le « corps décidé » fait référence à un « état réunissant action et passion, où le corps est disponible à la création et coupé des pratiques quotidiennes ».

corps ne ressemble plus à lui-même²⁴ ». Il est vrai que le jeu de Tremblay, plutôt que de s'inscrire dans un rapport illustratif avec le texte proféré — en se montrant, par exemple, brandissant un éclair au chocolat au moment où il en est question au début du récit — érige une architectonique autre de son anatomie. Son corps lui devient étranger. Il résulte de cette fragmentation-recomposition ludique une façon autre d'appréhender sa corporéité, de gérer son propre poids, sa position dans l'espace, et même de différencier mouvement et immobilité. Tout se passe comme si l'acteur procédait littéralement à une dissection; comme l'*athlète affectif* d'Artaud, il a besoin de savoir où le corps de son personnage est connecté dans son propre corps. L'acteur s'appuiera sur de tels points d'énergie, sur les « souffles²⁵ » localisés dans son corps pour développer son jeu. La référence à la pensée de Zeami indique l'emprunt par Tremblay d'un principe propre aux théâtres codifiés orientaux : l'idée de modeler le corps plutôt que la psyché. D'où une conviction sans équivoque : « si la bouche n'était pas si près du cerveau, l'acteur serait meilleur²⁶ ». C'est pourquoi il procède à l'élaboration d'un véritable *jeu dans le jeu* donnant l'impression d'une sorte de grammaire gestuelle. Sans se lancer dans une analyse exhaustive de la fable ainsi suggérée à l'aide des actions physiques, nous constaterons pour l'instant que l'acteur laisse transparaître la volonté de fonder un mode de communication en dehors des codes langagiers, lesquels ne peuvent véhiculer que les outils conceptuels de la psychologie ou du logos.

²⁴ *Op. cit.*, p. 51.

²⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 204.

²⁶ Larry TREMBLAY, « Notes de travail », dans *Le déclic du destin*, Ottawa, Leméac éditeur, 1989, p. 52.

3. Dissonance

Rassemblons nos observations. Le corps fictif en acte dans *Le déclic* suit une logique de fragmentation des données d'un corps « pluriel » dans lequel une partie, la main droite, semble jouer un rôle-clé. Le corps fictif du personnage de Léo, au niveau textuel, est un organisme dysfonctionnel, sans intégrité globale, qui accumule nombre de dislocations inquiétantes et se soustrait au contrôle de l'esprit. La manière dont l'acteur joint le geste à la parole — ou la « coordination interactionnelle²⁷ », pour reprendre l'expression de Pavis — devient dès lors plus claire. Il suffit d'aborder la représentation dans une perspective diachronique²⁸ pour réaliser que les actions du corps sur scène évoluent en complète dissonance avec celles que contient l'intrigue textuelle. Ainsi, pendant un passage du texte où Léo, au sortir du sommeil, crispe tous ses muscles pour prévenir un autre acte de démantèlement du corps, le jeu procède à une séquence dans laquelle une figurine apparaît dans la main droite et résiste aux tentatives de la main gauche de la rejeter dans la poubelle, de la secouer, de l'écraser²⁹. Plus loin, alors qu'au niveau de la parole il est question de la perte de la langue de Léo, débute sur scène un jeu de déplacements d'objets autour d'un bocal d'eau. Deux fables (l'une racontée, l'autre exposée visuellement) s'offrent concurremment à la perception. Il semble que la création d'un corps fictif — que Barba dirait « dilaté » ou

²⁷ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, op. cit., p. 64.

²⁸ C'est le niveau « narratif » de l'analyse sémiotique d'Anne UBERSFELD, « La scène et le texte », dans *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 34.

²⁹ Voir la photo C, de Paul Lowry, page suivante. Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, op. cit., p. 25.

« artificiel » parce que construit à l'encontre des automatismes quotidiens —
mène, dans la dramaturgie de Tremblay, à la création d'une résistance, d'une série
de tensions qui empêchent le flux des mots de



Photo C

coïncider avec les actions physiques qui l'accompagnent. D'où cet effet de dissonance, dont Zeami avait théorisé depuis longtemps le principe : « le fait que le visuel et l'effet auditif diffèrent de nature, crée une harmonie imprévue ces deux éléments³⁰ ». D'ailleurs, la position que garde le corps à la toute fin de la représentation n'est certainement pas sans lien avec cette idée de la séparation parole-corps : l'acteur se tient debout de profil, dénudé et muet, devant un écran électronique sur lequel défilent vis-à-vis de sa bouche les dernières lignes du texte³¹. Voilà qui permettrait de confirmer notre première hypothèse. L'acteur

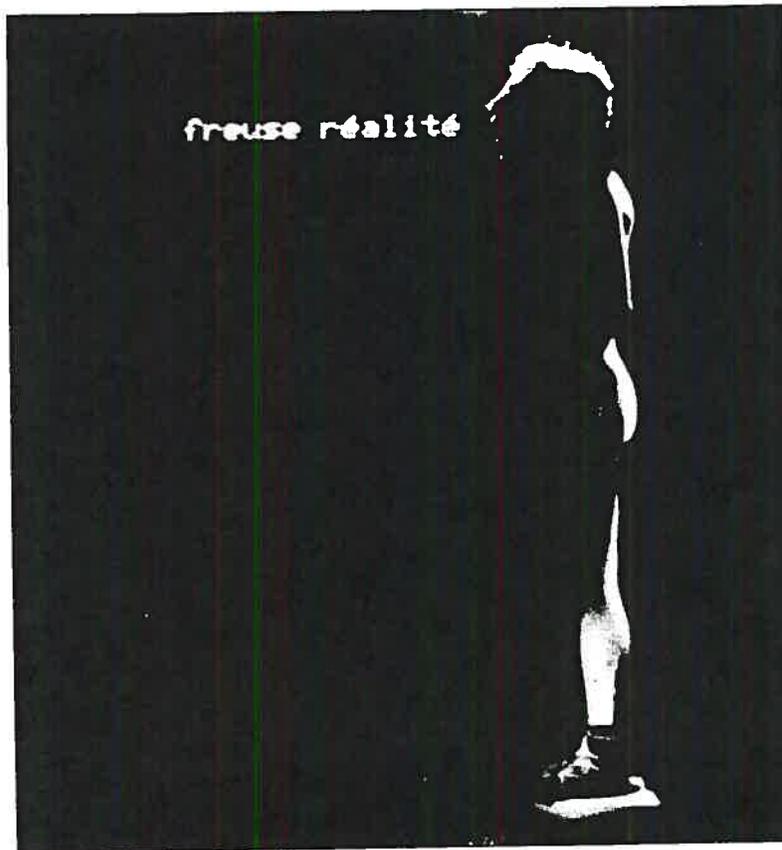


Photo D

³⁰ ZEAMI, *La tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1960, p. 116.

³¹ Voir la photo D, de Paul Lowry, ci-dessus. Larry TREMBLAY, *op. cit.*, p. 25.

n'établit pas de synchronisation entre son « texte performatif » et son « texte verbal » dans l'ensemble du « texte spectaculaire³² ». Il choisit plutôt d'exhiber le fossé qui sépare son propre corps du corps fictif du personnage.

En ce sens, son travail serait à rapprocher de celui du performer oriental³³. La performance laisse place à la production sur scène d'actions réelles (jeux spasmodiques, mimes et autres actes, tels que l'engloutissement de morceaux de casse-tête par la bouche ou la course à travers l'espace de jeu en déversant l'eau contenue dans un bocal), par lesquelles le corps intensifié s'offre comme matérialité immédiate. Ainsi, plutôt que de représenter une fiction, le corps se *présente*³⁴ lui-même. Le réel devient un objet parmi d'autres de l'agencement théâtral. Ses actions pourraient être lues comme autant de pulsions sans renvoi à un autre référent qu'elles-mêmes; qui tournent à vide. Or, elles répondent en fait à une logique autre : celle que construit l'acteur à même la structure de son jeu corporel. C'est pourquoi son corps fictif s'apparente au corps du performer; c'est un corps agissant dans un espace-temps parallèle à celui du récit textuel. Un corps que l'on dira *traversé* par une parole plutôt qu'*habité* par un personnage. Tremblay rejoindrait sur ce point les poétiques contemporaines dites *postdramatiques* dans lesquelles, sous des modalités diverses, Hans-Thies Lehmann note une fracture entre le discours du texte et celui de la scène, qui a

³² Josette FÉRAL, « Le texte spectaculaire : la scène et son texte », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n^{os} 97-98-99, printemps-été-automne 1999, p. IV.i.1-21.

³³ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 218. La notion de performer intervient lorsqu'un acteur offre à la contemplation sa propre présence sur scène, lorsque « la présence de l'acteur, de l'homme sur scène remplace l'incarnation d'un personnage ».

³⁴ Voilà qui rejoindrait une tendance souvent observée dans les pratiques scéniques actuelles : un passage du *représenter* au *présenter*. Cette tendance est identifiée notamment par Jean-Frédéric CHEVALLIER dans « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n^o 36, automne 2004, p. 27-41.

pour résultat de rompre l'unité caractéristique du modèle du drame absolu tel que défini par Peter Szondi³⁵ et « d'estomper les principes de narration de l'ordre d'une fable³⁶ ».

Car la parole de l'acteur ne s'attacherait-elle pas principalement à la matérialité du langage, à son *oralité* plutôt qu'à sa dimension sémantique? Clarifions la question en invoquant, d'une part, les travaux de Marcel Jousse, qui, dans *L'anthropologie du geste* (1969) ont permis de dissocier l'*oralité* du *parlé*, et de définir les lois mnémoniques et mnémotechniques de l'oralité, pour en venir à la conclusion que le bios est capable, notamment par sa « dynamique rythmo-énergétique » d'émettre un relief signifiant indépendamment du contenu sémantique du langage. La « mécanique humaine » est une « mécanique ondulatoire [qui] se joue par ondes, par vagues, par phases rythmiques d'interactions³⁷ ». Rapportons-nous d'autre part à la réflexion de Henri Meschonnic, chez qui l'oralité devient un mode de signifier spécifique, « caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens³⁸ », qui déborde donc du signe saussurien. S'il apparaît que le corps peut, à travers la voix, « faire sa syntaxe, sa rythmique, [...] sa typographie³⁹ » indépendamment du sens du discours et des processus interprétatifs propres à

³⁵ C'est sur le modèle du « drame absolu » et sur le constat d'une crise esthétique que repose la réflexion de Peter SZONDI sur les formes théâtrales de la période s'échelonnant de 1880 à 1950 telle qu'il l'élabore dans son ouvrage *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. P. Pavis, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Théâtre recherche », 1983. Le « drame absolu » se réfère à la représentation d'un cosmos fictif, dont la fermeture est assurée par la structure dramatique, laquelle exclut par définition tout élément extérieur au cadre fictif défini par le texte. Il se réfère à la représentation d'événements se déroulant au présent, à une structure close où l'énoncé formel et l'énoncé du contenu sont en adéquation.

³⁶ Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 104.

³⁷ Marcel JOUSSE, *L'anthropologie du geste*, Paris, Éditions Resma, 1969, p. 134.

³⁸ Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », dans *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 128.

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

l'intellection, il serait donc plausible que dans certaines œuvres théâtrales, l'énonciation de l'acteur puise sa plus grande force d'évocation dans les ressources sonores du langage. Ces œuvres auraient alors tendance à s'ancrer moins sur le sens qu'elles véhiculent verbalement que sur le processus énonciatif qu'elles initient. Et ce dernier, ne l'oublions pas, demeure un phénomène essentiellement physique, le corps étant le seul émetteur capable de concrétiser le langage sous forme d'ondes acoustiques. Larry Tremblay pourrait bien rejoindre, dans *Le déclic du destin*, ce type de création intrinsèquement organique, étant donné la manière fascinante dont il gère le débit de sa parole et sa voix : en les réglant minutieusement sur les mouvements physiques que nous avons observés jusqu'à maintenant. Lorsque la tension physique s'intensifie, comme par exemple lorsque Léo, à la deuxième séquence, trace le mot MONOTONIE dans l'espace et se met à singer une animation graduelle des lettres, le débit s'accélère et la voix devient plus forte, plus emportée. Si le corps est absorbé dans un jeu anatomique demandant plus de précision et de fixité, l'acteur accentue la prononciation des particularités vocaliques et consonantiques de chaque syllabe, lorsqu'il ne reste pas carrément silencieux. Ce rythme et ce relief d'intonations ainsi dessinés ne peuvent évidemment pas provenir de la logique narrative du texte ni d'indications de gestes et d'intonations écrites au préalable. D'abord parce qu'il s'agit d'une fable à caractère fantastique qui appelle d'emblée un jeu non illustratif et que, de ce fait, le texte ne comporte aucune didascalie contextualisante ou interprétative. Ensuite parce que l'absence de ponctuation contribue à vider l'écriture de structures syntaxiques fixes sur lesquelles un acteur d'« inculturation » aurait

appuyé sa prononciation. Ici, Tremblay construit sa partition prosodique pour ainsi dire physiquement, en suivant de près les actions du corps. L'oralité, la matérialité du langage est mise de l'avant indépendamment du contenu de ses énoncés. En ce sens, commenterait un Jean-Pierre Sarrazac, il s'agit d'un « travail sur le souffle, ou le rythme, qui réinvestit *de la chair dans les mots* [...] et sollicite émotionnellement — charnellement — le spectateur »⁴⁰. Plus qu'une gestuelle non-mimétique, le jeu de Tremblay relève d'un travail qui dépasse l'interprétation du sous-texte psychologique. La mise en valeur de l'oralité et du rythme « syncretise le corps dans le langage⁴¹ ».

Avec le résultat que « la fonction iconique de la langue orale nous échappe⁴² » et que l'écoute du spectateur, plus qu'une opération analytique, implique la participation de tout le corps. Ce qui nous permettra de soupçonner que la dimension physique ou vibratoire du langage — intrinsèquement liée à la réalité énergétique du corps — gagne en importance, voire prédomine sur sa dimension sémantique, laquelle se voit privilégiée par les dramaturgies de la parole ou du personnage. Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, il ne s'agirait pas d'un phénomène isolé parmi les pratiques théâtrales contemporaines :

D'une façon générale, ce qu'on constate est un déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) à une autre dimension du matériau textuel⁴³.

⁴⁰ Jean-Pierre SARRAZAC, « Oralité », dans *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 83.

⁴¹ Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 133.

⁴² Lucie ROBERT avance cette observation en parlant de *Leçon d'anatomie* dans « (D)écrire le corps », *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 41.

⁴³ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Un dramatique postthéâtral? », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, « Mutations de l'action », p. 16.

Dans le cas de Tremblay, ce déplacement provoqué par l'imprégnation du corps dans le langage irait-il jusqu'à reléguer la fable racontée au second plan dans la structuration de la signifiante du spectacle?

4. Du signe à l'énergie : la vectorisation

4.1. Le regard du spectateur

Ce qui vient bouleverser les habitudes perceptuelles du spectateur dans la recherche par l'acteur d'une conception du corps s'écartant des modèles de la tradition occidentale — et nous obliger à redéfinir le rapport scène-salle qu'elle instaure —, c'est le développement de la distance acteur-personnage et le fait que, par conséquent, la représentation théâtrale ne se présente pas comme un *tout montré*, comme une composition esthétique unitaire, synthétique et achevée. Elle devient plutôt un ensemble ouvert de signifiants visuels et auditifs non hiérarchisés qui se refuse à fournir d'emblée une quelconque clé de lecture. Lehmann relève à ce propos cette idée de l'anthropologie théâtrale : si on abandonne le modèle d'une mimésis de l'action pour une structure de la métamorphose corporelle, on arrive à « un autre monde du percevoir dans lequel le re-connaître est continuellement surpassé par un jeu de surprise, jamais arrêté par aucun ordre de perception⁴⁴ ». Il s'avère en effet que la dramaturgie de Tremblay s'écarte d'un mode de communication exclusivement linéaire, celui du *logos* dont Aristote soutenait qu'il ne peut dire qu'une seule chose à la fois⁴⁵. Le

⁴⁴ Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁵ Voilà qui est symptomatique, par ailleurs, de la crise de la fable constatée par Jean-Pierre SARRAZAC, laquelle sous-entend la remise en cause de la conception textocentriste du théâtre.

fondement esthétique de la dramaturgie de Tremblay est le *bios* de l'acteur, lequel se déploie dans de multiples directions. Cela lui permet d'évoluer dans une tension entre deux pôles temporels : succession et simultanéité.

Le spectacle serait donc à concevoir comme un univers au schéma directionnel en perpétuelle évolution où les partitions textuelle et gestuelle se font concurrence, ce qui laisse place à un travail constant et libre de l'imagination du spectateur. La pertinence de la théorie des vecteurs proposée par Pavis s'avère donc indiscutable, dès lors qu'il s'agit de mettre en lumière la dynamique de la construction de la signifiante à l'œuvre dans la dramaturgie de l'acteur. On l'a vu, la représentation de Tremblay fonctionne moins comme un système communicationnel de signes à déchiffrer que comme un réseau ouvert de signifiants corporels et textuels en attente de signifiés possibles. Le regard « désirant⁴⁶ » du spectateur doit ainsi arriver à déceler et à établir des circuits énergétiques entre les signes émis par le jeu de l'acteur⁴⁷. Parfois, il condensera ou reliera plusieurs signes en fonction de caractéristiques qu'il perçoit comme analogues — créant ce que Pavis nomme les vecteurs « accumulateurs » ou « connecteurs ». A d'autres moments, des signes de natures divergentes le conduiront à créer des vecteurs « sécateurs », qui provoquent une rupture dans le rythme. Les vecteurs « embrayeurs » sont enfin ceux qui lui permettent de rendre compte des correspondances saisies entre plusieurs niveaux de sens⁴⁸. En d'autres

Voir « Fable », dans *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, op. cit., p. 44-47.

⁴⁶ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, op. cit. p. 21.

⁴⁷ Ce qui renvoie à la réflexion de Jean-François LYOTARD dans « La dent, la paume », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, 229 p.

⁴⁸ Patrice PAVIS, op. cit., p. 61. Dans ce passage, la dimension énergétique de la vectorisation est mise en évidence, le vecteur se définissant comme « une force et un déplacement depuis une

mots, les vecteurs de signifiante sont ce qui rend le jeu de l'acteur cohérent et « lisible » aux yeux du spectateur.

4.2. Le corps comme point de focalisation

Il serait raisonnable de supposer que le corps fictif de l'acteur, dans une telle perspective, constitue le point de focalisation de la signifiante dans le spectacle. À la fois émetteur de la parole et exécuteur d'actions, c'est à travers le corps que se déploient les vecteurs de sens au niveau de la perception du spectateur. C'est en quoi le corps fictif dynamiserait la représentation dans ses dimensions diachronique et synchronique. Revenons au *Déclat du destin*. L'hypothèse qui veut que le corps-vecteur dynamise l'ensemble du spectacle dans sa succession, d'une part, serait à relier au rythme dont nous avons parlé plus haut. En effet, la division de l'action en séquences distinctes ne semble pouvoir s'effectuer qu'à travers la vectorisation effectuée par le spectateur. Une séquence commence quand un certain nombre de signifiants s'accumulent en direction d'un signifié possible et se termine quand une action vient contrecarrer ce premier dispositif signifiant. Par exemple, les actions de la main droite faisant apparaître la figurine hors de la poubelle, puis la brandissant devant les yeux de l'acteur, puis l'agitant fébrilement sous l'emprise de la main gauche, se présentent comme autant de gestes convergeant (ou s' « accumulant ») vers la perception d'un jeu de cache-cache singulier impliquant la main droite contre le reste du corps. La montée de tension énergétique qui en résulte se rompt dès que la main plonge la

certaine origine vers un point d'application et selon la direction de cette ligne allant d'un point à un autre ».

figurine dans le bocal d'eau, le corps entier revenant à la station immobile. Un vecteur-*sécatteur* vient séparer la dernière série d'actions d'avec ce qui suivra parce qu'une action physique de nature différente a été réalisée et parce que, de ce fait, une modification a été captée dans les données énergétiques du corps. Ainsi se formerait le rythme global de la représentation, par l'intervention constante de ces vecteurs de signifiante dont le regard du spectateur est chargé et qui viennent distinguer dans le jeu différentes séquences. L'agencement des séquences du spectacle relèverait donc de la logique instaurée par les actions du corps de l'acteur et non pas de divisions en actes, scènes ou autres segments propres à la narration textuelle. Notons au passage que l'action au sens aristotélicien de *drame*, d'action représentée, pose ici problème. Sans doute serait-elle à concevoir davantage comme cette « action dramatisante » dont parle Mervant-Roux : une action d'ensemble « par rapport à [laquelle] le texte se met au point et [...] l'acteur module ses gestes et ses chants⁴⁹ ».

Dès lors, il s'agit bien d'un théâtre fondé sur le *bios* scénique qui, on l'a proposé plus haut, se déploie dans de multiples directions. Non seulement cette dramaturgie de l'acteur évolue-t-elle dans sa dimension diachronique, mais elle se nourrit également de la coexistence sur scène de plusieurs ensembles signifiants perceptibles en synchronie. Là encore, la perception de ces ensembles dépend des vecteurs. On voit, par exemple, Tremblay agenouillé par terre, qui laisse sa main droite emplir sa bouche de morceaux de casse-tête, alors qu'il venait de prononcer un passage du texte renvoyant aux cailloux de Démosthène. Faut-il faire le lien — et ainsi activer des vecteurs-*connecteurs* — entre culture livresque et culture

⁴⁹ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *loc. cit.*, p. 15.

populaire? Lorsque, quelques secondes plus tard, Léo recrache les morceaux, faut-il voir un rejet par le corps de tout objet relatif au plaisir cérébral? Peut-être. Sur un écran électronique, des lettres disparaissent au toucher du doigt de l'acteur⁵⁰, puis sa main droite se rempare du crayon ; y a-t-il là référence au processus de l'écriture? Aux ratages de la création d'un acteur-auteur coincé entre expression verbale et physique? Lecture invérifiable, mais tout à fait possible, car de nombreux univers de référence sont potentiellement perceptibles à travers le jeu de l'acteur : ceux de l'imaginaire enfantin — entre autres par l'entremise de la figurine de Gumbie —, du jeu clownesque, de l'érudition et même d'une intériorité quelque peu autistique et des pulsions libidinales de plaisir et de désir observées par la psychanalyse. Ainsi, le parcours de la signifiante dans la représentation, qui semble libéré de tout paradigme de domination entre ses composantes sémiologiques, s'ouvre à la vectorisation de regards divergents.

⁵⁰ Voir photo E, de Paul Lowry, page suivante. Larry TREMBLAY, *op. cit.*, p. 26.



Photo E

D'où le rire provoqué fréquemment chez les spectateurs durant la représentation. Au départ, remarque Larry Tremblay lui-même, « le texte ne se prête aucunement au rire s'il est interprété de façon traditionnelle⁵¹ ». Il ne porte qu'une couleur unique, que l'on a déjà analysée : celle de l'angoisse et du monstrueux. C'est la mise en branle de sa partition gestuelle et de son énergie

⁵¹ Pierre MACDUFF, « Du kathakali à Gumbie. Entretien avec Larry Tremblay », *Le Off*, publication de la salle Fred-Barry, vol. I, n° 1, non paginé.

cinétique qui permet à l'acteur de travailler en fonction de deux axes, l'un grave et l'autre humoristique. Bien sûr, les quelques emprunts aux codes du jeu clownesque (le port d'une perruque imbibée d'eau, l'apparition du visage derrière le verre déformant d'un bocal⁵², etc.) y jouent un rôle évident. Toutefois, vu leur rareté, ils ne peuvent à eux seuls expliquer le déclenchement du rire, — par l'irruption du grotesque, par exemple. La théorie des vecteurs nous permet de démontrer qu'un autre mécanisme plus subtil est mis en œuvre à travers l'activité gestuelle et énergétique du corps. Si plusieurs univers de référence y sont perceptibles simultanément, l'entrechoquement de deux ou plusieurs référents antagonistes ne devient-il pas un catalyseur qui fait naître le comique? Si, par exemple, au tout début du spectacle, l'idée de « cette affreuse réalité⁵³ » qui prit

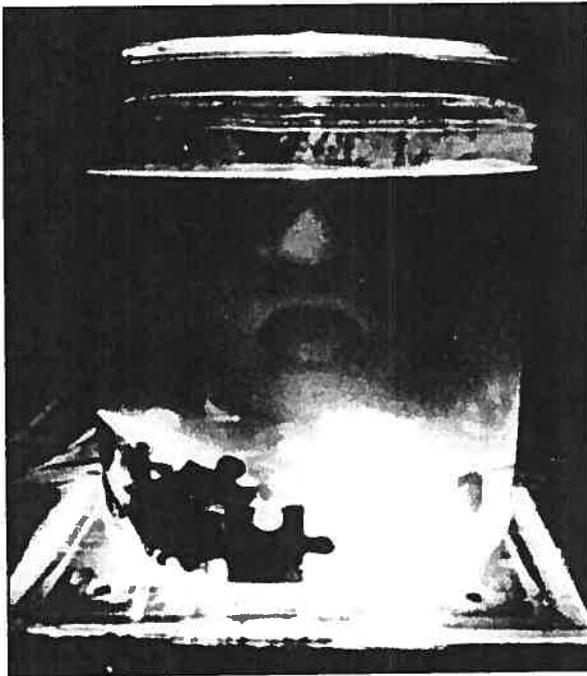


Photo F

contact avec Léo, faisant de sa vie un cauchemar, est prononcée sous une grimace absurde, en serrant un crayon entre les dents, l'univers de référence du personnage — qui correspond à la gravité des situations inquiétantes — se heurte à celui d'un acteur s'amusant à un banal exercice de diction. Le rire survient lorsque le spectateur perçoit — vectorise — une connexion entre eux, lors du choc entre ces

⁵² Voir photo F ci-dessus, de Paul Lowry. Larry TREMBLAY, *op.cit.*, p. 27.

⁵³ Larry TREMBLAY, *op. cit.*, p. 19.

deux référents (l'horreur et la légèreté ludique) à priori sans lien commun dans la vie courante. Sur ce point encore, le regard du spectateur ne peut être conçu comme un dispositif perceptif exclusivement cérébral; il nécessite pour saisir toute la dimension festive de la pièce l'intervention de vecteurs-*accumulateurs* ou *connecteurs* s'attachant au jeu corporel de l'acteur.

5. Transition

Arrêtons-nous pour l'instant sur un constat d'ensemble. Lieu d'une confrontation entre la parole et le corps, *Le déclic du destin* est une œuvre à la fois construite de signes et de fluctuations énergétiques. La parole qui s'y donne à entendre, on a pu le voir, est déchirée entre deux finalités, qu'identifie Michel Bernard :

celle purement intensive en tant que force pulsionnelle qui laisse éclater les fluctuations du circuit énergétique et celle, au contraire, signifiante, communicative, socialisante et esthétisante du chant en tant que véhicule populaire et mélodieux du sens et des intentions cachées d'un imaginaire collectif⁵⁴.

Nous voilà conduits à penser un corps théâtral « de plus en plus périphérique, décentré, correspondant à la remise en cause de la souveraineté d'un Moi rationnel⁵⁵ ». Car le jeu corporel de Larry Tremblay, quant à lui, témoigne essentiellement d'une volonté d'établir l'instance principale de la signifiante au sein d'un élément spectaculaire autre que le logos dramatique ou la fable racontée verbalement. Cet élément serait à situer, comme le suggèrent nos observations, dans la dynamique de son corps fictif en performance. La célèbre affirmation de

⁵⁴ Michel BERNARD, *op. cit.*, p. 424.

⁵⁵ *Ibid.*

Gordon Craig prend ici un sens actuel : « il existe un théâtre qui précède le texte, mais il ne s'agit pas d'un édifice de pierres et de briques, il s'agit de l'édifice constitué par le corps de l'acteur⁵⁶ ». L'hypothèse d'une vectorisation de la signifiante s'attachant au bios de l'acteur ouvre donc quelques pistes de réflexion intéressantes, puisque la dimension performative qu'elle met en lumière dévoile des phénomènes perceptifs qui dépassent le paradigme linéaire propre au langage verbal. Elle nous fait voir comment Tremblay peut s'inscrire dans un courant dramaturgique qui remet en cause le logocentrisme, socle de la tradition théâtrale en Occident. En parvenant à une qualité d'énergie inusitée, le théâtre de Tremblay jette les bases d'une communication nouvelle entre acteur et spectateur. Une communication qu'on pourrait dire holistique, parce qu'elle déborde l'activité rationnelle de la pensée et rejette la séparation corps-esprit traditionnelle. Voici un acteur travaillant les principes fondateurs d'une tradition théâtrale asiatique millénaire, le kathakali, ce « théâtre des dieux⁵⁷ », pour parvenir à créer sur les scènes du Québec une théâtralité autre, en quelque sorte hybride, où le corps se voit partagé entre l'acculturation et la surdétermination. Son travail recoupe ainsi plusieurs types d'œuvres « dé-dramatisées⁵⁸ » et de « pratiques performatives⁵⁹ » — telles que les cérémonies chamaniques et

⁵⁶ Gordon CRAIG, cité par Eugenio BARBA dans « Le corps crédible », dans *Le corps en jeu*, Paris, O. Aslan, CNRS, 1993, p. 251.

⁵⁷ Yves LORELLE, *Le corps, les rites et la scène. Des origines au XX^e siècle*, Paris, L'Amandier, 2003, p. 321.

⁵⁸ Hans-Thies LEHMANN nomme ainsi les processus de création qui, comme ceux de Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber et Robert Wilson, offrent à la contemplation des tableaux scéniques (tantôt cérémonies dialogiques entre l'humain et les objets, tantôt monstrations de métamorphoses) où l'action dramatique n'est plus qu'un horizon virtuel. *Op. cit.*, p. 108-127.

⁵⁹ L'expression est de Jean-Marie PRADIER, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 51-52. Elle désigne les événements vivants capables de révéler quel regard une culture donnée pose sur l'homme, et ce parce qu'ils

symboliques observées ailleurs, qui avaient provoqué chez Artaud cet urgent désir de renaissance — dans lesquelles l'homme expérimente l'union du visible et de l'invisible. Se trouverait-on, en Occident, au cœur d'une période de transition entre théâtre et rituel?

rassemblent « la totalité des éléments connus et inconnus qui composent la vie d'un être, dans une situation de relation avec d'autres êtres vivants et l'environnement » (*La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, série « Corps de l'esprit », 2000, p. 13-35).

Chapitre II

***Les aiguilles et l'opium* de Robert Lepage :
corps fictif et parole « pauvre »**

Dans sa réflexion sur la relation entre le mime et la parole, Étienne Decroux avance que la combinaison de ces deux modes d'expression ne peut être convaincante sur le plan artistique que si l'un des deux est « riche » par rapport à la « pauvreté » de l'autre ; deux richesses se « marient » mal :

Voici la loi : plus un texte est riche, plus la musique de l'acteur doit être pauvre ; plus un texte est pauvre, plus la musique de l'acteur doit être riche. Il y a de l'homosexualité [*sic*] à produire deux chefs-d'œuvre à la fois. Autant dire qu'on impose d'écouter deux personnes qui parlent en même temps, ou qu'un portrait fut peint sur un autre afin d'en doubler la beauté. Ce que tel art suggère étant montré par l'autre, la suggestion est écrasée¹.

Au théâtre, il y aurait d'un côté un élément « pauvre », c'est-à-dire sobre, austère ou rigoureux, en ce qu'il relève d'une régulation planifiée et qu'il évolue selon une ligne directrice simple et dépouillée qui ne s'attache qu'à l'essentiel d'un propos sans prévoir les possibilités qui s'en écartent. De l'autre, un élément « riche », non par son opulence mais plutôt par son ouverture, son inventivité, sa diversité, et sa capacité de comprendre en son sein un certain « désordre organisé et vivant ». Plus que la formulation d'une intuition séduisante, la réflexion de Decroux, comme le suggère Franco Ruffini, pose un principe général qui concerne la dialectique interne de tout processus de création théâtrale. « Le rapport texte-scène, à la lumière de cette hypothèse, deviendra un rapport pauvre/riche : soit, en élargissant le champ des synonymes, rigide/souple, programmable/non programmable, défini/varié et ainsi de suite². » Ce principe offre une perspective d'analyse intéressante pour la question qui nous préoccupe.

¹ Étienne DECROUX. « Rapport du mime et de la parole », dans *Paroles sur le mime*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Librairie théâtrale, 1963, p. 54.

² Franco RUFFINI, « Texte et scène », dans *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, dirigé par Eugenio Barba et Nicola Savarese, Cazolhac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 192.

La dramaturgie de l'acteur — telle que définie en introduction d'un point de vue théorique — a pour moteur un acteur-auteur-agenceur spectaculaire³ qui, conscient des principes qui gouvernent le *bios* scénique, procède à la construction d'un « monde possible⁴ » dont la clef de voûte est la performativité d'un corps fictif. Dans ce type d'œuvre théâtrale à un temps⁵ où, comme nous le démontrerons plus loin, la parole de l'acteur n'est pas d'origine scripturale mais intrinsèquement corporelle, l'on pourrait se demander comment s'effectue la distribution de la « richesse » entre le verbal et le non-verbal, et quel rapport dialectique s'établit par conséquent entre ces deux langages.

La démarche artistique de Robert Lepage, la critique l'a souvent souligné, est délibérément scénocentrique. Depuis les travaux d'Irène Roy sur le processus de création des *Cycles Repère*, il est devenu banal de relever les dimensions organique et ludique du travail dramaturgique de Lepage, c'est-à-dire la manière dont il développe un récit scénique à partir de ressources sensibles, d'éléments concrets utilisés par les acteurs et non pas d'idées. Or, si la recherche sur les objets et leurs potentialités métaphoriques est indéniablement constitutive de son processus de création, l'expression corporelle l'est sans doute autant, surtout si l'on se souvient que sa formation d'acteur au Conservatoire de Québec s'est déroulée durant une période où plusieurs nouveaux professeurs formés par

³ Bien que ce type de production théâtrale puisse réunir la participation de plusieurs créateurs, nous restreignons toujours notre étude aux spectacles impliquant un seul acteur-auteur-agenceur spectaculaire.

⁴ Thomas PAVEL, « Des univers saillants », dans *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, coll. « Poétique », p. 59-94. La notion de « mondes possibles » est fondée sur la sémantique modale de Kripke, qui accorde des valeurs de vérité aux propositions et aux situations non actuelles. Le terme est repris par Patrice PAVIS, dans *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, coll. « Arts du spectacle », p. 235.

⁵ On se réfère ici à une œuvre qui s'élabore directement sur scène, qui n'est pas la reproduction d'une autre écrite préalablement.

Jacques Lecoq⁶ ont refusé d'y enseigner l'art dramatique à partir des textes du répertoire. Leurs exercices de jeu se fondaient plutôt sur l'étude de l'action physique ou encore sur la profération de matériaux poétiques. De plus, dans ses spectacles solos — *Vinci* (1985-1986), *Les aiguilles et l'opium* (1991), *Elseneur* (1995), *La face cachée de la lune* (2001), et *Le projet Andersen* (2005) —, le corps constitue l'émetteur central de la représentation, car c'est de lui seul qu'émanent à la fois les partitions verbale et gestuelle. Puisque le caractère inventif et ouvert de la fiction de Lepage semble s'appuyer sur l'image plutôt que sur le langage verbal, serait-il pertinent d'attribuer au dispositif scénique — centré, dans le cas des spectacles solos, sur le corps fictif de l'acteur — le caractère de la « richesse » et à la parole proférée dans ses représentations celui de la « pauvreté »? Une telle opposition conceptuelle, une fois démontrée, nous permettrait d'établir une divergence originale entre la poétique de Lepage et celle d'un théâtre fondamentalement aristotélicien, où le texte serait l'élément « riche ». Elle permettrait en outre d'approfondir notre réflexion sur l'aspect structural qui nous intéresse dans ces spectacles, à savoir la nature de l'instance principale de la signifiante⁷. Cette instance, à entendre comme la dynamique interne qui régit les interactions entre les différents éléments signifiants de la représentation, serait-elle repérable chez Lepage dans un corps fictif « riche » plutôt que dans une parole « pauvre »?

⁶ Jacques Lecoq, ancien moniteur diplômé des Fédérations françaises d'athlétisme et de natation, fonde en 1956 son École internationale de théâtre à Paris. L'institut, spécialisé dans l'enseignement de la maîtrise du geste et du mouvement à travers le mélodrame, la comédie humaine, la tragédie, le mime et le clown, est reconnue pour accorder la prédominance à l'entraînement physique dans la formation des comédiens.

⁷ Au sujet de la signifiante, voir la précision notée en introduction (p. 3) sur Julia KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication? », dans *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29-51.

Nous utiliserons comme objet d'étude *Les aiguilles et l'opium*, spectacle dont Lepage a assumé à la fois la dramaturgie, la mise en scène, la scénographie et le jeu. Cette production solo a été créée au Palais Montcalm à Québec en octobre 1991⁸. La pièce s'ouvre alors que Robert dit chercher dans les œuvres du « prince des poètes, Jean Cocteau, et du plus grand catalyseur de la musique noire américaine, Miles Davis », un baume à mettre sur les souffrances avec lesquelles il est aux prises et que ni l'acupuncture ni l'hypnose n'arrivent à soulager : « le mal de vivre, le manque de confiance en soi et une peine d'amour » (*T-Aiguilles*, i).

1. Une parole fragmentée

1.1 Hétérotopie

La technique du collage-montage de fragments langagiers hétéroclites est fréquemment employée dans les productions théâtrales contemporaines. Il s'agit d'un procédé selon lequel on renonce à utiliser un texte dans son intégralité pour proposer plutôt une « « position » de sons, de paroles, de phrases, de bruits dont la logique ne résulte pas d'un « sens » mais de la composition scénique⁹», procédant de ce que Hans Thies Lehmann nomme les esthétiques *postdramatiques*. Dans *Les aiguilles et l'opium*, la partition verbale de l'acteur relèverait-elle d'une semblable fragmentation? Une chose est claire : autant dans la structure globale du

⁸ L'étude s'appuie sur un enregistrement vidéo d'une représentation des *Aiguilles et l'opium* ayant eu lieu entre le 15 et le 19 octobre 1991 (Productions d'Albert/CNA/Productions AJP), fourni par la compagnie Ex-Machina. Pour notre analyse, nous avons effectué une transcription du spectacle enregistré indiquant l'enchaînement des séquences, le contenu verbal et les principaux déplacements scéniques. Dans la suite de l'étude, les références à cette transcription, qui se trouve en annexe, seront faites directement après la citation sous la forme abrégée : *T-Aiguilles*.

⁹ Hans Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 237.

spectacle qu'à l'intérieur de chacune des vingt séquences qui le composent, le discours verbal est formé d'une juxtaposition de propos d'origines diverses¹⁰.

L'on n'a qu'à examiner l'enchaînement des séquences pour constater que le discours verbal n'en commande pas — du moins, pas directement — la succession dans le temps. Le monologue de Robert, par exemple, est interrompu à plusieurs reprises pour laisser place à différents passages de la *Lettre aux Américains* que déclame Cocteau, sans que les deux discours soient liés par une quelconque logique causale, comme ce serait le cas dans le théâtre-récit¹¹ ou dans la structure linéaire du « drame absolu » où, par souci de maintenir l'illusion dramatique, le déroulement des scènes suivrait le développement des actions évoquées verbalement par le ou les personnages¹². Dans *Les aiguilles et l'opium*, au contraire, la structure dramatique semble discontinue. Le phénomène apparaît dès les premières minutes du spectacle. À la séquence 4, par exemple, Robert se trouve dans sa chambre d'hôtel à Paris et tente d'établir le contact par téléphone avec l'être aimé (*T-Aiguilles*, ii). La séquence suivante¹³, annoncée par un sous-titrage au bas de la scène — « Festival de jazz de Paris, 1949 » — ne comporte

¹⁰ Nous modifions ici la notion de « séquence » telle que la définit T. TODOROV (« Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p. 133) : une unité de récit participant au développement d'une intrigue, qui « donne [au lecteur] l'impression d'un tout achevé, d'une histoire, d'une anecdote ». Puisque chez Lepage l'enchaînement des séquences ne forme pas nécessairement une intrigue au sens classique, comme nous le verrons plus loin, le terme se réfère plutôt pour notre propos à un segment temporel où se déroule une série d'actions ou de propositions se rapportant à un même univers fictif (celui de Robert, de Cocteau ou de Davis). Le découpage des séquences (voir la transcription *T-Aiguilles*) est facilement repérable à partir des indices émis sur scène : changements dans l'arrangement du dispositif scénique, noirs, déplacements significatifs de l'acteur, etc.

¹¹ Car cette forme de dramaturgie met de l'avant le rôle de l'acteur comme narrateur d'un matériau textuel (le plus souvent non dramatique : romans, poèmes, textes divers) conçu comme une entité dont la structure est indépendante du personnage ou de la situation dramatique montrée sur scène. Patrice PAVIS, « Théâtre-récit », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 379.

¹² Au sujet du modèle du « drame absolu », voir la note insérée au chapitre précédent, page 35.

¹³ Voir photo G, tirée de la captation vidéo des *Aiguilles* mentionnée plus haut.

pas de parole; en ombres chinoises réalisées à l'aide d'un rétroprojecteur, l'acteur procède à l'assemblage des pièces d'une trompette au son d'un morceau de Miles

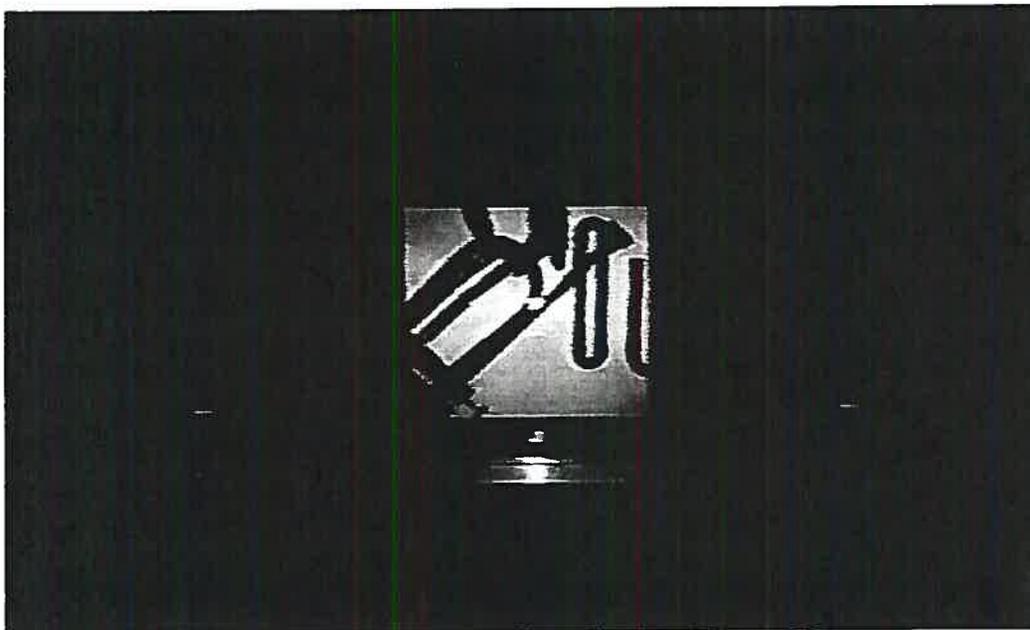


Photo G

Davis. Puis, le dispositif scénique se transforme et le personnage de Cocteau, suspendu dans les airs, profère un passage de la *Lettre aux Américains* portant sur la ville de New York :

New York n'est pas une ville assise. Ce n'est pas une ville couchée. New York est une ville debout et non à cause des gratte-ciel où les chiffres ont établi leur fourmilière. Je parle d'une ville debout, parce que, si elle s'asseyait elle se reposerait et réfléchirait, et que, si elle se couchait, elle dormirait et rêverait, et qu'elle ne veut ni réfléchir ni rêver, mais se partager debout entre les deux mamelles de sa mère, dont l'une lui verse l'alcool et l'autre le lait [...] (*T-Aiguilles*, iii).

Ni les situations d'énonciation évoquées verbalement (celle de Robert dans sa chambre et celle de Cocteau dans son avion), ni les thèmes abordés (l'histoire de la chambre d'hôtel de Robert, les difficultés de la communication téléphonique à distance, la métropole américaine) ne sont liés entre eux par le principe de contiguïté qui structure traditionnellement le déroulement du drame, selon lequel

une séquence A détermine B qui détermine C, et ainsi de suite. Dans *Les aiguilles*, la juxtaposition d'éléments langagiers s'affranchit de ce principe se rapportant à la logique rationnelle. D'où cet effet polyphonique dans le propos, qui entrelace deux voix humaines et les paroles muettes que diffuse la musique de Davis. Même phénomène à la séquence 12, dans laquelle Robert converse avec un hypnothérapeute :

Si j'ai déjà entrouvert la porte de l'enfer?... Ben là, pas à ce que je sache... Ah vous voulez dire ma douleur, si j'ai vécu ma douleur? Mon Dieu, je la vis; c'est la raison pour laquelle je vous consulte. Je cherche désespérément un baume à mettre sur cette douleur-là. J'ai essayé l'acupuncture, la psychologie... Ah vous faites le contraire, vous ouvrez des plaies, puis vous... Ça doit être un métier fascinant. Mais là, comment on fait pour... pour entrouvrir la porte de l'enfer? La spirale?... Quelle spirale? (*T-Aiguilles*, vii)

Ces propos sont suivis d'une autre séquence sans parole, puis d'un autre extrait du texte de Cocteau, portant cette fois sur les « prodiges de l'opium » (*T-Aiguilles*, viii). Ici encore, on repère difficilement un rapport de contiguïté entre les fragments de discours assemblés par l'acteur. Comme dans toute écriture ouvertement intertextuelle, un discours prend forme à partir d'un montage d'énoncés d'origines diverses¹⁴. Résultat : la parole proférée sur scène a un statut hybride. Elle relève d'un geste de création poétique fondé sur la découpe et le rapiécage. Sur ce point, nous voilà très près de la figure emblématique de l'auteur-rhapsode avancée par Jean-Pierre Sarrazac¹⁵.

C'est chez Michel Foucault que l'on trouve le concept le plus efficace pour décrire ce phénomène. En parlant de l'esthétique du fragment chez Heiner

¹⁴ Il est à noter que même les passages tirés de la *Lettre aux Américains* de Cocteau sont le résultat d'une opération de collage de phrases provenant de différentes parties de ce texte.

¹⁵ Catherine NAUGRETTE et Céline HERSANT, « Rhapsodie », dans *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Études théâtrales, n° 22, 2001, p. 105.

Müller, Foucault nomme « hétérotopie » la coexistence, dans sa dramaturgie, d'éléments épars et hétéroclites. « Il [Müller] soustrait l'emplacement, le sol muet où les êtres peuvent se juxtaposer. [...] Ce qui est retiré, en un mot, c'est la célèbre « table d'opération »¹⁶ », avance-t-il. La « table d'opération » fait référence à un principe structurant sur lequel s'appuierait l'écriture et qui viendrait ordonner, admettre ou rejeter les fragments langagiers utilisés pour les soumettre à une signification globale. La dramaturgie de Müller, certes plus radicale que celle de Lepage, évolue sans que le « tout » que représente l'ensemble de la parole ne vienne transcender la somme des fragments dont elle est composée.

1.2 La fable pauvre

Il est certain que Lepage ne va pas jusqu'à éliminer de sa production tout recours à une *fable* au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire à une structure narrative assemblant dans un déroulement linéaire une suite d'actions dramatiques¹⁷. Après tout, la pièce ne repose-t-elle pas sur le récit de la peine d'amour d'un artiste québécois exilé à Paris? La fable est simple, voire anecdotique, mais bel et bien présente. Elle se résume aux contrecoups d'un événement passé, à savoir la rupture amoureuse vécue par Robert, aux quelques conversations qu'il entretient avec ceux qu'il croise lors de son séjour à Paris et à sa recherche d'un soulagement. L'intrigue présente même une résolution,

¹⁶ Cité par Christian KLEIN, « Un fragment synthétique », dans *Heiner Müller ou l'idiot de la république. Le dialogisme à la scène*, Berne, Peter Lang SA éditeur, 1992, coll. « Contacts », p. 107.

¹⁷ Patrice PAVIS, « Fable », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 131-135.

énigmatique certes, mais une résolution tout de même, au moment où Robert, dans la courte lettre qu'il adresse à son amour perdu, dit avoir pris la décision « d'être raisonnable » (*T-Aiguilles*, x). On ne pourrait donc affirmer que, dans la dramaturgie de Lepage, le récit soit complètement remplacé par une exposition d'états ou de situations. La parole transmet une information événementielle minimale mais identifiable, et reconstruit à travers elle le parcours effectué par un personnage dans un univers référentiel fictif. Autrement dit, elle n'est pas tout à fait dénuée d'une téléologie, d'un point de chute vers lequel s'orientent les monologues de Robert. Toutefois, l'on ne pourra s'empêcher de noter, à la suite de Dominique Lafon, que le langage verbal dont ces monologues sont composés se voit en quelque sorte affaibli, disqualifié par son auteur.

[...] Qu'il s'agisse d'obtenir une communication aux Etats-Unis ou le silence dans la chambre d'hôtel voisine d'où s'échappent les halètements excessifs d'une relation sexuelle, qu'il s'agisse d'expliquer à une hypnothérapeute ce qu'est le Québec, la situation reste la même. L'interlocuteur, que le spectateur n'entend pas, reste sourd, indifférent ou manifeste la plus totale ignorance. [...] Si la standardiste récalcitrante est un gag usé de même que les voisins bruyants, c'est que le propos est ailleurs, dans l'imaginaire et non dans le mimétisme du quotidien¹⁸.

Il est vrai que l'univers fictif ainsi évoqué n'offre qu'une ligne directrice minimale — celle d'un personnage vivant les souffrances de la rupture amoureuse — dont le développement dans l'espace et dans le temps est impuissant à expliquer la coexistence, au sein d'une même parole, de fragments langagiers hétéroclites. On a vu qu'aucun lien de causalité n'est établi verbalement entre les séquences du spectacle, sauf peut-être cette idée, aussi vague qu'indirecte, d'une résonance perçue par Robert entre sa propre introspection et les crises

¹⁸ Dominique LAFON, « Les aiguilles et l'opium », *Jeu*, n° 62, « Scénographie », mars 1992, p. 86.

existentielles de Cocteau et Davis. N'est-ce pas précisément ce que Decroux entend par « pauvreté » : la fable s'en tient à un conflit intrasubjectif et évolue par conséquent selon une ligne directrice dépouillée, sobre et « troué[e]¹⁹ »? Elle évacue de sa structure le dénominateur commun des fragments qui se donnent à entendre sur scène. Ce « lieu commun²⁰ » ou « table d'opération » doit donc se situer hors de l'univers référentiel de la fable.

Hors du contenu de la parole proférée, de surcroît, car l'hétérotopie qui caractérise la partition verbale est symptomatique d'un déficit structural certain. La parole est « pauvre » parce qu'insuffisante à structurer la totalité des fragments dont elle est composée dans un système logique globalisant. Par conséquent, il serait douteux que, dans le théâtre de Lepage, la dynamique assurant une liaison entre les éléments signifiants — ou instance signifiante — se situe dans la parole, comme ce serait le cas dans une représentation logocentrique, c'est-à-dire structurée d'abord et avant tout à partir d'un texte dramatique. L'articulation des composantes du spectacle relève forcément d'une instance de signifiante autre — ce qui n'est pas sans répercussion sur les stratégies de construction d'un « sens » mises en œuvre dans le regard du spectateur. Cette instance se situerait-elle, comme le suggère Lehmann, dans la composition scénique? S'agirait-il, comme le veut notre hypothèse, du corps fictif élaboré par l'acteur?

¹⁹ Anne UBERSFELD, « La scène et le texte », dans *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres », 1996, p. 10-12. Le « trou » textuel se réfère chez Ubersfeld à l'absence de *deixis*, c'est-à-dire d'indicateurs de spatialité, de temporalité ou de mouvement qui viennent définir au cœur du texte les conditions de son énonciation. Ici, il s'agit d'une fable « trouée » au sens où elle ne peut définir les conditions d'énonciation de tous les fragments de discours qui sont proférés par l'acteur.

²⁰ Michel FOUCAULT, « Les limites de la représentation », dans *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

2. Un corps fictif entre jeux analogiques et fluctuations énergétiques

Le corps fictif, soutient Barba dans *Le canoë de papier*, est un système s'investissant dans une zone fictive indépendante de celle du texte. Il s'agit du résultat d'un travail de « réinvention » et de « dépersonnalisation²¹ » du corps par l'acteur qui vise à en découvrir les pouvoirs et les centres d'énergie qui sont ignorés par les usages prescrits par sa culture. Les rapports de forces qui le structurent sont réinventés, artificiels. Dans *Les aiguilles et l'opium*, Lepage procède à la création d'un système corporel régi par un principe particulier : celui de l'analogie. Comme dans l'ensemble de ses productions, « l'arte è un veicolo²² », l'art est un véhicule capable d'effectuer des déplacements entre différents lieux, époques et images. C'est d'ailleurs ce dont il a été question dans la foulée des travaux sur le théâtre de l'image durant les années 1990, alors que l'on constatait l'émergence d'un nouveau mode de communication théâtrale où « les notions de réseau et d'échange dominant²³ ». Lepage, avançait-on, entraîne l'image commune, le référent culturel, dans un jeu de permutations où les lignes sont fugaces, versatiles, à mille lieues de la fixité des anciennes formes scénographiques. Nous proposerons que le corps fictif construit par l'acteur agit en quelque sorte comme une interface qui, par divers jeux analogiques, rend compatibles des unités hétéroclites. Dans *Les aiguilles*, c'est à travers le corps fictif que s'effectue cette opération de recreation et de transformation d'images. C'est ainsi qu'apparaît, dès l'ouverture du spectacle, une image projetée sur

²¹ Eugenio BARBA, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. « Lecture », 1993, p. 33.

²² Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 57.

l'écran, où figurent le réseau des vingt-six méridiens qui, selon la médecine chinoise, strie le corps humain, ainsi que les points d'acupuncture qui le constellent. Les contours de l'image se brouillent et, de la constellation du corps, on passe à celle des étoiles de la Voie lactée. Peu après, une photo du visage de Robert est présentée, et ses traits se fondent et se reforment pour suggérer ceux de Cocteau, puis ceux de Davis. Des ressemblances visuelles sont constamment établies de cette manière entre deux ou plusieurs objets essentiellement différents : par les jeux analogiques auxquels se prête le corps. Quoi qu'il en soit, ce dernier parvient ici à tisser des liens imaginaires inattendus entre l'anatomie et l'astronomie, puis entre les trajectoires de trois artistes s'inscrivant dans trois horizons culturels distincts : le contexte québécois de 1991 et les milieux new-yorkais et parisien des années 1940.

De plus, en se prêtant, d'une part, aux transformations et focalisations rendues possibles par la technologie — rétroprojection d'images fixes et de séquences filmées (parfois à rebours), ombres chinoises — et, d'autre part, aux déplacements acrobatiques que permet un dispositif scénique ingénieux²⁴, l'acteur s'approprie au moyen de son corps des espaces et des perspectives inhabituels qui élargissent le champ des jeux analogiques. Le corps est pluridimensionnel : il se donne à voir nageant, flottant au-dessus du sol, changeant de taille, ralentissant ses mouvements et se fractionnant parfois pour isoler l'une de ses parties, les

²⁴ Le dispositif scénique est composé de trois écrans enchâssés pivotant au gré des déplacements de l'acteur qui, attaché à un harnais muni de deux câbles, se positionne tantôt au-dessus, tantôt devant ou derrière eux.

moins surtout²⁵. Le procédé n'est d'ailleurs pas nouveau chez Lepage. De *Circulations* (1984) à *Elseneur*, sans oublier le tout récent *Projet Andersen*, le corps est ainsi exploité hors de ses limites naturelles. Dans *La face cachée de la lune*, par exemple, la séquence finale présente un jeu de miroirs où l'acteur se contorsionnant sur le sol paraît flotter en apesanteur, suggérant une similitude entre la légèreté du corps dans l'espace et celle d'un homme soulagé d'avoir enfin établi un contact affectif avec son frère. Une analogie semblable est présentée dans *Vinci*, lorsque le corps de l'acteur, par un jeu de rétroprojections, semble s'apparenter à la structure de la cathédrale Saint-Pierre de Rome. Il semble que, dans cette écriture scénique, le corps est utilisé comme une interface par laquelle s'opère une métaphorisation continue des formes visibles sur scène. Voyons d'abord les phénomènes particuliers que cela provoque dans l'organisation de la représentation.

2.1 Jeux analogiques et enchaînement des séquences

Il a été exposé plus haut que, dans *Les aiguilles et l'opium*, l'univers fictif suggéré par la parole s'avère dépourvu d'une « table d'opération », d'une instance verbale chargée de mettre en relation les différentes séquences du spectacle. Puisque le corps fictif est l'interface de multiples jeux analogiques entre des éléments disparates, il serait raisonnable de supposer que c'est à partir de ce

²⁵ Ceci rejoint ce que Michel BERNARD nomme la « cinématographisation » du corps théâtral, dans « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, tome XXXVIII, n° 370, p. 424.

système²⁶ que s'effectue l'extension du parcours de Robert vers ceux de Cocteau et de Davis. L'alternance entre les trois figures semble motivée par l'activation de connexions métaphoriques d'ordre purement visuel, dont seul le corps de l'acteur est responsable.

Pour nous en convaincre, observons la transition entre la séquence 12, que nous nommerons « la spirale », et les deux séquences suivantes (*T-Aiguilles*, vi-viii). A ce moment du spectacle, Robert se trouve dans le studio d'un hypnotiseur à Paris. Dans les propos qu'il échange avec lui sur le processus de sublimation de la douleur, il est fait mention d'une spirale. Quelques secondes plus tard, l'image animée d'une spirale est projetée sur l'écran arrière et le corps de l'acteur, attaché à son harnais, se met à tourner devant elle en suivant son mouvement²⁷. Puis, la spirale s'efface et la rotation du corps fait apparaître l'hélice d'un avion, qui annonce l'entrée dans l'univers de Cocteau écrivant sa *Lettre aux Américains* dans l'avion qui le ramène en France après vingt jours passés à New York en 1949. L'acteur remonte finalement jusqu'au sommet du dispositif scénique pour réciter un autre passage du texte. Le corps amène donc le regard du spectateur à

²⁶ Le numéro 36 de *L'Annuaire théâtral* (automne 2004), intitulé « Mutations de l'action », propose une réflexion sur le corps comme point d'ancrage des principes structurants de l'action théâtrale contemporaine, un système qui opère en dehors d'un cadre narratif. Joseph DANAN, notamment, pose le corps comme support de la fiction, dans son article « Généalogie d'une question », p. 87 : « le mouvement des corps dans le présent de la scène, dans sa plénitude, ouvre imaginairement vers un ailleurs, un autre temps (ou du moins une autre temporalité), un lieu projeté, une fiction en somme, dont le spectateur est le siège ».

²⁷ Voir la photo H, de M. Valette, à la page suivante. Elle est disponible sur www.theaterderzeit.de/.../content/arbuech9b1.jpg

se déplacer de la situation de Robert à la réflexion de Cocteau en reliant le

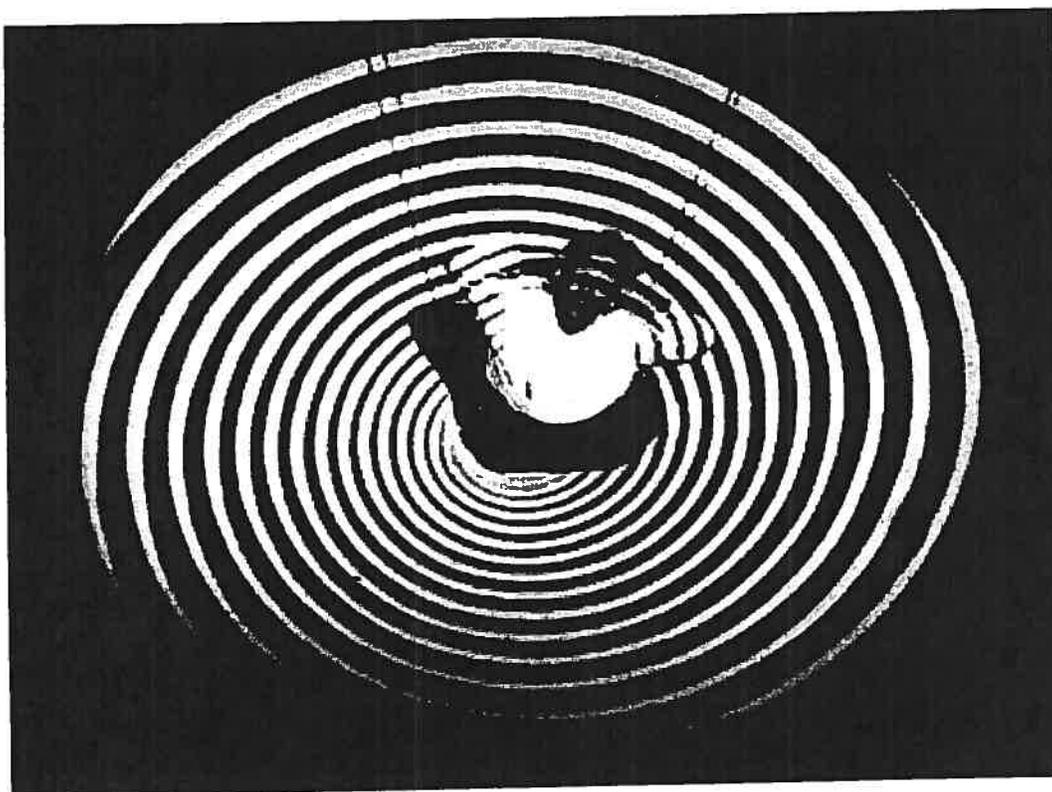


Photo H

tournoiement d'une spirale à celui d'une hélice, puis enfin à l'évocation d'un voyage aérien. La fusion des discours-parcours respectifs des deux hommes passe manifestement par la dynamique du corps de l'acteur. C'est là, semble-t-il, la surface d'interactions dont dépend l'organisation diachronique du spectacle, la succession de ses séquences et leur découpage dans le temps. En ce sens, les images qu'engendre le corps fictif de l'acteur sont plus efficaces que la parole pour assurer le développement de la trame narrative.

2.2. Analogies et polarité

L'observation plus poussée du corps fictif dans la dramaturgie de Lepage mène à un autre constat d'importance. La dynamique que Lepage met en place

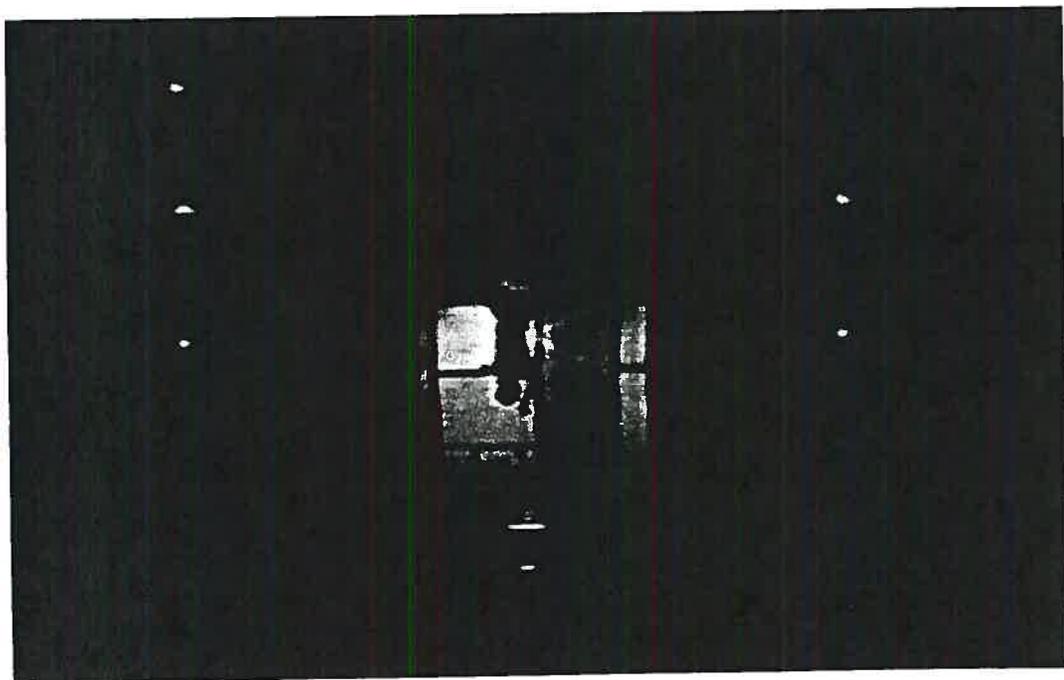
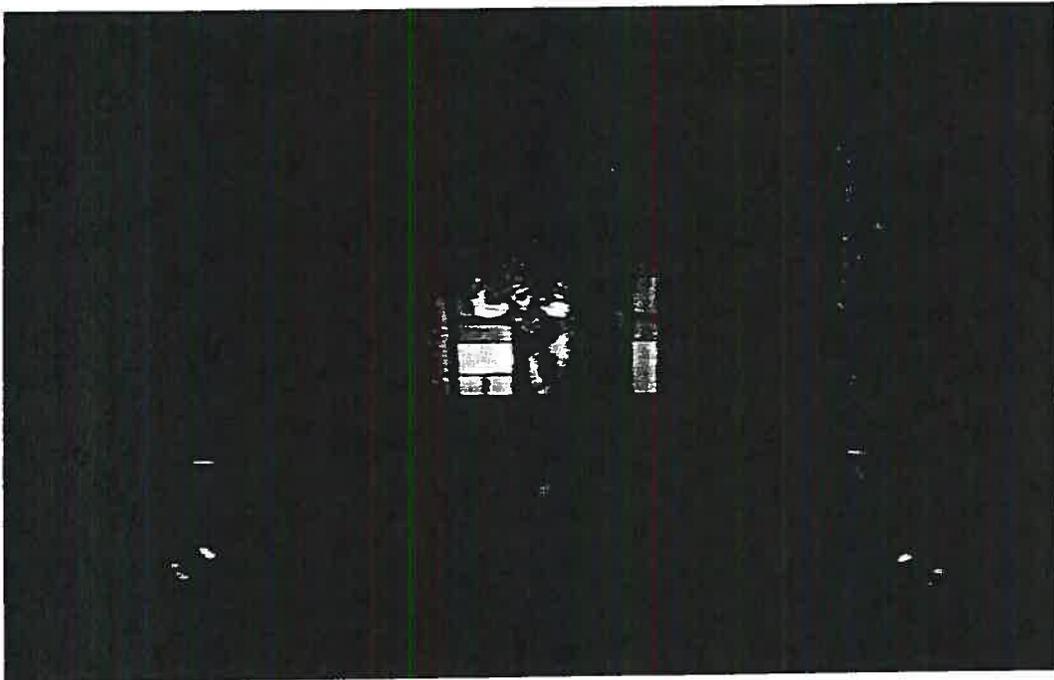
permet l'émission simultanée de plusieurs « signaux²⁸ » de natures différentes. Cela vient confirmer ce que Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos identifient comme étant la spécificité du théâtre de Lepage : « l'enchevêtrement d'actions présentes simultanément, [...] le *complexus* (ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés²⁹ ». Penchons-nous sur une séquence précise des *Aiguilles* pour illustrer cette simultanité : la séquence 6, que nous nommerons « La chute³⁰ ». Au son d'un morceau de Davis, l'acteur, incarnant Cocteau, est suspendu au-dessus du sol à l'aide d'un harnais. Il récite des passages de la *Lettre aux Américains*³¹ pendant qu'on projette sur l'écran derrière lui l'image d'un gratte-ciel qui défile à la verticale, comme pour donner l'impression d'une lente ascension aérienne. Puis, ayant achevé l'énonciation du texte, l'acteur se met à pivoter sur lui-même et la projection sur l'écran inverse son mouvement, suggérant une chute soudaine du corps dans l'espace. Noir.

²⁸ Opérant dans les situations de communication de la vie courante, « le modèle sémantique du signe et des niveaux de sens est peu adapté à la mise en scène contemporaine » (Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 41). « Le signe est, disait Peirce, quelque chose qui remplace quelque chose pour quelqu'un. [...] Or la modernité de cette fin de siècle consiste en ceci : il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont » (Jean-François LYOTARD, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 91). Nous entendons donc les « signaux » comme Julia KRISTEVA entend « émetteurs de signifiante » (*op. cit.*), comme des matériaux qui s'offrent à la perception du spectateur sans nécessairement être associés à un signifié précis. La discussion reviendra plus loin sur la théorie de la signifiante que propose Pavis pour l'étude des pratiques théâtrales actuelles.

²⁹ Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *op. cit.*, p. 171.

³⁰ Voir les photos I et J, page suivante, tirées de la captation vidéo des *Aiguilles et l'opium* mentionnée plus haut.

³¹ Jean COCTEAU, *Lettre aux Américains*, Paris, Grasset, 1949, coll. « Les cahiers rouges », p. 16-52.



Photos I et J

Parmi les multiples signaux émis durant la séquence, plusieurs partitions sont identifiables. Il y a bien entendu une partition vocale (qui renvoie aux tonalités chantantes adoptées par Lepage pour recréer la voix de Cocteau), une partition gestuelle (composés de divers gestes gracieux des bras et du tronc qui

sont typiques de l'élégant personnage), et enfin une partition pour ainsi dire *énergétique*. Cette dernière mérite une attention particulière, car elle pourrait bien concerner cette efficacité libidinale de l'action théâtrale, cette « matérialité fluidique de l'âme » recherchée par Artaud³² ou encore ce « théâtre des énergies » que réclame Jean-François Lyotard³³. Elle est composée des données énergétiques qui sont mises en branle par le corps présent sur scène, déterminées par sa position dans l'espace, par le rythme de ses gestes et par sa tension musculaire³⁴.

Si, dans la séquence de « la chute », des changements surviennent dans l'organisation de ces données énergétiques (par exemple, lorsqu'un contraste est établi par l'acteur entre une ascension lente où son corps est détendu et une chute précipitée où il doit se contracter pour exécuter des voltiges sur son harnais), le plaisir ressenti par le spectateur ne relève pas des signaux émis par les autres partitions. La sensation de vertige est créée par un appel kinesthésique, voire pulsionnel qui ne renvoie pas au personnage de Cocteau ni à sa réflexion sur la présentation de son film *L'aigle à deux têtes* à New York. Le même phénomène se produit à la séquence 15, en ombres chinoises, lorsqu'une silhouette se rétrécit graduellement pour disparaître, comme noyée dans le liquide contenu dans une seringue d'héroïne. Là encore, la sensation créée se rapporte à une manipulation

³² Antonin ARTAUD. « Un athlétisme affectif », dans *Le théâtre et son double*. Paris. Gallimard. 1964, p. 202.

³³ Jean-François LYOTARD, « La dent, la paume », dans *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 97.

³⁴ Sur la notion d'énergie, voir Patrice PAVIS, « L'approche anthropologique et l'analyse interculturelle », dans *L'analyse des spectacles*, *op. cit.*, p. 249-277; où les déplacements énergétiques sont intégrés à l'étude de la lisibilité des pratiques spectaculaires interculturelles. « L'énergie, c'est toujours de la culture vue d'une certaine perspective et concrétisée dans un certain rythme » (p. 268).

physique. De toute évidence, un espace signifiant « énergétique » est généré hors du contenu de la communication verbale ou gestuelle. Peut-être y a-t-il dans la douleur évoquée par l'ensemble de la fiction (peines d'amour, solitude, soif d'évasion dans les drogues) quelque malaise, quelque étourdissement devant être transmis d'une manière sensorielle, directement du corps de l'acteur à celui du spectateur?

Quoi qu'il en soit, dans *Les aiguilles*, les partitions émises par le corps tendent à fonctionner en microstructures autonomes se déployant simultanément dans de multiples directions. Leurs sens respectifs participent moins de l'illustration d'une seule et même action que de la coexistence sur scène de plusieurs microactions ou affects. Elles interagiraient plutôt entre elles de façon partielle et intermittente. Les partitions vocale et gestuelle se coordonnent par exemple pour soutenir l'incarnation du personnage de Robert le temps d'une séquence. On aurait néanmoins affaire à une dramaturgie où le point de vue unique est constamment remis en cause. C'est ce que Lehmann appelle le principe de la « synthèse détrônée³⁵ » dans le théâtre postdramatique : on s'écarte d'une approche unitaire et globalisatrice de la représentation théâtrale — celle d'Aristote, selon laquelle le sensible, l'action concrète et éphémère sur scène, doit obéir à la loi d'un logos centralisateur — pour laisser place au foisonnement des signaux.

Sur scène, vraisemblablement, un seul point de focalisation demeure : le corps fictif, puisqu'il est responsable de la diffusion de chacune des partitions. En fait, en tant qu'élément central de la signifiante, le corps permettrait au spectacle

³⁵ Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 129.

d'évoluer sur deux pôles temporels plutôt qu'un : autant en diachronie — en motivant, on l'a vu, l'enchaînement successif des séquences par la métaphore visuelle — qu'en synchronie, de par l'émission simultanée de signaux divers. En ce sens, le corps fictif est indéniablement « riche » : il oppose à la linéarité du logos une dynamique bipolarisée et une puissance créatrice fondée sur un certain désordre, sur le foisonnement perpétuel de formes sensibles et non sur l'exploitation de thèmes ou d'idées.

3. Corps fictif et vectorisation

Ainsi analysé, le corps fictif en acte dans *Les aiguilles et l'opium* a pour spécificité de laisser les partitions qu'il émet évoluer tantôt en dissonance, tantôt selon une « coordination interactionnelle³⁶ ». L'ouvrage de Michael Kirby, *A Formalist Theatre* (1987), offre sur ce point une explication fort utile. Il décrit le travail de l'acteur contemporain comme évoluant sur un continuum qui s'étend entre deux pôles : le jeu (qui réunit toutes les caractéristiques habituellement associées au jeu réaliste : simulation, illusion, incarnation) et le non-jeu (qui correspond plus ou moins au comportement quotidien)³⁷. Entre ces pôles figurent plusieurs « degrés », s'échelonnant du jeu le plus « complexe » (impliquant l'interaction de plusieurs dimensions du jeu ou partitions) à la performance la moins orientée vers la représentation d'une fiction : celle d'un personnage, d'une

³⁶ L'expression se réfère chez Patrice PAVIS (*op. cit.*, p. 64) à la manière dont le geste se joint à la parole. Nous lui donnerons ici un sens plus général et l'entendrons comme la relation entre deux partitions distinctes.

³⁷ Michael KIRBY, *A Formalist Theatre*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1987, 159 p. Nous proposons ici une traduction libre des concepts de « acting » et de « not-acting » présentés dans le premier chapitre, p. 3-20.

situation ou d'une époque. Dans des séquences telles que « la chute », on l'a vu, les partitions émises par l'acteur (vocale, gestuelle, énergétique) se déploient dans de multiples directions. On s'éloigne alors du jeu complexe, où les partitions travaillent en complémentarité afin que l'action dramatique s'offre à la perception comme un « tout » ordonné — comme c'est le cas, notamment, dans les réécritures des tragédies antiques en France à la Renaissance, œuvres considérées comme l'actualisation la plus parfaite du modèle du « drame absolu ». Dans ces moments, la dramaturgie de Lepage prendrait un caractère moins dramatique et plus performatif³⁸ car le jeu devient scindé; il comprend certaines partitions qui se détournent de l'action dramatique. S'agirait-il d'une riposte à ce que Jean-François Lyotard identifie comme la mise à l'écart du corps au théâtre?

Faire taire le corps par le théâtre d'écrivain cher à l'Europe bourgeoise du XIX^e siècle est nihiliste; mais le faire parler en lexique et syntaxe de mimes, chants, danses, comme le fait le nô, est encore une façon de l'anéantir : corps entièrement transparent, peau et chair de l'os qu'est l'esprit, intact de tout déplacement, événement, opacité pulsionnels³⁹.

Dans des esthétiques contemporaines comme celle de Lepage, il semble que cette réalité pulsionnelle du corps, sans occulter toute la dramatisation mimétique de l'œuvre, acquiert le statut de matériau dramaturgique à part entière. Par conséquent, puisque la présence de ce corps provoque des moments de rupture dans l'illusion dramatique, le regard posé par le spectateur sur la représentation est perturbé. Ce regard qui désire *faire sens* ne peut se limiter ni à une lecture univoque de la sémiotique gestuelle, ni à un processus d'identification

³⁸ Cela vient confirmer une observation de M. Kirby : « a shift is observed among contemporary actors toward the not-acting end of the scale. Acting has grown less complex ». *Ibid.*, p. 19.

³⁹ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 95.

intégrale au personnage tel que celui que décrit Stanislavski⁴⁰. Selon Denis Guénoun,

nous n'allons plus au théâtre pour éprouver cette sorte d'abandon, d'oubli ou de projection de soi dans le personnage. Non que nous n'éprouvions rien qui ressortisse à l'abandon, à l'oubli ou à la projection. Mais *ce n'est pas le personnage comme tel qui les fixe*⁴¹.

Les personnages de Cocteau, de Davis ou de Robert ne sont certes pas supprimés par le jeu, mais tout se passe comme si le corps de l'acteur ne s'effaçait pas tout à fait derrière ces identités fictives et produisait des effets qui ne relèvent que de lui, que de ses ressources énergétiques. Autrement dit, l'acteur-auteur-agenceur scénique impose une présence concrète sur scène. Quels modes de perception sont alors mis en branle? Comment le spectateur arrive-t-il à décoder le jeu de l'acteur?

L'hypothèse de Patrice Pavis s'avère pertinente pour la résolution de cette question : le regard du spectateur effectuerait une « vectorisation » de la représentation. Son opération perceptive consisterait à associer et à connecter des signaux entre eux afin de créer divers réseaux de sens. Dans le théâtre contemporain, avance Pavis, « ce n'est pas tant la conjonction et la concordance des signes qui font sens (comme dans la sémiologie classique) que le circuit énergétique qu'on croit déceler en et entre eux et dont la mise en scène ne donne pas toujours la clé⁴² ». De toute évidence, une telle vectorisation s'attache à l'émetteur central de la représentation, soit le corps de l'acteur. C'est donc à

⁴⁰ Le système de Stanislavski donne à l'acteur la tâche de réduire au maximum la distance entre le rôle et sa vie. Sur scène, la réalité n'existe pas, il n'y a que la réalité imaginaire inventée par le texte. Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, p. 137.

⁴¹ Denis GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, p. 106.

⁴² Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 83.

partir de notre étude du corps fictif que nous élaborerons notre vérification de l'hypothèse de Pavis. À la lumière de notre analyse de la dramaturgie de Lepage, nous définirons le corps fictif d'une part comme un système analogique et d'autre part, suivant les propos de Michel Bernard sur le corps théâtral contemporain, comme un mécanisme où s'établit un jeu de différenciation permanent, où se produit « une modulation temporelle et rythmique de petits écarts, de micro-différences, de distorsions quasi imperceptibles qui créent le simulacre de la création théâtrale⁴³ ». Cela voudrait dire que le spectateur perçoit dans le jeu corporel de l'acteur un certain nombre de données d'ordres gestuel et énergétique (position dans l'espace, rythme de la diction et des gestes, tension musculaire, voix) et réagit aux changements qui surviennent dans l'organisation de ces données. Ce serait là où agissent les vecteurs de sens. Certaines actions physiques seront *connectées* ou *accumulées* ensemble en fonction d'une dynamique. D'autres viendront opérer diverses *ruptures* ou *embrayages* de la représentation vers d'autres niveaux de signifiante⁴⁴.

Et si la distinction entre les trajectoires de Cocteau, de Davis et de Robert dans *Les aiguilles* ne dépendait que du jeu de différenciation établi au sein des données du corps fictif et des vecteurs-séateurs qu'il fera naître dans le regard du spectateur? Examinons le jeu de plus près. Lorsque le personnage de Robert est en scène, la posture de Lepage est relâchée, sa voix quelque peu affligée, sombre, sans entrain. Il se tient au niveau du sol dans une position centrale par rapport au dispositif scénique, devant l'écran sous une ampoule allumée. Dès que ces

⁴³ Michel BERNARD, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, Tome XXXVIII, n° 370, p. 422.

⁴⁴ Patrice PAVIS, *op. cit.*, 1996, p. 19.

données corporelles changent, une rupture s'instaure; nous percevons l'entrée dans un autre univers fictif. C'est ce qui se produit à la séquence 10 par exemple, séquence dans laquelle on revient vers l'imaginaire de Cocteau. Alors, le corps est redressé, suspendu dans les airs au-dessus de l'écran central. La voix, quant à elle, est plus claire, plus dynamique. Le rythme général de la diction et des actions n'est plus le même. Les gestes sont fluides, vifs et incessants; les bras ondulent à la manière d'une pieuvre et les mains s'affairent au découpage de pages tirées du *Life Magazine*. Lorsque les données énergétiques se modifient à nouveau et que le corps, devenu silencieux, ralentit sa démarche et traverse derrière les écrans pour se montrer en ombres chinoises muni d'une trompette — ou pour disparaître carrément, remplacé par diverses images comme à la séquence suivante —, l'on saisit le passage dans l'univers de Davis. La théorie de Pavis rend certainement compte d'un aspect important de la réception d'un spectacle tel que *Les aiguilles et l'opium*. Il serait plausible qu'à travers les modulations corporelles dont nous venons de faire état — assistées, ne l'oublions tout de même pas, par les effets d'éclairage et les mouvements du dispositif scénographique — le regard du spectateur crée un certain nombre de vecteurs-sécateurs qui lui permettent de distinguer les univers fictifs des trois protagonistes.

Il est d'ailleurs possible que les analogies que donne à voir le corps fictif de Lepage soient liées, elles aussi, à un procédé de vectorisation. Après tout, pour que la transition puisse s'effectuer d'une image à l'autre, par exemple d'une spirale projetée sur un écran à une hélice, le regard du spectateur doit les juger

semblables. Ici, l'on s'en souviendra, c'est l'activité kinesthésique de l'acteur, plus précisément les voltiges tournoyantes auxquelles il s'adonne, qui servent de point d'appui au spectateur pour établir un vecteur-connecteur entre les deux images. Dans un sens plus large, sans doute pourrions-nous supposer que ce type de vecteurs se situe aux fondements mêmes du principe analogique qui anime le théâtre de Lepage.

Sans parler de tous ces passages du spectacle où les signaux qui apparaissent sur scène s'offrent à un embrayage, c'est-à-dire à une lecture vectorisée sur plusieurs niveaux de signifiante. Examinons la séquence 16, intitulée « Michel-Ange ». Robert, seul dans sa chambre, raconte l'appel téléphonique qu'il a reçu d'un étranger :

Il s'est mis à me parler de [...] la fresque de Michel-Ange qui représente la création d'Adam. Et il m'a dit que si j'observais attentivement la partie de la fresque qui représente Dieu dans son royaume céleste avec ses angelots et ses séraphins, que je pouvais très clairement distinguer les contours du cerveau humain [...] et que le message ultime de Michel-Ange était très clair. Que le créateur suprême c'était le cerveau humain et que Dieu n'était lui-même qu'une de ses inventions. Il m'a dit de dire à Sartre que l'existentialisme existait déjà 300 ans avant les discussions intellectuelles des cafés de Saint-Germain-des-Prés. Alors je lui ai dit que je ferais le message à Jean-Paul. Et qu'avec ce qu'il venait de m'annoncer, ma solitude était d'autant plus grande (*T-Aiguilles*, ix).

Ici, toujours selon la théorie de Pavis, en présence du corps immobile de l'acteur allongé sur le sol et de l'image de la fresque de Michel-Ange projetée au-dessus de lui sur l'écran, des vecteurs-embrayeurs s'activeraient. À la solitude de Robert ainsi évoquée ferait écho la solitude métaphysique dont parlaient Michel-Ange et les existentialistes, celle de l'homme abandonné par Dieu. Libre au spectateur d'établir ou non ce genre d'embrayage ou d'extension du sens; la vectorisation ne constitue évidemment jamais la seule opération perceptive à

l'œuvre chez le spectateur. Néanmoins, l'essentiel pour nous est de souligner que l'agencement des composantes des *Aiguilles*, parce qu'il s'ancre manifestement dans le corps de l'acteur et donc dans le mouvement visible sur scène, se prête plus facilement à une lecture vectorisée.

L'intérêt de la vectorisation est de proposer une organisation du spectacle qui comprend ses phénomènes énergétiques et leur effet sur la perception du spectateur, sans renier les apports conceptuels de la sémiologie ni figer la représentation dans un « sens » définitif. Elle l'ouvre au contraire à des regards contradictoires. Car la création de vecteurs est une opération individuelle. Elle est directement liée au milieu culturel de chacun des spectateurs, lequel détermine les critères d'« évaluation » des attitudes corporelles : que considèrera-t-il comme un corps calme ou agité, rapide ou lent, timide ou extraverti? En ce sens, la théorie de Pavis ajoute même à l'analyse du jeu une dimension anthropologique.

4. Métamorphoses

Revenons à la pensée de Decroux. Lorsque le jeu corporel et l'art de la parole sont produits ensemble, l'un doit s'appauvrir lorsque l'autre s'enrichit, et vice versa. À propos de l'œuvre de Lepage, nous retiendrons qu'elle présente un langage verbal foncièrement fragmenté, dénué de ce que Foucault désignait du terme de « table d'opération ». Pour cette raison, et aussi parce que l'univers fictif évoqué verbalement ainsi que la fable racontée ne peuvent comprendre en une même logique globalisatrice de nombreux développements du spectacle, la parole dans *Les aiguilles et l'opium* pourrait, par analogie, être considérée comme

un élément « pauvre ». Bien sûr, s'objecterait un Paul Zumthor, « un texte oral n'est jamais saturé, il ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique⁴⁵ »; il laisse ouverts d'infinis faisceaux de sens que le geste vient combler. Toutefois, il s'agirait ici d'une parole non seulement fragmentaire mais aussi affublée d'un statut pour ainsi dire mineur dans l'ensemble de la représentation. Selon Lepage, le recours au langage verbal serait même postérieur au travail scénique dans son processus de création.

La plupart du temps, au théâtre, une production s'échafaude de la manière suivante : écriture, répétition, représentation et, parfois, traduction. Je me rends compte avec le temps que, dans nos créations, le processus s'inverse, d'une certaine façon : l'écriture proprement dite se fait à la fin⁴⁶.

Dramaturgie fondée, donc, d'abord et avant tout sur le travail physique, sur le corps fictif élaboré par l'acteur. Ce corps-système qui prête ses actions au tissage de liens analogiques inattendus entre les éléments du spectacle et qui motive l'enchaînement des séquences du spectacle, serait chez Lepage un point d'ancrage majeur dans l'organisation diachronique et synchronique de la signifiance; une interface à concevoir comme le siège de cette dynamique ou instance interne assurant la liaison entre les éléments signifiants du spectacle. Sa richesse sera pour nous sa versatilité et sa verve — picturale, s'entend. Et puisque, en outre, on sait la scène habitée des manifestations sensibles de sa réalité énergétique, l'on avancera que le corps de l'acteur jouit d'une maximisation incontestable de ses pouvoirs d'expression. À un tel point qu'il se retrouve même thématiqué à travers les différents discours de la pièce; chez Robert,

⁴⁵ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 56.

⁴⁶ Robert LEPAGE, *Robert Lepage, quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, Ex-Machina, 1995, p. 207.

comme chez Cocteau et Davis, le corps est pensé comme matériau de libération de l'esprit, comme médium avec lequel « exorciser » les maux de l'âme par le plaisir ou par diverses manipulations sensorielles. Que dire de ces trois êtres cherchant dans l'acupuncture, les trances hypnotiques, le sommeil, l'opium ou l'héroïne quelque baume à mettre sur leurs blessures, sinon que le soulagement et la transcendance, d'une époque à l'autre, semblent inévitablement passer par l'altération de l'état physique? Il en va d'un usage culturel du corps à investiguer. En effet, si le dispositif sensoriel du corps est le moyen avec lequel l'être entre en contact avec le monde, avec la réalité, aurait-il le pouvoir de l'en éloigner? Le corps, suggère Michel Bernard,

n'est pas seulement mobilisable par les situations réelles qui l'attirent à elles, il peut se détourner du monde, se prêter à des expériences et plus généralement se situer dans le virtuel. [Il] est « ouvert » sur le nouveau, le possible, c'est-à-dire sur l'espace et le temps⁴⁷.

Dans un contexte social et culturel où les images pullulent — authentiques ou non, celles du corps idéalisé étant particulièrement omniprésentes —, l'esthétique de Lepage offre à un public saturé d'écrans et d'espaces virtuels la présence déroutante d'un corps-véhicule, d'un corps assurant, par la démonstration d'une kyrielle de métamorphoses visuelles, un certain passage vers l'invisible, vers une vie imaginaire foisonnante qui dépasse le quotidien et la conception rationnelle de la temporalité. Pourrait-on parler de l'avènement d'une esthétique de la mutation sur les scènes actuelles du Québec?

⁴⁷ Michel BERNARD. *Le corps*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 50.

Chapitre III

Le corps fictif dans *Océan* de Pol Pelletier : une descente vers le symbolique

Nous allons entrer dans la nuit. Bientôt, maintenant. Il ne faut pas avoir peur. On y va.

— Pol Pelletier, *Océan*

C'est sur une vision saisissante que la lumière se fait peu après l'énigmatique prologue qu'adresse Pol Pelletier au public venu assister au deuxième volet de sa *Trilogie des histoires : Océan*¹. Vêtue d'une tunique rouge safranée rappelant le sari indien, au rythme de percussions assourdissantes, l'actrice s'anime en une danse frénétique où, comme dans certaines danses rituelles africaines, fusent cris gutturaux et gestes saccadés des bras et du tronc.

On est véritablement lancé tête première dans la démesure ; celle des muscles faciaux et cervicaux, contractés au maximum, et celle des quatre membres, entraînés dans une cadence violente, leurs extensions excessives semblant vouloir à chaque seconde atteindre les limites du corps. Une décharge pulsionnelle à l'état brut, dirait-on. Pendant de longues minutes, l'énergie sera



Photo K

¹ Du 31 octobre au 12 novembre 1995, la Compagnie Pol Pelletier présente la version expérimentale de *Océan* à L'Espace Libre à Montréal. La pièce est écrite, interprétée et mise en scène par Pol Pelletier. Elle connaît une diffusion importante par la suite; au Carrefour International de Québec en 1995, aux Rencontres d'octobre à Liège en 1996 ainsi qu'en tournée au Québec à l'hiver 1997. Elle est également reprise à Montréal en 1996 et 1997, en alternance avec les deux autres volets de la trilogie : *Joie* (créée en 1990) et *Or* (1996). La présente analyse s'appuie sur un enregistrement vidéo de *Océan* réalisé en novembre 1995 par Arbo Cyber Théâtre, en collaboration avec La Bande Vidéo et Film de Québec. La photo K, disponible sur www.canadiantheatre.com, est d'Yves Provencher.

maintenue à cette intensité extrême, jusqu'à ce qu'un point d'arrêt soit atteint. L'actrice se dresse alors, figée dans une absolue raideur, lorsque ses premiers mots surgissent :

Levez-vous et bougez! L'armée qui est à l'intérieur de moi, la foule bigarrée qui se presse et se compresse, les mille éléphantés aux voix retentissantes mais bâillonnées! Levez-vous et marchez²!

En trois énoncés, Pol Pelletier annonce ses conditions d'énonciation et de jeu. Elle signale le début d'un monologue fortement imagé où s'inscrit une fois de plus un *moi* exacerbé, tout en offrant à la perception du spectateur la présence d'un corps délibérément surchauffé, poussé aux limites de ses capacités expressives. Si bien que ce corps vient à l'encontre d'une convention toujours fort habituelle dans le théâtre québécois des années 1990 : celle de la fictionnalisation mimétique par la parole ou le jeu dramatique. D'une sonorité et d'une visibilité amplifiées, impossible à oublier un seul instant, le corps semble, tout au long du spectacle, refuser de créer l'illusion³ traditionnelle d'un personnage pour imposer sa propre opacité dans l'espace scénique, où s'effectuera une plongée graduelle de l'actrice vers son intériorité. Il devient dès lors intéressant de se demander comment s'articule l'échange signifiant que propose Pelletier au spectateur en entrant sur scène. Selon notre hypothèse initiale, la dramaturgie de l'acteur, parce qu'elle a pour moteur un acteur-auteur-agenceur spectaculaire conscient des principes qui gouvernent le *bios* scénique,

² Nous utiliserons pour cette étude un document tapuscrit de travail fourni par Pol Pelletier auquel nous nous référerons dorénavant par *T-Océan*, directement après chaque citation. L'extrait ci-haut figure p. 3. La photo L, page suivante, est d'Yves Provencher. Dennis O'SULLIVAN, « Jeu à vu : *Océan* », *Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 198.

³ L'illusion est à entendre ici simplement comme « la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre, [...] l'effet de réel produit par la scène ». Patrice PAVIS, « Illusion », dans *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p. 167-168.

engendre des oeuvres dont la clef de voûte est la performativité d'un corps fictif. Chez Pelletier, l'instance principale de la signifiante⁴, à savoir la dynamique structurale qui régit les interactions entre les différents éléments perceptibles dans le spectacle, serait-elle associée à cet usage pour le moins insolite du corps?



Photo L

⁴ Au sujet de la signifiante, voir la précision notée en introduction (p. 3) sur Julia KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication? », dans *Semiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29-51.

1. Une turbulente « mise en trop »

Dans l'absolu, avance Patrice Pavis, l'usage du monologue au théâtre est toujours plus ou moins ressenti comme antidramatique. « Puisque l'homme seul n'est pas censé parler à voix haute, toute représentation d'un personnage confiant ses sentiments à lui-même sera [...] toujours irréaliste et invraisemblable⁵. » Inséré dans un contexte fictif de type réaliste — sauf s'il est motivé par quelque situation exceptionnelle (rêve, ivresse, effusion lyrique) —, le monologue révèle l'artificialité théâtrale. Dans le cas des œuvres entièrement écrites sous la forme monologuée, il a pour effet d'instaurer une relation de communication directe entre locuteur et spectateur, l'un étant interpellé comme complice du discours de l'autre. Avec pour résultat, évidemment, de rompre dès le départ l'illusion dramatique. C'est ce qui se passe dans *Océan*, spectacle dont la partition verbale est entièrement constituée d'un long monologue autobiographique. En identifiant d'emblée sa narratrice et sa protagoniste à sa propre personne, Pol Pelletier crée un espace privilégié de récit — un « pacte référentiel⁶ », préciserait Philippe Lejeune, fondé sur la valeur de l'authenticité — par lequel les spectateurs deviennent les confidents de certains événements récents de sa vie. Elle commence là où s'arrêtait le récit de *Joie*, soit à l'époque de son départ en trombe du Théâtre Expérimental des Femmes en 1985. Cette rupture fut suivie de nombreux mois d'errance partagés entre la *paralyisie*, la *dislocation*, la *liquéfaction* et le magnétisme qu'exerce sur elle toute une kyrielle de rassemblements humains et de charismatiques maîtres spirituels. Pelletier se

⁵ Patrice PAVIS, « Monologue », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 216.

⁶ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Poétique », p. 45.

joint d'abord à un groupe de thérapie montréalais, qui rassemble quelque soixante-dix personnes en un « tas odorant d'humanité souffrante » (*T-Océan*, p. 6) cherchant à guérir les blessures de l'enfance. Puis, en Sicile, au bord de la mer, elle se retrouve *respirant* et *renaissant* au sein d'un groupe de méditation dynamique centré sur l'idée de *l'éternelle mouvance*. Son premier grand éblouissement survient un peu plus tard lors d'un congrès théâtral chez Eugenio Barba, au Danemark, à la vue d'acteurs venus de la Chine, de l'Inde, du Japon et de l'Indonésie pour présenter leurs œuvres : kabuki, kathakali, drame dansé de Bali, Opéra de Pékin... Sous le choc, elle est propulsée en Inde, au centre de méditation Shree Rajneesh, véritable « microcosme de la planète [...], éduquée, évoluée, occidentalisée, un îlot de marbre et de végétation, d'oiseaux et de propreté dans Poona la puante aux 4 millions d'habitants » (*T-Océan*, p. 16). Un séjour que l'actrice raconte comme la découverte d'un état de pure détente et de pleine conscience. Une conscience qui vient à elle *sans effort* et qui ne manque pas de révolutionner sa façon de voir son métier. Désormais, une nouvelle quête motivera ses actions et la fondation, à son retour au Québec, d'un centre d'entraînement pour acteurs, le Dojo : « mettre fin à l'information, [...] mettre fin au mental, [...] se [lancer] à l'assaut de la vie refoulée dans le corps nié, corseté, puni » (*T-Océan*, p. 35). *Océan* s'achève sur le récit de la mort de sa mère, le point culminant de sa recherche de l'abandon.

Il s'agit ainsi d'une parole qui reste solidement ancrée dans le réel — dans l'expérience des métamorphoses réalisées successivement par l'actrice. Allons plus loin ; une parole qui n'hésite pas à s'inscrire également dans le temps réel de

la représentation, notamment par l'irruption soudaine de jeux de sonorités rappelant les exercices d'entraînement des acteurs :

Les opinions diverses fusent!
 buse contre buse babuse mabuse croque buse ruse
 s'use vésuse
 méduse fuse
 équinoxe n'ose
 chose ose
 rose explose (*T-Océan*, p. 39)

Ici, comme c'est souvent le cas tout au long du spectacle, les mots sont prononcés moins pour le sens qu'ils véhiculent — le lyrisme de la poésie de Brio Mackay s'appuyant davantage sur les agencements rimiques que sur le contenu sémantique des mots — que pour la monstration d'un acte locutoire exécuté avec vigueur. Le spectateur ne peut décidément jamais perdre de vue la matérialité de l'échange signifiant ayant lieu entre l'actrice et lui. Son attention est constamment ramenée à ce qui est immédiatement perceptible sur scène, aux manifestations sonores et visuelles qui précèdent l'intellection d'un discours, bref à ce qu'on pourrait nommer l'*ici-maintenant* de la représentation. D'autant plus que le spectacle est ponctué de sporadiques interpellations lancées directement au public :

J'ai découvert quelque chose en Inde. Mais je vous le dirai pas tout de suite. Seulement dans l'autre spectacle qui est pas écrit encore et qui va tout clarifier. Vous reviendrez. Pour les secrets... de la présence... (*T-Océan*, p. 51)

Au point de provoquer dans la pièce, comme dans toute écriture autobiographique, une absence notoire : celle du personnage⁷. Plus précisément,

⁷ Et ce même si, comme le note Sébastien HUBIER dans *Littérature intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Paris, Armand Colin, 2003), toute écriture autobiographique procède inévitablement à une « fictionnalisation du moi » (p. 125), à

ajouterait Robert Abirached, Pelletier ne procède pas à la construction d'une identité fictive telle que l'entend la rhétorique latine, c'est-à-dire dotée d'une *persona* (d'un rôle, d'un « masque » s'offrant au spectateur pour le signe d'une réalité autre), d'un *character* (d'un ensemble de traits psychologiques et comportementaux singuliers) ou d'un *typus* (d'une valeur exemplaire aux yeux de la collectivité)⁸. Bien entendu, les dramaturgies modernes et contemporaines — dès Strindberg et Pirandello — effectuent fréquemment une « mise en trop » de ces dimensions constitutives du personnage, phénomène abondamment analysé entre autres chez Peter Szondi⁹, Richard Schechner¹⁰ et, plus récemment, Jean-Pierre Sarrazac et Hans-Thies Lehmann¹¹. Toutefois, il n'est pas question ici de « ce jeu, ce périple permanent [...] de la *non-coïncidence avec soi* du personnage du théâtre moderne » ni d'un « impersonnage » qui saurait « atteindre à ces confins du soi où cesse le personnel¹² ». Car ici, Pol Pelletier refuse sans équivoque tout recours à sa propre « irréalisation¹³ » par le biais d'une figure fictive. Elle s'apparenterait davantage au performer *postdramatique* de Lehmann qui, plutôt que de représenter un rôle, « offre sa présence sur la scène à la

« l'expression d'un *mythe personnel* » (p. 84), à une reconstruction ayant toujours pour horizon le mensonge.

⁸ Robert ABIRACHED. « La mimésis : esquisse d'une théorie du personnage », dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 15-78.

⁹ Peter SZONDI. « La crise du drame », dans *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre recherche », 1983, p. 11-41.

¹⁰ Il aborde la question à partir de la notion de distance chez Zeami, Stanislavski, Grotowski et Brecht. Richard SCHECHNER. « Points of contact between anthropological and theatrical thought », *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, p. 9.

¹¹ Hans Thies LEHMANN. « Performance », dans *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 216-217.

¹² Jean-Pierre SARRAZAC. « L'impersonnage. En relisant « La crise du personnage » », *Études théâtrales*, n° 20, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », 2001, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 49. Le vocable est de Jean-Paul Sartre.

contemplation¹⁴ ». Ce qui est d'ailleurs différent de plusieurs créations antérieures, telles que *La nef des sorcières* (créée au Théâtre du Nouveau Monde en mars 1976) et *La lumière blanche* (Théâtre d'Aujourd'hui et TEF, avril 1981). Dans ces pièces, l'incarnation illusionniste de différents personnages est pour ainsi dire au service des préceptes de ses revendications féministes. On connaît le fer de lance de Pol Pelletier, qui rejoint celui de nombreuses femmes dramaturges au Québec dans les années 1970 : mettre à mal la représentation conventionnelle du corps féminin, et réclamer le corps comme entité propre, le plus souvent en thématissant celui-ci comme surface de projection d'idéaux, de désirs et de récriminations. La figure tierce qu'est le personnage — représentée sur un mode réaliste — s'avère alors un biais efficace pour soutenir ce type de propos. Qu'il s'agisse d'exprimer le besoin de passer d'un statut passif à un statut actif ou d'invoquer le droit au plaisir, c'est principalement sur les figures qui peuplent l'inconscient collectif, sur les grands archétypes féminins que Pelletier concentrait, à l'époque, son travail de recherche dramaturgique :

dans l'espoir que nous arrivions enfin à créer d'autres personnages que les éternelles mamans, amoureuses ou servantes. FINI, ASSEZ, TANNÉES, autre chose¹⁵.

Si, dans *La trilogie des histoires*, Pelletier refuse d'emblée le personnage, c'est peut-être que cette fois, son propos est ailleurs. Après tout, la construction d'un personnage est indissociable, du moins dans la perspective stanislavskienne, de la construction d'un « gender¹⁶ » qui, dans le cas de l'actrice, implique un

¹⁴ Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ Pol PELLETIER, *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1995, p. 16.

¹⁶ L'observation est de Patrice PAVIS (« La dramaturgie de l'actrice : ou « Voilà pourquoi votre fille est muette » », *op. cit.*, p. k-13), et se réfère au concept de « performed gender » tel que

certain nombre de choix d'ordre idéologique, puisque son rapport au corps est lourd de tout un héritage historique et social. En outre, si l'on considère, avec Jean-Marie Pradier, que « les spectacles vivants font écho [...] aux théories scientifiques qui ont fabriqué les sexes, leur spécificité, [leurs] qualités, [leurs] aptitudes, [leurs] capacités et leurs tares¹⁷ », comment incarner un personnage féminin sans remettre en cause chaque comportement adopté pour sa spectacularisation et les normes sociales qui le façonnent? En choisissant la forme autobiographique, Pelletier évite donc toute prise de position par rapport aux figures fictives féminines et, pourrait-on dire par extension, à la question féministe dans son ensemble. Elle exprime d'ailleurs clairement son désintérêt pour la question durant le spectacle :

À la fin de ma carrière de féministe, le féminisme était devenu une institution et moi la statue devant. Moi, une statue qui répète toujours les mêmes choses. Le féminisme, s'organisant, se structurant, se répétant, a fini par ressembler à ce qu'il voulait combattre. Apollon, le plus misogyne des dieux! La clarté, l'ordre, la logique! Nous sommes devenues claires, ordonnées, logiques (*T-Océan*, p. 38).

Il n'est donc pas question dans *Océan* de viser à réformer un imaginaire collectif mais plutôt de raconter une fulgurante remise au monde. La forme du récit autobiographique permet donc à Pelletier de sortir du « quatrième mur [...] extrêmement puissant dans le théâtre en Occident¹⁸ » et de parvenir ainsi à une ouverture totale envers ses spectateurs. De la féministe engagée, on glisse à l'artiste aspirant à de nouveaux processus créateurs et de nouvelles bases sur

développé par Judith BUTLER, notamment dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, 221 p.

¹⁷ « La biologie a tracé pour la femme les plans de sa machine; la psychologie son mental; l'art les codes de sa spectacularité ». Jean-Marie PRADIER, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Marie LABRECQUE citant Pol Pelletier dans son article, « Pol Pelletier : La cérémonie des aveux », *Voix*, vol. X, no. 41, 10 octobre 1996, p. 47.

lesquelles pratiquer le théâtre. Sa parole (sa puissance d'évocation verbale) et l'activité mentale qu'elle engendre, elle les canalise alors non pas vers un personnage fictif mais vers elle-même¹⁹.

Si *Océan* n'est pas construite principalement sur un personnage, ni sur la représentation illusionniste d'événements fictifs se déroulant dans un univers fictif, sa réception par le spectateur ne peut reposer entièrement sur l'identification au sens aristotélicien du terme. Elle ne peut se fonder sur l'inscription de ce personnage dans le champ de la vraisemblance pour le spectateur ni, pourrait-on dire en langage freudien, sur la reconnaissance cathartique du *moi* de l'autre²⁰. Bien sûr, quelques courts passages du spectacle font apparaître des figures plus ou moins « incarnées » mimétiquement par l'actrice. Il s'agit pour la plupart de gens qui habitent ses souvenirs et dont elle rapporte les paroles et les actes : membres de sa famille, anciens collègues, maîtres spirituels et personnes croisées lors de ses voyages. Sa description des rues de Poona, qu'elle double d'une partition gestuelle se modulant selon les images évoquées, donne un aperçu des quelques figures ainsi esquissées à travers le monologue :

Les petites filles qui nous saluent le long du chemin : « Hello Lady Money! Hello Lady Money! », le mendiant cul[-]de[-]jatte avec son sourire à faire fondre une barre de métal, les bouches et les gencives toutes rouges à cause du bétel que les Indiens sucent sans arrêt, la morve qui pend au nez des vendeurs de rue, « Papaya! Banana! Papaya! Banana! », [...] des kilomètres de tissus rutilants accrochés dehors le long des routes pour attirer les acheteurs « Good price! Very good price! Come! Come! » [...] (*T-Océan*, p. 16-17)

¹⁹ Ou plus précisément vers ce *moi* évoqué tout au long du monologue, ce *moi* qui, rappelons-le, est toujours partiellement fictif ou « refiguré » selon la cohérence que l'autobiographe veut donner à son passé. Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ Patrice PAVIS, « Identification », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 166.

Autrement, mis à part ces personnifications succinctes, les phénomènes d'identification qui surviennent chez le spectateur appellent une définition qui s'écarte de la conception freudienne et des modalités décrites par Pavis. Car la partition gestuelle construite par Pol Pelletier — nous y reviendrons plus loin — ne se déroule jamais sur un mode de jeu purement réaliste. Par conséquent, penser un tel spectacle seulement à l'aide des concepts liés à la fictionnalisation mimétique (personnage, rôle, représentation) reviendrait à occulter l'essentiel de sa structure. Non pas que l'actrice refuse de provoquer l'identification émotionnelle du spectateur; au contraire, cette dernière prend même par moments un caractère cathartique²¹. Toutefois, le procédé par lequel elle y parvient est tout autre. Il en va manifestement d'une manière d'atteindre la catharsis tout en établissant une certaine distance entre le corps fictif et la parole.

La séquence du spectacle où Pelletier raconte la mort de sa mère mérite d'être soulignée à ce propos, car il s'agit d'un exemple probant de ces moments d'identification qui surviennent par le biais d'une recreation corporelle que l'on pourrait dire inductive. Toute l'intensité de la situation est alors suggérée non pas en visant l'illusion dramatique mais en donnant à voir tout un enchaînement d'actions physiques saisissantes. Depuis cette longue attente où Pol Pelletier s'absorbe dans l'observation de la mourante « qui réagit à chacun de ses quatre enfants d'une façon finement différenciée, sans [les] voir, sans [leur] parler et sans bouger un seul muscle » (T-Océan, p. 59), jusqu'à l'ascension de cette

²¹ Entendons ici la catharsis comme la définit JAUSS, dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 220. En assimilant l'identification à un acte de décharge affective s'opérant à travers le travail de l'imaginaire, la catharsis prend le sens de ce qu'Aristote nommait la *purgation des passions*.

dernière vers l'immense abandon qu'est la mort, une prodigieuse montée d'intensité se fait sentir. Le corps de l'actrice n'*incarne* pas Pol Pelletier. Il travaille à balayer l'espace de gestes de plus en plus brusques, il s'agenouille et frappe le sol dans un rythme croissant; il *incorpore*, en quelque sorte, les événements qu'elle a vécus²². Suivra un calme bouleversant, celui qui accompagne les grands deuils. Et lorsqu'on sait que le rapport à la mère sous-tend pratiquement toutes les créations dramaturgiques de Pol Pelletier — une figure imposante, notamment dans *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, en 1979²³ —, l'on réalise à quel point ce moment constitue un point marquant dans sa vie. Une vie qu'elle va jusqu'à dire entièrement « construite en réaction contre cette femme » (*T-Océan*, p. 77). L'identification cathartique qui résulte d'une telle séquence ne nécessite donc pas l'imitation illusionniste d'un événement ou d'un personnage. En séparant, d'une certaine manière, son corps fictif et le récit qu'elle profère, l'actrice nous ramène à sa présence immédiate sur scène, et de là au plus profond d'elle-même, de sa vérité.

On pourrait alors supposer le recours à un procédé de distanciation, non pas au sens brechtien puisque la mise du personnage entre parenthèses n'a pas ici pour but de provoquer une réflexion critique ou politique chez le spectateur — Pelletier, on l'a mentionné en début d'analyse, rejette fermement la réflexion et prône *l'arrêt du mental* —, mais plutôt au sens d'une mise à l'écart d'un

²² La deuxième partie de l'analyse se penchera plus en profondeur sur le fonctionnement du corps fictif créé par Pol Pelletier.

²³ On se souviendra entre autres du personnage de Reine-Mère et de son monologue incisif au premier tableau. Dominique GAGNON, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Éditions du Remue-Ménage, 1979, p. 18-19.

imaginaire extérieur et transcendant à la scène. La signifiante, affirmerait un Denis Guénoun à propos des esthétiques théâtrales contemporaines, est reconduite dans « l'existence, l'être-là, là-devant, de l'acteur : dans sa pratique²⁴ ». Voilà qui rejoindrait une tendance souvent mise de l'avant par la critique à propos du jeu dramatique actuel, selon laquelle les acteurs passeraient aujourd'hui du *représenter au présenter* :

Ce sur quoi les pratiques scéniques contemporaines, mais aussi les *pratiques spectatoriales*, portent leur attention ne concerne plus — ou moins qu'avant — la grande action représentée, son déroulement téléologique et les personnages qui y prennent part. Ces éléments sont souvent *présents* sur le plateau, mais ce n'est pas sur eux que se concentrent les regards, comme ce n'est plus par leur entremise que la salle entre en relation avec la scène²⁵.

De même, Pol Pelletier ne dépasserait-elle pas par son jeu la représentation de figures sur laquelle se fonde le théâtre conventionnel? Elle présente, elle *se* présente absolument entière, faisant de son corps une entité agissante sous le regard du spectateur. Serait-il plausible alors que la signifiante du spectacle s'articule autour de la présence physique de l'acteur, de son corps en jeu? La proposition de Guénoun seraient alors vérifiée :

Si le personnage, ou au moins son efficacité, sa puissance imaginaires (et avec lui tout l'appareil de ses lieux, temps, actions supposés, ou au moins leur capacité d'envoûtement), ont déserté l'espace de la représentation théâtrale, cela signifie que *sur scène, désormais, ne reste que le jeu*. Bien sûr, on y croise encore des personnages, et des effets imaginaires liés aux rôles. Mais ce sont désormais des effets secondaires, qui ne soutiennent plus la singularité du théâtre, et ne portent plus en eux, ni avec eux, la raison de sa nécessité²⁶.

²⁴ Denis GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, p. 153.

²⁵ Jean-Frédéric CHEVALLIER. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 28.

²⁶ Denis GUÉNOUN, *op. cit.*, p. 144-145.

Le jeu serait, dans *Océan* comme dans nombre d'autres créations récentes, le seul repère concret s'offrant à la perception du spectateur, faute de renvoyer aux paroles et actes d'une figure fictive. Ce serait littéralement dans les actions du corps que s'articulerait le principe structurant la signification dans l'ensemble du spectacle. Voyons à cette fin la partition de jeu de plus près.

2. Le corps fictif comme principe spectaculaire

2.1. Acculturation

À regarder Pol Pelletier se mouvoir sur la simple plateforme circulaire en bois qui constitue à elle seule l'agencement scénographique d'*Océan*²⁷, l'on ne peut que constater un travail corporel qu'Eugénio Barba qualifierait d'« extra-quotidien²⁸ ». En effet, tant au niveau des postures adoptées que des mouvements exécutés, son usage du corps s'éloigne de celui que prescrit la culture occidentale dans les situations de communication dites normales. C'est-à-

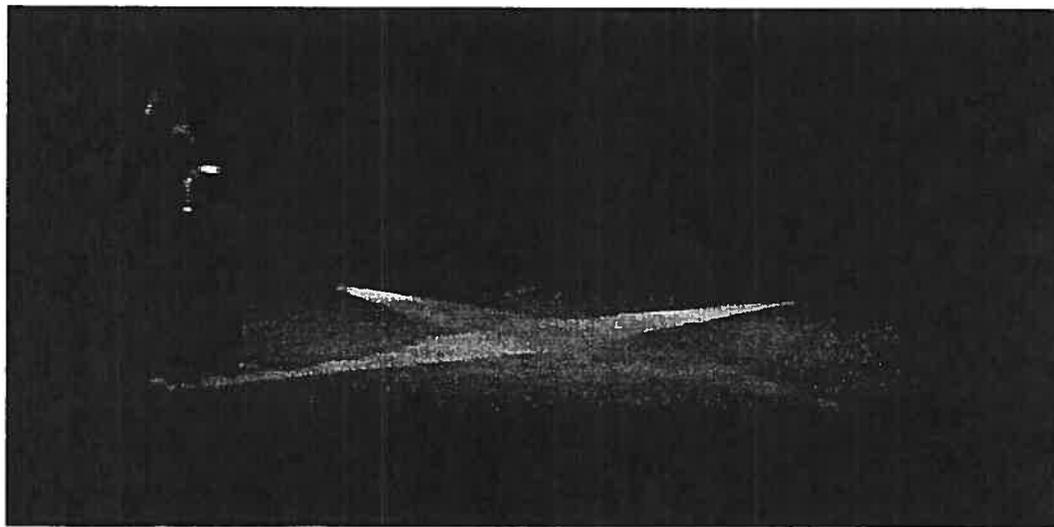


Photo M

²⁷ Voir ci-dessus la photo M, tirée de la captation vidéo d'*Océan*.

²⁸ Eugenio BARBA, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. «Lecture», 1993, p. 33.

dire qu'il rejette le principe du moindre effort selon lequel une quantité minimale d'énergie est déployée pour un rendement maximum dans l'action. L'acteur d'« inculturation » qui se tiendrait debout, par exemple, le ferait dans le plus grand confort possible, soit en n'utilisant que les tensions musculaires absolument nécessaires à son équilibre, tandis qu'il courberait l'échine et laisserait tomber ses épaules et ses bras le long du corps. Au contraire, l'acteur d'« acculturation » — auquel s'apparente manifestement Pol Pelletier — base son jeu corporel sur le principe du malaise et de la dépense maximale d'énergie. Sa création d'un corps fictif ne vise pas une reproduction mimétique du comportement quotidien mais correspond clairement à une recherche d'une corporéité *autre*. « L'acteur ne revit pas l'action, il recrée ce qui est vivant dans cette action. A la fin de ce travail de décomposition et de recomposition, le corps ne ressemble plus à lui-même²⁹. »

Barba soutient que pour arriver à débarrasser son corps des comportements culturels acquis, l'acteur doit retourner aux principes universels de la « pré-expressivité³⁰ », comme le font les acteurs-danseurs des traditions théâtrales orientales. Il doit pour cela étudier les lois fondamentales de la présence. Dans *Le canoë de papier* (1993), plusieurs de ces lois sont décrites et s'avèrent être des outils fort révélateurs dans l'analyse de la partition de jeu construite par Pelletier dans *Océan*. Il serait bien possible qu'à sa soif de « vie », d'« abondance » et de « transformation³¹ » corresponde une semblable recherche de la liberté, pour ainsi dire primitive, du corps sur scène. La révélation de la sauvagerie du corps

²⁹ *Ibid.*, p. 51:

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ Marie LABRECQUE, « Pol Pelletier : La conquête de l'espace », *Voir*, vol. IX, n° 48, 26 octobre 1995, p. 30.

constitue d'ailleurs l'un des buts que Pelletier a poursuivis au sein du Dojo auprès d'actrices de toutes les origines. Elle y a mis sur pied des exercices qui, à partir de tels principes fondateurs, visent à débarrasser le corps des femmes de tout ce qui le fige : tensions, tics et blocages énergétiques conditionnés socialement. La création d'*Océan* serait-elle une concrétisation scénique de cette recherche? Pour nous en convaincre, examinons deux de ces principes en illustrant comment ils se retrouvent mis en pratique dans de nombreux passages du spectacle.

Le principe de l'opposition³², d'abord mis de l'avant par Meyerhold, souligne que l'essence du mouvement scénique est universellement basée sur des contrastes. Ainsi, il y aurait simultanément dans le geste de l'acteur une *force de mouvement* et une *résistance*. Chaque mouvement, par conséquent, serait le résultat d'une variation calculée dans le dosage de ces deux tensions opposées au sein de l'organisme. Lorsque l'acteur devient conscient de ce principe, quelque chose s'ajoute à son jeu, comme si le fait de générer et de freiner à la fois toute cette activité musculaire le rendait plus vivant, d'une présence intensifiée. Dans *Océan*, un phénomène analogue se fait sentir dès les toutes premières minutes d'un passage que nous nommerons « prologue³³ ». Après avoir maintenu l'agressivité à son comble pendant la troublante danse inaugurale que nous avons décrite plus haut, Pelletier commence son récit en adoptant une posture singulière. Le dos arqué à outrance, le visage levé et les yeux écarquillés, elle tient ses bras haut derrière sa nuque, les paumes des mains se faisant face l'une l'autre³⁴. Pas le

³² Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 36.

³³ C'est ainsi que, dans son tapuscrit de travail (*T-Océan*), Pelletier intitule cette partie du texte qui précède le premier des trois actes de la pièce, p. 3-5.

³⁴ Voir photo N, tirée de l'enregistrement vidéo d'*Océan*, page suivante.

moindre muscle de son corps qui ne soit contracté à l'extrême. Il devient vite évident qu'entre le contrôle et l'abandon, une lutte s'installe. La manière dont les bras se déplacent par légers soubresauts tendus vers le visage, par exemple, trahit à la fois une volonté de ramener le corps vers une position plus naturelle et une force qui le retient fermement vers l'arrière, dans une zone d'inconfort où chaque muscle doit résister à la gravité, ne serait-ce que pour rester fixe l'espace d'un instant. C'est dire que, dans cette partition gestuelle, le mouvement et l'immobilité sont délibérément composés de contrastes.



Photo N

Une semblable opposition se fait sentir, quelques secondes plus tard, entre un mouvement de repli vers le centre du corps et une attraction vers sa périphérie³⁵. En fait, tout se joue encore une fois au niveau des épaules et des

³⁵ Voir photos O et P, tirées de l'enregistrement vidéo d'*Océan*, page suivante.



Photos O et P

bras. Durant les quelques phrases où il est question de cette petite fille punie qui « s'enfonce les doigts dans la gorge pour que l'armée reste à l'intérieur » (*T-Océan*, p. 3), le corps se montre replié dans une posture quasi fœtale : épaules roulées vers l'avant et bras serrés sur la poitrine. Cette posture sera adoptée en alternance avec ce que l'on pourrait identifier comme son absolu contraire : une ouverture complète de la cage thoracique prolongée d'une extension des membres vers le haut et le bas. Le tout dans une raideur qui laisse deviner que, dans ce mouvement aussi, s'affrontent deux forces antagonistes et qu'il ne suffit que d'un léger surplus d'énergie d'une part ou de l'autre pour faire basculer l'ensemble du corps vers la contraction ou vers l'ouverture totale.

Pol Pelletier en arrive à construire un corps fictif fondé sur un travail des lois universelles de la présence et non sur les usages culturels occidentaux; elle n'a que rarement recours au comportement quotidien. S'il est clair qu'un jeu d'opposition sous-tend chaque action dans le « prologue » et plusieurs autres séquences, d'autres principes viennent façonner le corps tout au long de la partition de jeu. Le principe de *l'altération de l'équilibre*³⁶, que Barba retire d'une observation rigoureuse de formes codifiées de représentation telles que le Nô, le kathakali, le théâtre balinaï ou encore le ballet classique européen, en est un exemple intéressant. Dans ces disciplines, la technique quotidienne de la marche et de la station immobile est déformée par une rigoureuse déconstruction des rapports établis entre les tensions musculaires de l'organisme qui construisent l'équilibre. Dans les deux premiers actes d'*Océan* se déroule en effet un jeu de déstabilisations successives du corps. Une fois lancée dans sa marche

³⁶ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 34

étourdissante autour de la plateforme circulaire, l'actrice se met à déplacer son centre d'équilibre. Elle le situe d'abord à l'avant de son corps plutôt qu'au centre du bassin comme c'est le cas normalement. Par conséquent, son poids se porte sur la pointe de ses pieds et l'ensemble de son corps s'incline vers l'avant, ce qui l'oblige à rectifier son équilibre en gardant les bras étendus vers l'arrière, de chaque côté des épaules³⁷. Elle fera ainsi plusieurs fois le tour de la plateforme et s'arrêtera à quelques reprises, se stabilisant, soit pour incarner brusquement l'une des figures passagères dont nous avons parlé plus haut, soit pour donner de l'emphase à un passage du récit.

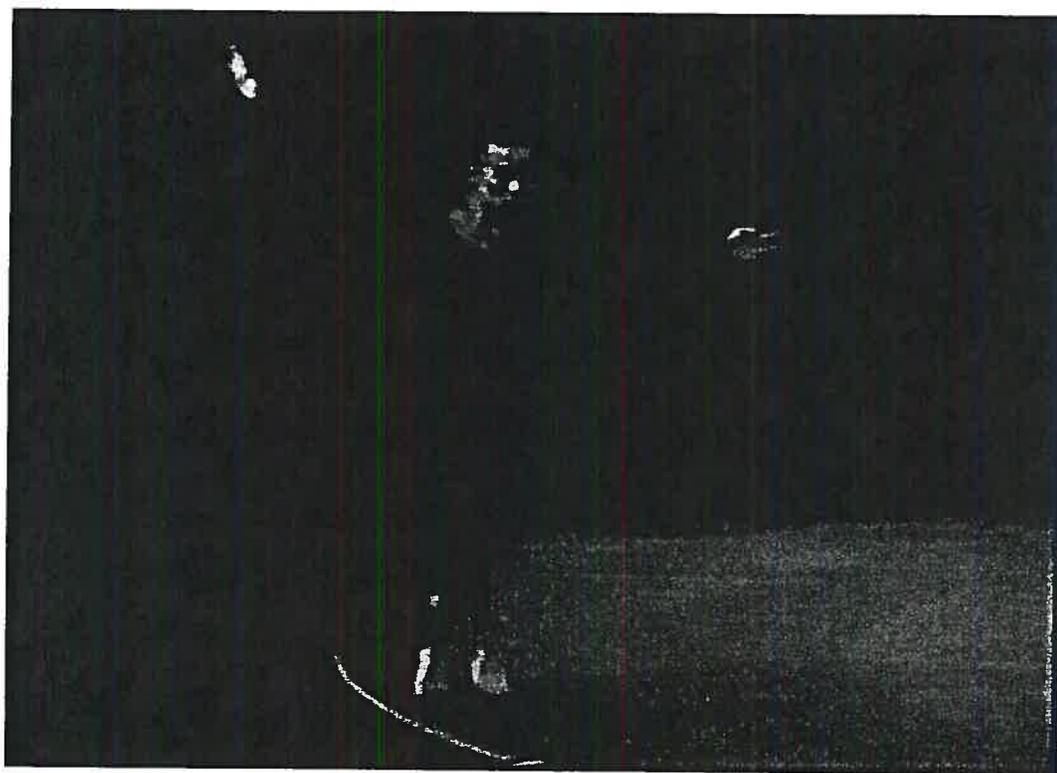


Photo Q

³⁷ Voir photo Q ci-dessus, tirée de l'enregistrement vidéo d'*Océan*.

2.2. Un relief énergétique

Il paraît désormais évident qu'une importance primordiale est accordée dans ce spectacle aux forces internes du corps et à sa capacité d'invention. Indépendamment d'une fiction dictée par le texte, le corps crée des motifs spectaculaires qui ne dépendent que de lui. Revenons à l'affirmation de Guénoun : une fois la scène débarrassée de ses *fantômes* (personnages et actions fictives), il n'y reste que le jeu. Ce que le regard cherche sur la scène, ce serait le relief que dessine le corps en action. Et, vu les phénomènes kinesthésiques dont on vient de faire état, il ne saurait être question ici d'un relief limité à une dimension sémantique ou esthétique. Une architectonique corporelle aussi intensifiée implique forcément un rapport à l'énergie. Les analyses de Jean-François Lyotard pourraient bien nous éclairer sur cette dimension essentielle de la présence scénique. Selon lui, le jeu de l'acteur produit « une errance de flux, une déplaçabilité et une sorte d'efficacité par affects qui sont ceux de l'économie libidinale³⁸ ». Autrement dit, l'acteur générerait une poussée pulsionnelle, et son jeu consisterait à investir sa libido vers telle région de la surface corporelle selon l'effet à créer : en ce qui concerne *Océan*, la libido serait canalisée dans le but de créer un effet d'oscillation entre rétraction et ouverture, entre déstabilisation et équilibre. L'explication de Lyotard nous amène à nous interroger quant à la nature de l'opération perceptive qu'appelle par conséquent la lecture de la partition de jeu par le spectateur. Ce dernier devra engager son dispositif sensoriel dans un processus de décodage du jeu de différenciation mis en place

³⁸ Jean-François LYOTARD, « La dent, la paume », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 99.

dans la dynamique corporelle, soit la « modulation [...] de petits écarts, de micro-différences, de distorsions quasi imperceptibles³⁹ » tangible à travers les données énergétiques émises par l'acteur.

Ainsi, face au jeu de Pelletier dans *Océan*, le spectateur percevrait parmi les fluctuations énergétiques la formation d'un relief signifiant. Non seulement est-ce de cette manière que se révèlent les forces de mouvement qui s'opposent au sein du corps, mais c'est également ainsi, à bien y penser, que l'on perçoit le rythme fondamental du spectacle. Un rythme qui, d'un point de vue global, évolue de la rapidité à la lenteur. Justifions en deux mots cette remarque. Évidemment, rapidité et lenteur sont des notions relatives. « C'est le nombre d'événements scéniques par rapport à la durée de la vie physique qui donne le sentiment de la rapidité⁴⁰. » Partant de cette prémisse simple, il est aisé de constater que le premier acte comporte davantage d'éléments gestuels que les deuxième et troisième dans un laps de temps égal. La marche est plus empressée. La gestuelle, plus animée. Il reste dans ces mouvements vifs et incessants des membres quelque chose de l'agressivité prodigieuse déployée dans la danse d'ouverture. Sans parler des courtes suggestions mimétiques de personnages qui se succèdent plus rapidement et qui demandent à l'actrice de modifier plus brusquement sa corporéité qu'ils ne le font par la suite. D'où cette impression de célérité dans le jeu au premier acte. Un rythme soutenu qui va en décroissant jusqu'à ce que Pelletier s'immobilise et déclame :

³⁹ Michel BERNARD, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, t. XXXVIII, n° 370, 1986, p. 422.

⁴⁰ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 202.

Je ne résiste plus
Je débarque en Inde, à Poona
au centre de méditation Shree Rajneesh (*T-Océan*, p. 11).

C'est alors que s'enchaîne le deuxième acte. On est alors plongé dans le récit des événements qui se sont déroulés en Inde. Non que cette partie du spectacle soit absolument dépourvue d'actions précipitées — on peut en observer, par exemple, au moment du récit où la colère provoquée par les préposées du centre « montées sur le grand cheval du règlement » (*T-Océan*, p. 21) est traduite sur scène par un enchaînement subit de coups violents de karaté portés à des adversaires imaginaires —, mais il est clair qu'à partir de ce moment, les pauses immobiles se multiplient et les moments de haute intensité se font plus rares. Le corps fictif reste toujours un système fondé sur l'opposition de forces antagonistes. Toutefois, il semble progressivement gagné par une étrange force d'inertie. Si bien qu'un ralentissement se fait sentir. Un ralentissement auquel, on l'aura deviné, s'accordent autant le débit de la parole que le timbre de la voix. Les mots sont prononcés d'une voix plus posée, avec une insistance plus grande et semblent soigneusement séparés les uns des autres par de plus longs silences. Une fois le dernier acte commencé, le rythme des gestes et de la parole atteint une lenteur quasi solennelle. Mise à part une dernière intensification de la cadence lors du récit du *grand acte de courage* qu'est la mort de sa mère, les mouvements corporels de Pelletier se font feutrés et caressants. Quelques légers déplacements contraints, de longs gestes circulaires des bras pointant à l'horizon des objets invisibles et de longs regards muets... La parole, quant à elle, réduit sa cadence aussi, comme emportée par ce mouvement rythmique. Elle atteint sa complète extinction après ces derniers mots, à peine audibles :

J'écoute la vie.
 Moi, à peine un germe, une graine, une goutte d'eau.
 À peine une respiration, un souffle.
 Je suis envahie par la vie.
 Je pleure.
 Et je regarde le soleil tourner. (*T-Océan*, p. 78-79)

Le décodage d'un tel agencement rythmique par le spectateur dépend bien sûr du jeu de différenciation énergétique mis en place au sein du corps fictif, lequel établit un contraste entre la rapidité et la lenteur. On a vu que toute une série de motifs spectaculaires (opposition, déstabilisation) créent hors de la communication verbale un relief signifiant qui ne concerne que les données énergétiques émises par le corps. Il s'avère que, même au niveau du rythme, le corps peut créer de part en part du spectacle l'impression d'une progression de la fébrilité à la gravité, sans avoir recours au contenu du récit ni aux procédés conventionnels de l'illusion dramatique ou de l'identification à un personnage. L'énergie déployée est telle que l'on pourrait s'enthousiasmer à la suite de Grotowski déclamant les visées de son Théâtre Laboratoire : « l'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions sensibles⁴¹ ». Sans nier la dimension esthétique du jeu de Pol Pelletier ni la puissance d'évocation de son écriture, il serait raisonnable d'avancer que, dans *Océan*, le corps fictif de l'actrice-auteure-agenceuse scénique refuse de s'effacer derrière la parole et impose sa réalité pulsionnelle comme fondement d'une structure spectaculaire. Un corps qui témoigne d'un désir de

⁴¹ Jerzy GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 14.

rendre le théâtre « biologiquement plus satisfaisant⁴² », doublé d'une véritable recherche sur les fondements anthropologiques du jeu.

3. Vectorisation et symbolisme

C'est encore une fois chez Patrice Pavis que se trouve le concept le plus pertinent pour identifier l'opération perceptive du spectateur face à un tel jeu corporel. Il s'agit de la « vectorisation » des signaux émis par le jeu de l'actrice, ou la création de divers réseaux de sens par connexion ou association. Toutefois, les motifs énergétiques créés à travers la partition de jeu de *Océan* — dont il a été question plus haut — appellent une lecture vectorisée qui semble fonctionner surtout au niveau de l'un des quatre types de vecteurs décrits par Pavis, soit par *embrayage* des signaux de la représentation vers d'autres niveaux de signifiante⁴³. En fait, on a vu que le corps fictif, plutôt que de prétendre incarner mimétiquement un personnage, se présente au regard comme une construction artificielle de l'actrice. Il est en outre « soumis à des excès qui le déforment et accentuent une tension et une attitude intérieure critique et moqueuse⁴⁴ ». Or, ce simulacre délibérément assumé mène au statut symbolique du geste. En effet, le symbole⁴⁵ pourrait bien être le mode signifiant choisi par Pol Pelletier pour porter

⁴² Marie LABRECQUE, « Pol Pelletier : la cérémonie des adieux », *loc. cit.*, p. 47.

⁴³ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 19.

⁴⁴ Le corps est semblable en cela à ceux des actrices qu'observe Patrice PAVIS dans « La dramaturgie de l'actrice : ou « Voilà pourquoi votre fille est muette » », *Degrés*, n^{os} 97-98-99, printemps-été-automne 1999, p. k-14.

⁴⁵ Nous empruntons, pour sa clarté, la définition du concept à Bernard DORT (« La représentation émancipée », dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker; La Salle, Hurtubise HMH, 1985, coll. « Brèches »), selon laquelle le symbole consiste en un élément emprunté par l'univers de la scène à la réalité mais qui, par l'entremise de l'acteur, renvoie à une réalité autre à découvrir.

son théâtre au-delà de l'émotion esthétique et ainsi l'« insérer dans une perspective spirituelle⁴⁶ ».

Ajoutons que le caractère dénudé et minimaliste de la scénographie — laquelle se résume, rappelons-le, à une plateforme circulaire en bois clair fixée sur une scène du reste plongée dans l'obscurité — vient rehausser la valeur symbolique du jeu de l'actrice. C'est d'ailleurs le principe qui soutient l'ensemble des travaux de Grotowski sur le *théâtre pauvre* : « la technique de l'acteur est le noyau de l'art théâtral⁴⁷ ». En l'absence de tout élément plastique qui représenterait quelque chose indépendamment des activités de l'acteur, le corps fictif devient matériau de transformation. C'est à partir des motifs spectaculaires qu'il crée en déployant son énergie tout au long du spectacle que s'activeront les vecteurs-embroyeurs. Ils les relieront, selon les mécanismes associatifs individuels de chaque spectateur, au monde des symboles.

Un premier motif s'offrant à la vectorisation s'impose de lui-même. Si l'on observe les déplacements corporels de Pelletier d'un point de vue général, l'on constate qu'elle suit le dessin d'une spirale tracée sur le sol et qui remonte jusqu'au point central du cercle. Elle débute sa marche initiale en restant d'abord sur la périphérie, dans un tournoiement effréné qui dure en fait tout le premier acte. Elle s'approche ensuite progressivement du centre, avançant, reculant, se fixant parfois sur place le temps d'une danse. Elle ne s'y immobilisera tout à fait qu'au terme du récit, alors qu'elle raconte la mort de sa mère et évoque la solitude et la profonde tristesse qu'elle vit par la suite à son retour chez elle. Le

⁴⁶ Marie LABRECQUE, *loc. cit.*, p. 47.

⁴⁷ Jerzy GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 13.

mouvement hélicoïdal ainsi répété parvient à laisser une impression kinésique dans l'organisme du spectateur, un peu comme le ferait un pendule générant la transe hypnotique. Lorsqu'il s'agit de déceler un sens à travers un semblable motif ou, dans la perspective qui nous intéresse, de lui accorder une valeur symbolique, chaque spectateur met en branle des vecteurs embrayeurs qui lui sont propres. Ces derniers dépendent des signaux qu'il sélectionnera spontanément dans le processus d'embrayage parmi les infinies possibilités offertes par la représentation (un élément sonore, un mot du texte ou un geste posé, par exemple). Si la critique a prêté à ce mouvement corporel de l'extérieur du cercle vers l'intérieur, tantôt le sens d'un « saut vers le soleil⁴⁸ », tantôt celui d'un parcours aboutissant à la « seconde naissance⁴⁹ » de Pol Pelletier, d'autres spectateurs familiers avec les enseignements de la méditation indienne pourraient aisément le relier aux concepts de Osho Shree Rajneesh : la périphérie de l'être ou la personnalité, et le « centre » ou le moi intime, la conscience, l'âme. Après tout, les préoccupations de Pelletier passent effectivement du dehors — elles sont tournées vers le social à l'époque de son travail au sein du TEF — au dedans, pour ainsi dire au centre d'elle-même, puisqu'elles concernent ultimement la contemplation de sa vie intérieure. Voilà le jeu de l'actrice *embrayé* vers un autre niveau de signifiante. L'intérêt de la vectorisation, rappelons-le, est d'ouvrir la représentation théâtrale à des regards contradictoires.

En outre, elle reconnaît l'activité vibratoire du corps de l'actrice et ses effets sur la perception du spectateur. Car l'embrayage du sens vers les symboles

⁴⁸ Jean ST-HILAIRE, « Océan de Pol Pelletier : l'appel du soleil », *Le Soleil*, 13 mai 1996, p. C-12.

⁴⁹ Pierre L'HÉRAULT, « Passages », *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 23-24.

ne peut survenir qu'à partir du seul élément concret présent sur scène : le corps. Revenons à nos observations antérieures sur le « prologue ». Nous avons noté dans ce passage que la partition de jeu révèle une opposition entre deux forces antagonistes au sein du corps fictif. Si les données énergétiques émises par l'ensemble de la corporéité oscillent continûment entre le repli et l'ouverture ou entre l'équilibre et le déséquilibre, la tension ainsi créée peut, une fois vectorisée par le regard du spectateur, en symboliser une autre. Elle pourrait par exemple renvoyer à un conflit entre la rébellion contre l'ordre établi et une irrésistible soif d'abandon. Il s'agit là d'un dilemme existentiel d'ailleurs évoqué par certaines métaphores insérées çà et là à travers le récit :

Je suis la fureur et le chaos avant le début du monde, avant le choix,
avant l'ordre, avant l'acte! ÉTOUFFÉE, AVORTÉE, PARALYSÉE!
Acceptez. Acceptez. Acceptez. (*T-Océan*, p. 3-4)

Les symboles, parce qu'ils rejoignent les schémas universels de la psyché humaine, transcendent le jeu corporel perceptible sur scène. Nous voilà contrainte de revenir sur l'une de nos propositions précédentes. Il serait inexact de dire que Pelletier évacue de son théâtre tout imaginaire extérieur et transcendant à la scène. Elle transformerait plutôt la nature de cette transcendance. Elle freine bel et bien, par son monologue autobiographique, par son jeu *extra-quotidien* et par son travail des lois de la présence, le processus d'identification à un personnage fictif. Toutefois, l'activité imaginaire du spectateur ne se restreint manifestement pas à la performance concrète se déroulant devant lui. Si l'on admet que son regard effectue une vectorisation-embayage du relief énergétique émis par l'actrice vers l'univers des symboles, le jeu se voit doté d'une dimension virtuelle. Nous en arrivons à la confirmation de

notre hypothèse initiale, selon laquelle le corps en jeu constitue la clé de voûte des œuvres de la dramaturgie de l'acteur. Dans *Océan*, le corps ne sert pas à illustrer une fiction proférée verbalement; au contraire, en offrant sur scène une présence symbolique, il met en branle l'activité sensorielle et imaginaire du spectateur, laquelle est tributaire du rythme du spectacle et des différents motifs énergétiques agissant sur la perception. C'est en quoi le spectateur se voit doté d'un rôle central dans la structuration de la signifiante.

4. Le corps fictif comme ciel commun

Pol Pelletier a souvent exprimé le désir de « retrouver les anciens secrets du théâtre qui en faisaient un art si nécessaire⁵⁰ ». Il semble que, dans *Océan*, cette recherche se traduit par un refus du mode conventionnel de communication théâtrale, soit celui de la dramaturgie classique qui s'en tient à un usage sémantique de signes culturellement codifiés et qui butte contre un problème relatif à l'identification dans le théâtre moderne et contemporain. De l'avis de Jerzy Grotowski, faute de ce qu'il nomme un *ciel commun de croyance*, « l'identification d'un groupe avec le mythe — l'équation de la vérité personnelle, individuelle, avec la vérité universelle — est virtuellement impossible aujourd'hui⁵¹ ». Dans une société aussi multiculturelle et hétérogène que le Québec de la fin du XX^e siècle, la fiction illusionniste au sens classique serait-elle devenue impraticable? Quoi qu'il en soit, Pol Pelletier croit que l'efficacité de la communication théâtrale se situe ailleurs.

⁵⁰ Marie LABRECQUE, « Pol Pelletier : La conquête de l'espace », *loc. cit.*, p. 30.

⁵¹ Jerzy GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 22.

Mon théâtre est un théâtre de la transformation. Mon but n'est pas juste de donner des émotions esthétiques aux gens, mais qu'ils soient chimiquement, énergétiquement transformés⁵².

Pour ce faire, elle travaille à libérer son corps des préceptes de sa culture d'origine, dans un processus dit *alchimique* qui fera l'objet de son spectacle solo suivant, *Or*, dernier volet de *La trilogie des histoires*. Son premier pas consiste, comme nous avons pu le constater, à repousser cette conception proprement occidentale du corps qui le réduit à une enveloppe, à un sac d'organes recevant des commandes de la station orbitale supérieure qu'est le cerveau. Dans *Océan*, le corps est chamanique. Il possède une vie et une puissance de communication qui lui est propre. Il est ce qu'Yves Lorelle nomme un « communicant holistique »⁵³. Comme chargé d'un pouvoir rituel, le corps active par les modulations de son énergie le monde des symboles. Ainsi deviennent en quelque sorte tangibles ces *puissances invisibles*⁵⁴ qui façonnent l'existence humaine et qui, comme dans ces « rituels vrais »⁵⁵ que souhaite connaître Peter Brook dans les mises en scène de la fin du XX^e siècle, permettent l'articulation des principes idéologiques fondateurs de l'individu et de la communauté. Peut-être cette transformation à laquelle Pol Pelletier aspire vise-t-elle la révélation de ce qui, enfoui sous des décennies d'athéisme, pourrait encore nous rassembler?

⁵² Marie LABRECQUE, *loc. cit.*, p. 30.

⁵³ Yves LORELLE, *Le corps, les rites et la scène des origines au XXe siècle*, Paris, Les éditions de l'Amandier, 2003, p. 33-34.

⁵⁴ Victor TURNER définit le rite comme le siège des puissances invisibles, le magasin du savoir où sont stockés les symboles chargés et les messages sur les dieux. *Les tambours d'affliction*, traduction française NRF, Paris, Gallimard, 1972.

⁵⁵ Peter BROOK, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 67.

Conclusion

[L'objet du théâtre] n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes [...]¹.

Cette remarque d'Artaud renvoie au désir d'arracher l'œuvre théâtrale à ce qui, dans la tradition occidentale, l'a rendue stérile, soit (entre autres) la répétition mécanique des comportements humains et les règles conventionnelles de la vraisemblance. L'enjeu consiste alors à ouvrir la scène à une expérience qui transcende le quotidien, à des gestes véritablement « actifs », c'est-à-dire possédant en eux-mêmes une puissance signifiante et, en cela, s'écartant de la conception aristotélicienne de l'action. Voilà bien une aspiration qu'il est possible de déceler dans la poétique² des trois spectacles ayant fait l'objet de la présente étude, qui visait à cerner les principaux repères d'une dramaturgie de l'acteur au Québec.

Une telle analyse lève le voile sur des modes de jeu que la critique théâtrale actuelle ne peut se permettre d'ignorer. Les corps fictifs que mettent en jeu Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier — seuls responsables, rappelons-le, de la partition verbale, du jeu et de l'agencement scénique de leurs productions respectives — ne peuvent être que le résultat d'un travail centré sur ce que l'anthropologie théâtrale, dans sa recherche d'une perspective universelle sur le théâtre, a permis d'identifier comme le noyau spécifique des spectacles

¹ Antonin ARTAUD, « Théâtre oriental et théâtre occidental », dans *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, coll. « Folio essais », p. 107.

² Bien que notre étude de la dramaturgie de l'acteur doive se limiter à des considérations de l'ordre de la poétique théâtrale, il serait intéressant de poursuivre la discussion en explorant la dimension poétique des œuvres analysées. Une telle ouverture vers la génétique théâtrale permettrait de tenir compte du travail effectué par l'acteur avant la représentation, tout en mettant en lumière des matériaux de création peu connus de la critique : manuscrits, brouillons, esquisses de laboratoires de jeu, etc. Merci à Yves Jubinville et Jeanne Bovet pour leurs observations à ce sujet.

vivants : le *bios* scénique. D'abord, parce que le détour par l'ailleurs culturel et la pratique de l'acculturation sont clairement perceptibles dans les trois cas. La fragmentation ludique de la gestuelle et la construction d'une posture antinaturelle que l'on a pu observer, dans un premier temps, à travers la partition de jeu de Tremblay laisse deviner l'influence des traités de Zeami et d'un long apprentissage des techniques des acteurs-danseurs du kathakali indien. Alors qu'avec Tremblay, l'acculturation passe par l'emprunt de principes à une pratique orientale codifiée, elle correspond chez Lepage à la construction d'un système corporel analogique, fonctionnant telle une interface où se superposent les images et où se rejoignent trois figures fictives. Chez Pelletier, quant à elle, l'acculturation se traduit à la fois par une recherche de l'expressivité extra-quotidienne du corps et par un travail rigoureux sur la présence, dont les lois, avons-nous constaté, comprennent celle de l'opposition des forces contraires et celle de l'altération de l'équilibre. L'actrice parvient ainsi, en générant une surcharge d'énergie, à déformer sa corporéité. Bref, chez nos trois acteurs créateurs, « exprimer objectivement » conduit à l'invention d'une partition rythmique ou énergétique, élaborée à même les ressources expressives d'un corps extra-quotidien.

Ce sont de telles observations qui nous ont amenée à constater, dans les trois spectacles, une tension particulière instaurée entre le corps agissant et la parole proférée. En effet, le corps fictif tend manifestement à se construire ici dans un espace-temps parallèle à celui des conflits intrasubjectifs qui nous sont relatés, ce qui vient rompre l'unité caractéristique du drame absolu selon Peter

Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*. Que ce soit en créant une fable perceptible pour ainsi dire physiquement, hors du cadre narratif dans lequel évolue un personnage — c'est ce qui se produit dans *Le déclic du destin* —, en mettant de l'avant les flux énergétiques du corps, comme le fait Pelletier dans *Océan*, ou encore en oscillant du « jeu » au « non-jeu » — ce qui laisse place à diverses modulations pulsionnelles dans *Les aiguilles et l'opium* —, ces acteurs détachent leur jeu des visées mimétiques ou illusionnistes qu'évoque la partition verbale. De façon discontinue ou non, ils se départissent de ce corps conditionné culturellement — de ce « corps-pour-autrui³ » qui, selon Jean-Paul Sartre, résulte de l'intériorisation par l'individu de ses déterminations sociales : les rapports de production, la dynamique familiale, le passé historique et les institutions contemporaines —, et s'affranchissent du « quatrième mur » dont parlait Diderot, passant plus ou moins radicalement du *représenter* au *présenter*. Le corps en acte est alors à concevoir comme une matérialité relativement opaque par rapport au langage qui, dans certains cas, ne fait que le traverser.

Il est vrai que, dans cette perspective, les poétiques de ces trois acteurs-auteurs-agenceurs scéniques ébranlent le statut traditionnellement réservé au langage verbal dans le théâtre occidental, notamment dans les dramaturgies où :

[...] c'est le texte phonétique, la parole, le discours transmis [...] qui assure le mouvement de la représentation. Quelle qu'en soit l'importance, toutes les formes picturales, musicales et même gestuelles introduites dans le théâtre occidental ne font, dans le meilleur des cas, qu'illustrer, accompagner, servir, agrémente un texte, un tissu verbal, un logos qui *se dit* au commencement⁴.

³ Le concept est analysé par Michel BERNARD, dans *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Essais », p. 111.

⁴ Jacques DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 346.

Cette structure de la représentation fondée sur le verbe qui, aux yeux d'Artaud, écrase cette *part de vérité enfouie sous les formes*, ne peut suffire à rendre compte des développements spectaculaires que nous avons analysés dans cette étude. Car la parole qui s'y donne à entendre, dans chacun des cas, échoue à structurer entièrement la signification. Chez Lepage, l'usage de la parole est caractérisé par la fragmentation et le rapiécage. Sa poétique « rhapsodique⁵ » échoue à homogénéiser sans reste l'ensemble des éléments signifiants du spectacle : ni les situations exploitées verbalement (celles que vivent Robert, Jean Cocteau ou Miles Davis), ni les thèmes abordés, ni les manifestations corporelles ne sont soumis à une logique globalisante dérivée du seul texte. Par conséquent, *Les aiguilles et l'opium* se caractérise par une fable « pauvre », relevant d'une forme hétérotopique et d'une mise en intrigue somme toute anecdotique. L'enchaînement des séquences du spectacle est plutôt motivé par les actions du corps fictif : par les déplacements, les analogies visuelles et les fluctuations énergétiques générés physiquement. Voilà comment le corps fictif parvient à articuler la structure interne de la signifiante.

Chez Tremblay et Pelletier, la remise en cause de la primauté accordée à la parole est liée à un travail centré davantage sur la rythmique que sur la dimension sémantique du langage. En effet, puisque Tremblay règle sa prosodie et sa voix sur le rythme de ses mouvements physiques et non sur le contenu des énoncés ou sur la logique du récit qu'il énonce, nous pouvons y voir une incorporation des impulsions énergétiques dans le langage. Chez Pelletier, ce phénomène se

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Rhapsodie », dans *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 105.

manifeste par une tendance de la parole à s'ancrer dans l'ici-maintenant du spectacle, notamment par l'irruption de jeux d'assonances dans le récit et par de sporadiques adresses au public. En outre, l'alanguissement du débit de la parole et l'affaiblissement de la voix s'accordent au ralentissement du rythme corporel à mesure que l'on approche du dernier acte d'*Océan*; si bien que le relief acoustique créé par l'acte locutoire de l'actrice semble prendre le pas, ici encore, sur le sens évoqué par les mots. Un relief assez puissant pour nous amener, la durée d'une séquence particulièrement intense (celle de la mort de sa mère), à l'émotion cathartique. Dans ces deux spectacles, l'attention du spectateur se voit constamment ramenée à la dimension sonore, vibratoire (et donc foncièrement physique) du langage, celle qui est captée par les sens avant de donner lieu à l'intellection d'un discours. Ce qui n'est pas sans soulever un nombre de problématiques à ne pas négliger sur la mouvance actuelle de l'écriture dramatique, laquelle est dite « désormais, intempestivement, poétique⁶ ».

En résumé, il apparaît que les processus de création de l'acteur sont toujours motivés par la recherche d'un mode de communication autre, d'une fiction que l'on peut qualifier d'holistique en comparaison avec la verbalisation privilégiée par l'« entreprise de reconstruction intellectualisée du vivant⁷ » qui, selon Jean-Marie Pradier, a conduit les civilisations occidentales à confondre théâtre et littérature. Comme si la perspective intrasubjective du monodrame, cette « pratique du monde indicible, visible du personnage et invisible de ceux qui

⁶ Denis GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, p. 148.

⁷ Jean-Marie PRADIER, *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 23.

l'entourent⁸ », ramenait inévitablement l'acteur au cœur d'un questionnement identitaire, et de là vers une conscience nouvelle — dont témoigne de toute évidence le statut nodal du corps fictif. Ainsi se voit confirmée l'hypothèse selon laquelle la construction de la signifiante dans les spectacles de la dramaturgie de l'acteur s'ancre à même le corps présent sur scène. La parole, les enjeux psychologiques, la fable au sens pré-brehtien du terme et, d'un point de vue plus large, la rationalité, ne sont donc pas le « commencement » ni la clef de voûte de cette poétique. L'acteur, en mettant à mal les fondements de la représentation logocentrique par l'opacité performative de son corps fictif, instaure une tension nouvelle entre les dimensions sémantique et sonore du langage. La dynamique signifiante qu'il met en place est donc un langage qui, comme la peste⁹, agit davantage sur les sens que sur l'entendement; par contamination, par enivrement, par magnétisme.

La vectorisation : une lecture du corps fictif en acte

La présente étude a démontré que, lorsqu'un acteur s'éloigne de la mimésis, le processus d'identification du spectateur au personnage et les phénomènes perceptuels qui y sont rattachés sont modifiés. C'est que le corps fictif en acte ne se résume plus alors à sa seule fonction de signe, telle que la définit le schéma structuraliste de la communication. Ceci nous autorisait d'ailleurs à ignorer, dans notre investigation théorique, certaines analyses essentiellement « linguistiques » de la gestuelle de l'acteur, comme celles que

⁸ Nicolas EVREINOV, « Introduction au monodrame », *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 155-156.

⁹ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la peste », dans *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 43-47.

proposent, notamment, les travaux de R.M. Birdwhistell¹⁰. Ce type d'études aborde la partition de jeu dramatique un peu à la manière d'un matériau langagier, c'est-à-dire comme la somme de plusieurs petites unités de sens (ici, de mouvement) nommées « kinémorphèmes¹¹ ». Dans notre perspective analytique, de tels concepts, dérivés du signe saussurien, s'avèrent insuffisants, voire inopérants. Car, puisque le corps en scène développe sa propre logique ludique (un système énergétique capable, on l'a vu, d'évoluer dans une tension entre les deux pôles temporels de la diachronie et de la synchronie), la réception de ces spectacles implique un travail de construction de la signifiante dont le corps est le moteur principal — celui du spectateur autant que celui de l'acteur. Autrement dit, la lisibilité du corps fictif de l'acteur par le spectateur relève de mécanismes perceptuels plus complexes qu'une simple opération analytique ou cognitive.

Il était nécessaire d'élargir notre conception du spectacle pour comprendre ce qui, dans la réception de ces tressages de signifiants que sont les spectacles de notre corpus, échappe au décodage linguistique. Dans *Le déclic du destin*, nous avons pu voir que la vectorisation cinétique et énergétique dessinée par le corps fictif de Larry Tremblay explique la perception par le spectateur du rythme global du spectacle. La division de l'action en séquences de jeu distinctes dépend donc de la dynamique instaurée par le corps sur scène; tantôt par une partition gestuelle suggérant quelque agitation ludique de la main droite, tantôt par une modulation énergétique appelant une segmentation temporelle. Chez Robert Lepage, ce sont

¹⁰ R.M. BIRDWHISTELL, *Introduction To Kinesics*, University of Louisville Press, 1952.

¹¹ Michel BERNARD fait la critique de ce concept et de ses dérivés dans *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Essais », p. 128; et aussi dans *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976, p. 258.

de semblables *vecteurs-sécateurs* qui opèrent le processus de différenciation du corps fictif et qui, dans *Les aiguilles et l'opium*, articulent la trajectoire de Robert à celles de Cocteau et de Davis. De plus, nous avons réalisé que, dans ces deux spectacles, l'action des vecteurs dits *connecteurs* explique la perception de plusieurs ensembles signifiants émis simultanément. Voilà qui permet à Tremblay, pour sa part, de travailler en fonction de deux axes : l'un grave et l'autre humoristique. Chez Lepage, les *vecteurs-connecteurs* sont liés au principe analogique qui assure les transitions entre les images créées par le corps. La vectorisation semble également rendre compte de plusieurs motifs spectaculaires qui échapperaient à une lecture purement logocentrique de *Océan*. À ce propos, nous avons relevé dans le jeu de Pol Pelletier certains phénomènes énergétiques réalisés à même le corps présent sur scène (forces contraires s'opposant dans les gestes, déplacements successifs autour d'une spirale tracée sur le sol, etc.), qui se prêtent, selon les réflexes associatifs de chaque spectateur, à un *embrayage* vers d'autres niveaux de signifiante — ou, comme nous l'avons suggéré, vers le domaine du symbolique.

En plus de souligner un certain effacement de la distance entre la scène et la salle, la théorie de la vectorisation rend compte de la valeur du hasard et de la pluralité des regards dans la construction de la signifiante. Elle vient aussi renforcer notre conviction à l'effet que le corps de l'acteur a primauté dans la dynamique des spectacles solos sur lesquels nous avons centré notre étude. À la fois émetteur de la parole, exécuteur d'actions et modulateur d'énergie, le corps fictif devient, dans les trois cas, le carrefour du sens et, chez le spectateur, le point

d'ancrage des vecteurs de signifiante. Dans ces spectacles, si le corps *parle*, ce n'est pas comme support ontologique ni comme siège existentiel du *Moi*, mais comme entité libre de laisser poindre sur scène les zones parfois méconnues de son désir.

Vers la poétique d'un théâtre ontologique

Tout en gardant en mémoire le danger du « ritualocentrisme¹² » qui, nous prévient Pradier, guette toujours les études théâtrales et les *performance studies*, nous ne pouvons passer sous silence les ponts tendus tout au long de notre étude entre la dramaturgie de l'acteur et le rituel. Là s'ouvrent effectivement plusieurs voies d'investigation innovatrices pour la poursuite éventuelle de notre problématique. Car il semble qu'une fois son horizon ouvert à des cultures extra-occidentales, l'acteur tend à se rapprocher des rites à travers lesquels, par définition :

les sociétés humaines ont créé avec leur corps des images reliant le visible et l'invisible, [lesquelles] apprenaient aux hommes à regarder au-delà du réel¹³.

Que ce soit pour invoquer les instances supérieures qui gouvernent la vie, pour construire un récit fondateur destiné à calmer ses angoisses ou encore pour jeter les bases d'un nouvel échange signifiant — comme le font Tremblay, Lepage et Pelletier —, le (la) *performer* utilise son corps comme plaque tournante entre le monde vécu et la métaphysique. En effet, la dramaturgie de nombre

¹² Jean-Marie PRADIER, « L'ethnoscénologie. Vers une ethnoscénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, « Méthodes en question », printemps 2001, p. 57.

¹³ Yves LORELLE, *Le corps, les rites et la scène des origines au XXe siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2003, p. 42.

d'acteurs contemporains ne se fonde-t-elle pas sur la soif d'une conscience plus aiguë de la condition humaine, ou encore sur une recherche axée sur l'autotransformation?

Allons plus loin : que doit-on appréhender dans un tel choix artistique, dans cette démarche plus ou moins intentionnelle vers la création de nouveaux rituels scéniques? C'est là qu'au terme de nos analyses, nous rejoignons les préoccupations centrales d'un domaine de recherche en plein essor : celui de l'ethnoscénologie. Dans cette perspective heuristique, qui envisage le théâtre comme le lieu d'une articulation de principes idéologiques ou comme un espace «où se négocie la signifiante culturelle¹⁴», le jeu de l'acteur et les nouveaux modes de perception dont il a été question ici prennent le sens d'un témoignage : celui qui pointe des changements anthropologiques assez importants pour bouleverser les bases sociales de la relation théâtrale conventionnelle. Ainsi, en cette époque de l'histoire culturelle québécoise, les formes spectaculaires de la dramaturgie de l'acteur seraient-elles le lieu d'une quête de sens à caractère vitaliste — d'un retour à ces forces qu'Artaud disait aux sources de l'événement théâtral? Sinon, les acteurs seraient-ils plutôt mus par le besoin de se créer, de façon anhistorique, quelque univers transcendant, quelque refuge virtuel contre la réalité?

En attendant les développements à venir de la recherche sur cette dimension ontologique des spectacles contemporains, retenons une certitude : les esthétiques qu'il nous a été donné d'examiner ici témoignent d'un besoin de forger

¹⁴ Voir la discussion de Jean-Marie PRADIER sur la méthode de l'ethnoscénologie; *loc.cit.*, p. 58-59.

une conception de la représentation théâtrale qui puisse intégrer un nombre croissant d'expérimentations scéniques orientées vers l'exploration des ressources expressives du corps. Sans doute est-ce là l'une des principales voies par lesquelles la dramaturgie actuelle, coincée entre les procédés de représentation cinématographiques et médiatiques où s'est instauré le règne de la technologie numérique, s'emploie à fonder sa nécessité.

Annexe

**Transcription du spectacle *Les aiguilles et l'opium* de Robert
Lepage tel que présenté au Palais Montcalm de Québec
du 15 au 19 octobre 1991.**

**La captation (Productions d'Albert/CNA/Productions AJP)
est fournie par la compagnie Ex-Machina.**

Séquence	Actions du corps fictif	Partition verbale
1 «Acupunc- -ture ¹ »	Une diapositive de la Voie lactée est projetée sur l'écran. Dispositif scénique : 3 cadres enchâssés. Seule la tête de l'acteur est visible, au-dessus des cadres. Puis, on aperçoit son corps qui s'habille à la façon de Cocteau.	Le praticien insère délicatement les aiguilles dans ma chair. On pourrait croire qu'il improvise, mais, en réalité, il suit un dessin très précis. Il parcourt les vingt-six méridiens qui strient mon corps ainsi que les six cent cinquante-huit points d'acupuncture qui le constellent. Curieusement, ce traitement qui ne me procure aucune douleur, tire ses racines dans plusieurs siècles de supplice chinois, torturant de pauvres corps, excitant les nerfs, calmant les douleurs. De nos jours, toutes les affections, même les plus pernicieuses, peuvent, selon certains, être guéries par l'acupuncture. Mais je connais au moins trois choses qu'elle ne peut soulager : le mal de vivre, le manque de confiance en soi et une peine d'amour. J'ai senti le besoin de consulter un acupuncteur quelques semaines seulement après ma rupture amoureuse, alors que j'étais à Paris pour un contrat de narration sur un film documentaire. Quand j'ai commencé à sentir les premiers symptômes d'une sorte de manifestation physique de l'angoisse, comme un serrement dans ma gorge, qui m'empêchait presque de respirer et qui étouffait ma voix. J'avais donc l'impression d'être en train de tout perdre parce que ma voix, c'est aussi mon métier. Comme l'acupuncture ne donnait aucun résultat, les seuls baumes que j'ai pu trouver pour mettre sur mes blessures étaient de vieux enregistrements du plus grand catalyseur de la musique noire américaine, Miles Davis, et une longue lettre adressée aux Américains par le prince des poètes, Jean Cocteau.
2 « Prologue avion »	Un dessin des 12 méridiens qui strient le corps humain et des points	« Américains, je vous écris de l'avion qui me ramène en France. J'ai passé vingt jours à New York et j'ai fait tant de

¹ Les titres des quatre premières séquences sont ceux qu'utilise Chantal HÉBERT dans son article : « De la mimésis à la mixis ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Chantal Hébert et Irène Pirelle-Contos (dir.), Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 28.

	<p>d'acupuncture est substitué par l'image de la Voie lactée.</p> <p>Une diapositive est projetée sur le bas du podium et indique une date : 10 janvier 1949. Lepage prend graduellement les poses et les mimiques de Cocteau. Retenu par un harnais, il monte entre deux hélices accrochées au sommet du décor.</p>	<p>choses, vu tant de monde que je mesure mal si j'ai vécu chez vous vingt jours ou vingt ans. Vous me direz qu'on ne juge pas un pays d'après une ville, l'Amérique d'après New York, et que mon séjour est trop bref pour que j'ose me le permettre. Mais il arrive que le premier coup d'oeil qu'on jette sur un visage vous renseigne mieux sur ce qu'il renferme qu'une longue étude. [...] Il arrive aussi qu'une ville qui estime refléter mal d'autres villes, reflète même des territoires immenses dont les heures ne correspondent plus, de telle sorte que la nuit des uns est le jour des autres et que les uns veillent pendant que les autres dorment. Je veux dire que les uns sont occupés par l'absurde magnificence du rêve alors que les autres agissent et ne rêvent pas. Ce qui provoque, sans que nul s'en doute, une circulation d'ondes contraires que l'âme enregistre alors que l'esprit ne les déchiffre pas. [...] Car cette attraction qu'exercent les énigmes et cette horreur des énigmes est la grande affaire de l'esprit américain » (Jean Cocteau, <i>Lettre aux Américains</i>, Paris, Grasset, 1949, coll. « Les cahiers rouges », p. 11-14) « C'est un des derniers hommes libres qui vous parle, libre avec tout ce que cela comporte de solitude [...]. Je ne peux prétendre à être soutenu par aucun groupe, par aucune école, par aucune Église, par aucun parti. Ma tribune est dans cet éther que l'avion ravage avec ses hélices » (Op. cit., p. 107-108). « J'écris, j'écris et les passagers dorment, recroquevillés dans une pénombre. Je profite de n'être sur aucun territoire pour écrire, mais dans un ciel nocturne qui simule encore quelque zone de liberté » (Op. cit., p. 106). « Je me laisse aller au rythme des hélices et à ce règne étrange des souvenirs qui nous habitent. Ils bougent comme des herbes sous-marines et, chaque fois qu'ils se touchent, ils prennent d'autres directions. » (Op. cit., p. 15)</p>
<p>3 « Le dessin qui</p>	<p>Lepage, toujours suspendu dans les airs, pivote et disparaît derrière l'écran.</p>	

s'efface »	<p>Le son de l'avion fait place à un morceau de Miles Davis.</p> <p>Au centre de la scène : projection d'un film en noir et blanc dans lequel deux mains se touchent, se gantent et dessinent au crayon un visage qui s'efface.</p>	
<p>4 « Chambre # 1 »</p>	<p>L'écran tourne à la verticale, l'acteur passe dessous et allume une ampoule au centre de la scène. Il s'assoit sur une chaise.</p> <p>Il raccroche, se lève, éteint la lumière.</p>	<p>Oui bonjour mademoiselle? Je m'excuse de vous déranger. C'est moi qui loge dans la chambre numéro 9. C'est parce que j'essaie de faire un appel au Canada puis il se passe rien au bout de la ligne. Est-ce que mon téléphone est en dérangement? Oui oui, j'ai fait le 8, là... Non c'est un code international pour rejoindre une téléphoniste au Canada. Écoutez, ce serait pas moins compliqué si vous me le faisiez, le numéro? Oui, le 19. 19. 19 (à la française). 1-9. 0-0-1-5. C'est ça. Merci beaucoup. Chaque fois que je viens à Paris, je loge toujours ici à l'hôtel <i>La Louisiane</i> puis je demande toujours d'être logé la chambre numéro 9, parce que, paraît-il qu'à l'époque, c'est ici que Jean-Paul Sartre habitait quand il a écrit <i>La nausée</i>. Oui, bonjour mademoiselle, j'aimerais charger cet appel à ma carte d'appel Bell Canada s'il vous plaît. Oui le numéro de la carte est le 514-844-6354 9199. Et j'aimerais téléphoner dans la région de New York, code régional 212-273-1621. J'attends l'appel. C'est ça. Merci.</p> <p>Alors pas longtemps après, aux environs de 1949, Juliette Greco a pris la chambre, et comme elle avait pas un sou, puis comme c'était la seule chambre dans tout l'hôtel <i>La Louisiane</i> qui avait une baignoire, elle laissait toujours la porte entrouverte pour encourager ses amis existentialistes à venir se laver.</p> <p><i>Yes I'd like to speak to room number forty. Forty. No not fourteen, forty. Four zero. Yeah, thank you.</i></p> <p>Alors chaque fois que je prends mon bain, j'ai toujours l'impression de mariner dans l'eau sale et la crasse des grands existentialistes du 20^e siècle.</p>

		<i>I'm sorry? There's no answer? Hmm... Can I leave a number? Call back Robert in Paris. Robert, R-o... Robert (accent anglophone), c'est ça. My number is 01-42-51-69-17. And my room number is 9. Ok, thank you.</i>
5 « Festival de jazz de Paris, 1949 ² »	En ombres chinoises, Robert traverse derrière l'écran et effectue l'assemblage d'une trompette sur la surface d'un rétroprojecteur. Morceau de Davis. Claquement de doigts. Projection de l'image d'un disque vinyle, <i>Budo</i> de Davis, sous étiquette Capitol.	
6 « La chute ³ »	L'acteur réapparaît avec les habits de Cocteau, et remonte devant l'écran sur lequel est projetée l'image du disque. Le corps est à la verticale, suspendu devant la projection animée d'un gratte-ciel de New York. Une projection continue se déroule sur l'écran suivant un mouvement à la verticale de haut en bas. Illusion d'un envol. La projection inverse brusquement son mouvement et s'accélère. L'acteur bascule, attaché au harnais, et tourne sur lui-même, donnant l'impression qu'il chute dans le vide.	« New York n'est pas une ville assise. Ce n'est pas une ville couchée. New York est une ville debout et non à cause des gratte-ciel où les chiffres [...] ont établi leur fourmilière. Je parle d'une ville debout, parce que, si elle s'asseyait elle se reposerait et réfléchirait, et que, si elle se couchait, elle dormirait et rêverait, et qu'elle ne veut ni réfléchir ni rêver, mais se partager debout entre les deux mamelles de sa mère, dont l'une lui verse l'alcool et l'autre le lait. [...] New York est une ville ouverte et grande ouverte. Les bras y sont ouverts, les visages y sont ouverts, les cœurs y sont ouverts, ouvertes les rues, les portes, les fenêtres. Il en résulte une euphorie pour le visiteur et un courant d'air où les idées ne peuvent pas mûrir et tourbillonnent comme les feuilles mortes » (Cocteau, <i>op. cit.</i> , p. 16-18). « Car New York est une haute girafe tachée de fenêtres, chargée de reliques » (<i>Ibid.</i> , p. 21). « La nuit, Broadway ressemble à une femme couverte de bijoux et agitée de tics nerveux. Votre rue est encombrée de taxis jaunes à diadème électrique qui se suivent jusqu'à s'embroûter et forment un lent cortège, encensé par les vapeurs

² C'est le titre indiqué par une diapositive projetée au bas de la scène.

³ Ce titre et les titres des séquences suivantes sont de notre composition et n'ont pour fonction que la simplification de l'analyse.

		<p>mystérieuses qui s'échappent du sol. L'autre soir, je contemplais votre cité nocturne en roulant centimètre par centimètre, jusqu'au cinéma où je présentais mon film L'aigle à deux têtes. Le film, adapté en Angleterre, transformée en Amérique, coupée par des artistes qui [...] ne savent pas qu'on allonge ce qu'on coupe » (<i>Ibid.</i>, p. 40-41), « n'a pas remporté le succès de La belle et la bête [et du Sang d'un poète] » (<i>Ibid.</i>, p. 44). Le critique du New York Times ayant écrit qu'il ne comprenait pas, que je devrais m'expliquer et que je devais m'expliquer, [que je m'étais encore adonné là à quelque acrobatie]. [...] Les juges américains y cherchent des sens cachés qui ne s'y trouvent pas et, de ce fait, le film les déconcerte plus qu'une énigme » (<i>Ibid.</i>, p. 45). « Est-ce ma faute, hommes de New York et de Paris, si vous n'avez pas mon esprit agile et si vous me traitez d'acrobate, puisque voilà quarante ans que je m'exerce à ce que mon âme soit aussi bien faite que les acrobates ont le corps? Et je me félicite que vous connaissiez si bien mon nom et si peu mes œuvres, car la connaissance de mes œuvres vous entraînerait sur des routes de somnambule qui vous donneraient tous le vertige et que vous ne pardonneriez pas. » (<i>Ibid.</i>, p. 51-52)</p>
7 « Greco et Davis »	<p>Projection d'un film de Juliette Gréco en noir et blanc. On entend aussi une chanson de Gréco, <i>Je suis comme je suis</i>. Puis, une scène est suggérée en ombres chinoises projetées sur l'écran. Il s'agit de Gréco rencontrant Miles Davis : table, assiettes, verres, mains qui se touchent, cendrier, plan de Paris. On voit enfin l'acteur se rhabillant et éteignant la lumière. L'écran devient rouge, occupé seulement de la silhouette d'une poupée qui tournoie. On entend</p>	

<p>8 « Chambre # 2 »</p>	<p>des cris d'orgasme.</p> <p>L'acteur se tient debout au centre de la pièce.</p> <p>Il se couche par terre.</p> <p>Il prend une photographie de son propre visage. Il se recouche. Noir.</p>	<p>Oui bonjour mademoiselle? Je m'excuse de vous déranger, c'est moi qui habite la chambre numéro 9. C'est parce que ça fait environ deux heures que j'essaie de dormir puis j'y arrive pas, il y a vraiment beaucoup de bruit dans la chambre d'à côté. Ben je sais pas moi combien ils sont, mademoiselle, ils sont probablement deux mais ils font du bruit comme s'ils étaient huit. Je vous appelle pour vous demander d'intervenir. Pas intervenir dans le sens de participer, mademoiselle. Intervenir dans le sens de les avertir. C'est pas possible de les téléphoner et leur dire qu'ils sont en train de tout réveiller l'étage. Je suis peut-être le premier à se plaindre mais c'est tellement fort, mademoiselle, on dirait qu'ils sont dans ma chambre. Je n'ai aucune pudeur avec ce type de son-là, c'est une question de décence et de décibels, mademoiselle, je suis certain qu'ils les entendent jusqu'à la Place de la République. Et vous les entendez pas, vous. Ben ça tient du miracle parce que j'ai été obligé de défaire mon lit j'ai mis mon matelas contre la paroi. Je m'apprêtais à me coucher par terre quand je me suis enfin décidé à vous téléphoner. Est-ce que c'est possible de me changer de chambre, mademoiselle? Changez-moi de chambre et je reprendrai celle-ci demain... Bon, ben si il n'y a plus de chambre et que vous ne les entendez pas, je vais aller dormir avec vous. Non, je sais que c'est contre la politique de la maison mademoiselle... Bon, écoutez je m'excuse de vous avoir dérangé, je vais prendre mon mal en patience puis je vais essayer de penser à autre chose, ça va être difficile. C'est ça. Je vous remercie beaucoup. C'est ça, bonne nuit mademoiselle.</p> <p>Allô? Non non, j'étais pas... Ben j'étais couché mais je dormais pas. T'as-tu essayé de me téléphoner avant? Ben c'est ça, ça devait toujours être engagé j'étais au téléphone avec la fille de la réception. Bah rien, c'était une histoire de bain qui coule, sauf que on trouve rien</p>
---	---	---

		<p>pour l'arrêter de couler, mais... Pardon? Oui, ben oui, ça fait trois semaines... Comment ça va le spectacle à New York, les critiques sont-elles sorties? Ouais... Ben non, je veux dire j'ai pas laissé de message que c'était urgent, je... J'ai juste laissé un numéro de téléphone, j'avais envie de te parler. Il me semble que... Ben, ça fait longtemps, il me semble, depuis le temps qu'on... Ben non je te dis, j'ai pas... Je voulais juste entendre le son de ta voix, il me semble, tsé... Je suis tout seul dans chambre d'hôtel depuis un bon trois semaines puis je pense à toi, et j'ai envie de te parler... C'est pas... Il y a pas d'autres intentions en arrière de ça. Ben oui mais couper les ponts, couper les ponts, écoute... Tu me permets quand même de te téléphoner pour te demander des nouvelles de temps en temps? Ben oui mais t'arrêtes pas d'aimer comme t'arrêtes de fumer, tsé... Je savais pas, moi! Ben tu m'as dit que t'allais à New York pour un spectacle, tu m'as jamais dit qu'il y avait quelqu'un qui allait te rejoindre. Je te téléphone pas pour t'espionner, je te téléphone parce que j'ai envie de te parler. Bon, là-là... Raccroche, ça me tente pas pantoute. J'ai dit : raccroche. Ben parce que je veux que tu raccroches... Je vais me mettre à pleurer, ça me tente pas de pleurer au téléphone, Ok? Ça fait que raccroche.</p>
<p>9 « Auto- portrait »</p>	<p>Musique électronique. Projection de la photo de Robert, qui passe du noir et blanc à la couleur, et de son visage à ceux de Cocteau et de Davis. Noir.</p>	
<p>10 « <i>Life Magazine</i> »</p>	<p>L'acteur apparaît en haut au centre de la scène en Cocteau, entre les hélices. Il tient un livre, des ciseaux. Sous lui, le mot : LIFE.</p>	<p>« Je regarde, à ma droite, une dame qui somnole [...]. Sur ses genoux est ouvert le <i>Life Magazine</i>. C'est, il me semble, la publication qui possède un des plus gros tirages d'Amérique. Et je revois, les yeux fermés à mon tour, ma journée et ma nuit de dimanche. <i>Life Magazine</i> m'avait prié de prendre de moi des photographies excentriques. Comme je disais aux journalistes que ni mon âge ni</p>

<p>Projection de dessins de mains tenant des ciseaux en blanc sur noir. L'acteur gesticule et une autre paire de bras participe à ses mouvements.</p>	<p>ma situation de poète (c'est-à-dire d'ouvrier) ne m'autorisent à laisser prendre de moi des photographies excentriques, ils me répondirent que c'était l'usage, et que leurs lecteurs ne s'intéressaient qu'à ses photographies-là. Étant l'hôte de New York, je me pliai donc à leur demande et leur suggérai quelques thèmes propres à les satisfaire et à ne me compromettre que dans la mesure où j'accepte d'être compromis. Nous travaillâmes de trois heures de l'après-midi jusqu'à [...] cinq heures du matin. Vers deux heures, il y eut trêve. Sandwiches et ginger ale. C'est alors que les journalistes et le photographe du Life me dirent cette chose surprenante : « Qu'est-ce qu'un homme chez le coiffeur, en train de regarder Life Magazine, dans le fin fond du Massachussetts, pourra comprendre à ces photographies? Ne craignez-vous pas qu'elles le déconcertent?—Mais, leur répondis-je, ces extravagances ne viennent pas de moi. Elles viennent de vous ». [...] Ils soulevèrent alors le grave problème du texte, me demandant de quelle façon on pouvait expliquer l'inexplicable. Je suggérai de dire que les photographies qu'ils avaient faites étaient très normales, que l'appareil de prise de vues leur avait joué un tour, qu'ils s'en excusaient auprès du public et que les machines devenaient dangereuses à l'image de l'homme. Ajoutez, leur dis-je, une publicité pour [la caméra] Rolleiflex. Par exemple : Le Rolleiflex pense. Cette anecdote est l'exemple type du paradoxe américain. Sans cesse, chez vous on se retrouve nez à nez avec l'audace et la crainte de l'audace. [...] L'imagination, dans les films, doit être mise sur le compte du rêve. Et, si un homme s'endort au commencement du film et se réveille à la fin, le cinéaste peut se laisser aller à n'importe quoi et n'importe où ». (<i>Op. cit.</i>, p. 22-26) « Vous n'admettez pas qu'un artiste expérimente, vous exigez de lui qu'il se répète et vous les remplacez lorsqu'il vous fatigue. Ainsi tuez-vous les</p>
---	--

		mouches » (<i>Ibid.</i> , p. 19-20).
11 « Davis nageant »	Photos couvertures du Life Magazine projetées sur écran. Puis, images du corps nageant dans l'eau, puis images de Miles Davis	
12 « Hyp- nose »	L'écran pivote et Robert descend, accroché à un harnais, assis sur un genre de tabouret.	En fait, c'est une amie qui habite Paris qui m'a donné votre adresse. Je ne sais pas si vous vous souvenez d'elle, elle s'appelle Marie-Christine. Et elle m'a raconté que vous l'aviez aidée à vaincre sa peur de l'avion, sa peur de l'eau, puis que vous l'aviez aidée à cesser de fumer deux ou trois fois je pense... Disons que c'est mon premier contact avec l'hypnothérapie mais j'aurais plutôt tendance à faire confiance à cette technique-là parce que j'ai plusieurs amis qui m'en ont parlé et j'ai même un ami qui m'a raconté que lui, il a déjà été hypnotisé sans s'en rendre compte. Il est entré dans un bar, puis il a comme croisé une paire de yeux. Puis à un moment donné il a comme complètement perdu contact avec la réalité et il s'est retrouvé le lendemain chez lui avec la très nette impression comme qu'il avait été tripoté, ou qu'il avait été manipulé... Alors je me dis si on peut réussir à se faire abuser de soi sans s'en rendre compte ou sans réagir, j'imagine que l'hypnose doit offrir un état d'abandon qui doit être quand même assez rare... Pardon? Pourquoi j'ai l'impression d'être un bon sujet à l'hypnose? Ah mon dieu, c'est... C'est parce que... Je me considère comme quelqu'un qui est très influençable. Le milieu dans lequel j'évolue au Québec -je travaille dans le milieu du théâtre- et si par exemple les gens que je côtoie ou les gens qui me donnent un peu comme leur impression de mon travail, si ils disent par exemple que j'ai du talent, que ce que je fais est intéressant, ou chargé de sens, on dirait que ça, ça donne un sens à mon travail et ça me donne même des talents que j'ai même pas... Mais le contraire est vrai aussi. Il s'agit qu'on dise que mon travail a aucune signification que j'ai

aucun talent pour que ça me retire mon talent et que ça me fasse sentir complètement insignifiant. Alors comme vous pouvez voir, je suis vraiment un très bon sujet à l'hypnose... Pardon? Comment j'en suis venu au théâtre? Ah mon dieu, c'est pas une histoire très intéressante, mais... disons plutôt que j'ai étudié longtemps en géographie et qu'il me manquait deux crédits pour rentrer à l'université... Je me suis retrouvé malgré moi en théâtre. Mais de toute façon, quand on habite une société comme le Québec —je sais pas ce que vous ici vous en savez— mais, je veux dire, on y échappe pas, c'est vraiment une société foncièrement théâtrale. Et en fait, il y a qu'à regarder, finalement, son histoire politique des 50 dernières années, c'est vraiment écrit comme une pièce de théâtre. Non-non, pas une comédie, ce serait plutôt une tragédie shakespearienne en cinq actes. Ben, en cinq actes, parce que mon dieu le premier acte aurait eu lieu comme autour de 1949-1950, à l'époque du Refus Global, qui est un espèce de manifeste que les intellectuels québécois et les artistes avaient comme proposé. Ensuite, ben 1960, qui est comme le deuxième acte, avec la Révolution Tranquille. 1970... Ben ça vous connaissez peut-être ça, 1970, c'était la crise d'octobre chez nous. Vous en avez peut-être entendu parler, il y a eu des enlèvements, des ... Ah non? Ah. Ben 1980, ça c'était le référendum, le fameux référendum avec la réponse qu'on connaît... C'était « Non », la réponse c'était « Non ». Ça c'était une très longue question, c'était sur la souveraineté, et c'était très difficile à comprendre comme question... Ben, en fait, le dernier acte, on est en plein dedans, je veux dire on est en 1989, l'année prochaine, c'est 1990. On est en pleine crise constitutionnelle, et les experts nous disent que ça devrait comme débloquer ou déboucher. Donc... Comme vous voyez, il se passe vraiment beaucoup de choses au Québec les années où il y a des zéro, puis entre

		<p>les zéros, ben, il se passe pas grand-chose.</p> <p>Ben, en fait, la raison pour laquelle j'ai voulu vous consulter, c'est parce que je suis hanté par le souvenir de quelqu'un que j'ai vraiment beaucoup aimé. C'est-à-dire c'est une personne que j'aime encore beaucoup aujourd'hui, c'est pourquoi j'ai recours à vos services. C'est que c'est quelqu'un qui habite mon esprit au point de m'empêcher complètement de fonctionner. C'est une personne qui m'empêche... d'aimer quelqu'un d'autre, de m'amuser, de dormir parfois... Alors je me demandais si par le biais de l'hypnose, c'était possible comme de... d'extraire cette personne-là de mon esprit, que je puisse continuer à fonctionner et à mener une vie normale. Non-non, c'est pas un lavage de cerveau, ce serait plutôt comme un exorcisme... Si j'ai déjà?... Si j'ai déjà entrouvert la porte de l'enfer?... Ben là, pas à ce que je sache... Ah vous voulez dire ma douleur, si j'ai vécu ma douleur? Mon dieu, je la vis, je veux dire, c'est la raison pour laquelle je vous consulte. Je veux dire, je cherche désespérément un baume à mettre sur cette douleur-là. J'ai essayé l'acuponcture, la psychologie... Ah vous faites le contraire, vous ouvrez des plaies, puis vous... Ça doit être un métier fascinant. Mais là, comment on fait pour... pour entrouvrir la porte de l'enfer? La? La spirale?... Quelle spirale?</p>
<p>13 « La spirale »</p>	<p>Corps suspendu tête en bas, qui se met à tourner devant un écran où tourne une spirale, puis les tournoiements du corps font apparaître une hélice sur l'écran. Piano.</p> <p>Noir. Tête en bas, il allume une lumière. Voltiges. Deux hélices en mouvement se changent en deux yeux projetés en stroboscope sur l'écran.</p>	

<p>14 « Opium »</p>	<p>L'acteur remonte vers le sommet du dispositif scénique. Les hélices tournent.</p>	<p>« L'un des prodiges de l'opium est de transformer instantanément une chambre inconnue en une chambre si familière, si pleine de souvenirs qu'on pense l'avoir habitée toujours. Après quelques pipées, une idée se déforme, se déroule lentement dans l'eau du corps avec les nobles caprices de l'encre de chine et les raccourcis d'un plongeur noir. Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort. Fumer l'opium, c'est descendre du train en marche. C'est s'occuper d'autre chose que de la vie, de la mort. Ne me demandez pas de trahir l'opium, car il reste unique, et son euphorie, supérieure à celle de la santé. Je lui dois mes heures parfaites. Il est dommage qu'au lieu de perfectionner la désintoxication et le sevrage, la médecine n'essaie pas de rendre l'opium inoffensif. Ma cure à la clinique de Saint-Cloud est une véritable torture, un supplice chinois, une blessure au ralenti. Je m'étais intoxiqué peu de temps après la mort de Raymond Radiguet, quand on m'annonça que la fièvre l'avait emporté, comme si on m'opérait sans chloroforme. Voyez-vous, le ciel, pour nous toucher sans se salir, met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au ciel comme un gant. Quand le ciel retire sa main, c'est la mort. J'étais donc en garde. Je savais que Raymond Radiguet m'était prêté, qu'il me faudrait le rendre. « Ni les confesseurs, ni les psychiatres de New York ne suffirent à nous décharger la conscience [autant que l'opium]. [...] Je plains ceux, innombrables, qui se soignent pour se soigner et qui refusent de guérir. » (<i>Op. cit.</i>, p. 36-37).</p>
<p>15 « Gant du ciel ».</p>	<p>Ombres chinoises : mains d'un personnage vendant une montre et une bague, puis son saxophone. Comptage des billets : une image apparaît, celle d'un visage. Préparation d'une dose d'héroïne. Une silhouette s'éloigne (son</p>	

	<p>image rétrécit) et la seringue se vide vis-à-vis son avant-bras. Le liquide recouvre l'image du corps. Il se couche par terre, puis roule sous l'écran qui pivote, pour se retrouver au milieu de la chambre de Paris.</p>	
<p>16 « Michel-Ange »</p>	<p>Robert couché sur le plancher de sa chambre, à Paris. La fresque est projetée sur l'écran, un trait gras entoure les parties décrites; on distingue les contours d'un cerveau humain.</p> <p>Il roule sous l'écran vers l'arrière. Noir.</p>	<p>Un matin je me suis réveillé en sursaut par la sonnerie du téléphone. C'était un espèce d'hurluberlu que je connais pas qui disait qu'il voulait parler à Jean-Paul Sartre. Alors comme j'avais pas les yeux en face des trous et que j'avais l'esprit un peu embrumé, plutôt que de lui répondre que Jean-Paul Sartre était mort et que ça faisait quand même très longtemps qu'il avait pas été vu à l'Hôtel le Louisiane, ben je lui ai demandé si je pouvais prendre le message. Alors il s'est mis à me parler de religion, du Vatican et du plafond de la chapelle Sixtine, plus précisément la fresque de Michel-Ange qui représente la création d'Adam. Et il m'a dit que si j'observais attentivement la partie de la fresque qui représente Dieu dans son royaume céleste avec ses angelots et ses séraphins, que je pouvais très clairement distinguer les contours du cerveau humain. Avec l'hypophyse et le cervelet. Que chaque ange représentait une partie précise du cerveau régissant une région particulière du corps, et que le message ultime de Michel-Ange était très clair. Que le créateur suprême c'était le cerveau humain et que Dieu n'était lui-même qu'une de ses inventions. Il m'a dit de dire à Sartre que l'existentialisme existait déjà 300 ans avant les discussions intellectuelles des cafés de Saint-Germain-des-Prés. Alors je lui ai dit que je ferais le message à Jean-Paul. Et qu'avec ce qu'il venait de m'annoncer, ma solitude était d'autant plus grande.</p>
<p>17 « Gréco marchant »</p>	<p>Miles Davis Projection noir et blanc d'un film : marche d'une femme seule dans une ville (Gréco?). L'écran pivote</p>	

	et se fixe dans l'espace, à 45 degrés par rapport au sol.	
18 « Lettre »	<p>Robert est assis à une table sous l'écran en biais. Puis, il se lève debout.</p> <p>Il se couche sur la bouche de métro, d'où une fumée s'échappe. Le corps s'élève dans les airs, jusqu'à revenir se positionner entre les deux hélices.</p>	<p>Paris, le 19 juillet 1989. Mon amour,</p> <p>Un verdict infernal m'interdit à jamais de te regarder. J'envie ceux qui te croisent aujourd'hui, qui t'aimeront demain. Comme Roméo banni qui jalouse les mouches du charnier qui peuvent toucher Juliette. Et le blanc miracle de sa main. La chaleur de la nuit pénètre mes songes torturés qu'elle transforme en halo de lumière incandescente et mon corps est semblable à celui d'Orphée que prennent plaisir à se déchirer les bacchantes. Parfois, une radio nocturne joue un air nègre de la Nouvelle-Orléans. La musique traverse les persiennes et le rideau diaphane. Étendu sur le sol dans mon suaire de coton blanc, je dors chaque nuit, sans toi, quelque part au sud de la Louisiane. J'ai décidé d'être raisonnable.</p> <p>Je t'aime, Robert.</p>
19 « Les âges de la terre »	<p>Sur l'écran figure une diapositive de la Voie lactée.</p>	<p>« La terre doit être beaucoup plus jeune qu'on ne le pense en général et ceux qui aiment détruire ou construire ont encore beaucoup de temps [...]. La terre nous semble vieille. Elle doit avoir 16 ans par rapport à la durée d'une vie d'homme. C'est l'âge de la bagarre dans les cours de collèges, des jeux de mains et de vilains. Sans doute était-elle, au moment de l'ancienne Égypte, à l'âge des pâtés de sable au bord de la mer. Au moment de la Grèce des philosophes, à l'âge où l'on interroge les parents. Notre chance sera de ne pas vivre sur terre lorsqu'elle aura l'âge de raison. C'est l'âge le plus morne » (<i>Op. cit.</i>, p. 102-103). « J'ai vu les premiers films. J'ai entendu les premiers phonographes. J'ai fait, avec Roland Garros, les premières acrobaties aériennes. Depuis, [...] tout change les progrès ont [malheureusement] remplacé l'invention. Un monde va finir. Un monde commence. [Américains], il est entre vos mains de décider s'il sera ténèbres ou lumières » (<i>Ibid.</i>, p. 66-67). « L'avion traverse des aurores boréales.</p>

		<p>L'hôtesse nous les annonce. Je ne détourne pas la tête [...], car l'aurore boréale que j'espère est plus importante que les aurores boréales du ciel » (<i>Ibid.</i>, p. 59-60). « Car je connais cette trompette de la bible. Cette trompette si chère au peuple noir. Quand Louis Armstrong l'a en bouche, elle monte jusqu'au cri de l'ange. Quel est le sens de ce cri? Ce que je m'efforce de vous dire, ce qui résulte de ma visite à New York, un grand cri d'angoisse et d'amour. Américains, je vais essayer de dormir et de rêver. J'aime vivre mes rêves et les oublier au réveil. Car j'y habite un monde où le contrôle n'existe pas encore. Il existera [un jour, mais] ce ne sera pas le contrôle des psychiatres, ce sera celui de la police. On contrôlera les rêves et on les punira. On punira les actes du rêve » (<i>Ibid.</i>, p. 109).</p>
<p>20 « Réunion »</p>	<p>Robert face à l'écran, dos au public. Un film est projeté : c'est Davis lui tendant sa trompette. L'écran éclate en morceaux. Puis, Cocteau lui présente un livre et un crayon et l'écran éclate à nouveau. L'acteur se suspend tête en bas devant l'image d'un damier, puis d'une spirale. Un flambeau est allumé dans le coin droit de la scène.</p>	

Bibliographie

I. Corpus primaire

Documents vidéographiques

Lepage, Robert. *Les aiguilles et l'opium* [captation vidéo], réalisé par Ex-Machina, Québec : Productions d'Albert/CNA/Productions AJP, 14 octobre 1991, 1h 16 min.

Pelletier, Pol. *Océan* [captation vidéo] réalisé par Arbo Cyber Théâtre, en collaboration avec La Bande Vidéo et Film de Québec, Montréal : La Compagnie Pol Pelletier, Espace Libre, 30 octobre 1995, 1h 28 min.

Tremblay, Larry. *Le déclic du destin* [captation vidéo], Montréal : Laboratoire Gestuel (LAG), Théâtre de l'Eskabel, 13 septembre 1989, 1h 25 min.

Oeuvres écrites

Cocteau, Jean. *Lettre aux Américains*, Paris, Grasset, 1949, coll. « Les cahiers rouges », 113 p.

Pelletier, Pol. *Océan*, tapuscrit inédit, Montréal, 1995, 79 p. Une copie de ce tapuscrit est disponible au centre de documentation du CRILCQ, Université de Montréal.

Tremblay, Larry. *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac, 1989, 64 p.

II. Études

1. Théâtre de Larry Tremblay

Godin, Diane. « Le dragon, l'ogre et le génie : considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », *Jeu*, n° 87, juin 1998, p. 159-164.

MacDuff, Pierre. « Du kathakali à Gumbie. Entretien avec Larry Tremblay », *Le Off*, publication de la Salle Fred-Barry, vol. I, n° 1, non paginé.

Robert, Lucie. « (D)écrire le corps », *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 28-42.

Thisdale, Martin. « Paradoxes », *Lettres québécoises*, n° 57, printemps 1990, p. 38.

Turp, Gilbert. « Écrire pour le corps », *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 161-172.

Tremblay, Larry. *Le crâne des théâtres : essais sur le corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre essai », 1993, 135 p.

2. Théâtre de Robert Lepage

Connolly, Jocelyne. *Optique, temps et formes*, Longueuil, Plein sud, 1995, 29 p.

Donohoe, Joseph I. Jr. Et Jane Koustas dir. *Theater "sans frontières" : Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000.

Fouquet, Ludovic. *Robert Lepage, L'horizon en images : essai*, Québec, L'Instant même, 2005, 360 p.

Fouquet, Ludovic. « L'écran et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique », *Jeu*, n° 108, « Le corps projeté », septembre 2003, p. 114-120.

Hébert, Chantal. « De la mimésis à la mixis ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Chantal Hébert et Irène Pirelle-Contos (dir.), Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 26-39.

Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p.

Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) », dans *Le théâtre québécois : 1975-1995*, dir. Dominique Lafon, Québec, Fides, 1999, p. 265-280.

Lafon, Dominique. « Les aiguilles et l'opium », *Jeu*, n° 62, « Scénographie », mars 1992, p. 85-90.

Lepage, Robert. « Il faut que l'acteur ait une soif de savoir », dans *Le corps en scène. Mise en scène et jeu de l'acteur*, dirigé par Josette Féral, Entretiens, tome 2, p. 161-185.

Lepage, Robert. *Robert Lepage, quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, Ex-Machina, 1995, 221 p.

Roy, Irène. *Le théâtre repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », 1993, 95 p.

Simon, Sherry. « Fetishizing The Foreign? Lepage's "Trilogie des dragons" », *Revue Discours social / Social Discourse*, vol. V, n° 3-4, été-automne 1993, sous la direction de Régine Robin, p. 129-137.

3. Théâtre de Pol Pelletier

Beauchamp, Hélène. « Pol Pelletier : artiste sur fond de scène urbain », dans Rita Much (ed), *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsuit*, Winnipeg, Blizzard Publishing, 1992, p. 57-68.

Bernatchez, Raymond. « Pol Pelletier: jamais femme de théâtre ne s'était donnée avec une telle générosité », *La Presse*, 26 octobre 1996.

Bernatchez, Raymond. « Pol Pelletier : la parole devient or », *La Presse*, 27 mai 1997, p. C-11.

Bernstein, Tamara. « Pol Pelletier : Giving Birth to Herself », *Canadian Theatre Review* n° 69, winter 1991, p. 44-49.

Burgoyne, Lynda. « Pol Pelletier : un phare-sur-la-montagne », *Jeu*, n° 76, septembre 1995, p. 163-167.

David, Gilbert. « L'art de la disponibilité : Pol Pelletier présente la version de travail d'Océan à l'Espace Libre », *Le Devoir*, 28 octobre 1995, p. B-5.

Desrochers, Nadine. « Le théâtre des femmes », dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafon, Montréal, Fides, 2001, p. 111-132.

Féral, Josette. « La place des femmes dans les théories actuelles du jeu théâtral : l'exemple de Pol Pelletier », dans Betty Bernarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents », 1997, p. 105-116.

Guay, Hervé. « Les maux d'une âme », *Le Devoir*, 22 octobre 1996, p. B-8.

Lesage, Marie-Christine. « Pol Pelletier. Le théâtre contre la modernité », *Nuit blanche*, n° 66, printemps 1996, p. 32-36.

Lesage, Marie-Christine. « Monologues », *Jeu*, n° 84, p. 131-132.

Lévesque, Robert. « Tristesse exubérante », *Le Devoir*, 9 novembre 1995, p. B-10.

L'Hérault, Pierre. « Passages », *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 23-24.

Labrecque, Marie. « Pol Pelletier. La conquête de l'espace », *Voir*, 26 octobre 1995, p. 30.

O'Sullivan, Dennis. « Jeu a vu : Océan », *Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 196-202.

Pelletier, Pol. « Jouer au féminin », *Pratiques théâtrales*, n° 16, automne 1982, p. 11-21.

Pelletier, Pol. « Petite histoire du théâtre de femmes au Québec », *Canadian Women Studies, Les cahiers de la femme*, vol. 2, n° 2, 1980, p. 85-87.

Saint-Hilaire, Jean. « Océan de Pol Pelletier : l'appel du soleil », *Le Soleil*, 13 mai 1996, p. C-12.

Saint-Hilaire, Jean. « Océan. L'histoire d'une métamorphose », *Le Soleil*, 27 avril 1996, p. D-7.

III. Ouvrages de théorie

1. Dramaturgie de l'acteur

Barba, Eugenio. *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. «Lecture», 1993, 242 p.

Barba, Eugenio. "An amulet made of memory, The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy", *The Drama Review*, vol. 41, n° 4, hiver 1997, p. 130.

Barba, Eugenio. « Ce théâtre qui n'est pas fait de pierres et de briques », *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. «Lecture», 1993, p. 147-191.

Collin, Pascal. « L'acteur d'une langue », *Double jeu Théâtre / cinéma*, Presses universitaires de Caen, n° 1, L'Acteur créateur, dir. Sophie Lucet et Jean-Louis Libois, année 2003, p. 173-180.

De Marinis, Marco (dir.). *Drammaturgia dell'attore*, Teatro Eurasiano, n° 3, Porreta Terme (Italie), 1996, 293 p.

Doyon, Raphaëlle. *La notion de dramaturgie de l'acteur chez Eugenio Barba*, DEA d'études théâtrales, Paris III, dir. Monique Banu-Borie, oct. 1999, 77 p.

Farcy, Gérard-Denis. « Quand le monstre sacré se fait dramaturge », *Double jeu Théâtre / cinéma*, Presses universitaires de Caen, n° 1, L'Acteur créateur, dir. Sophie Lucet et Jean-Louis Libois, année 2003, p. 59-64.

Lemarié, Yannick. « Acteur, acté et forme », *Double jeu Théâtre / cinéma*, Presses universitaires de Caen, n° 1, L'Acteur créateur, dir. Sophie Lucet et Jean-Louis Libois, année 2003, p. 25-34.

Libois, Jean-Louis. « Les paradoxes de l'acteur-créateur », *Double jeu, Théâtre / cinéma*, Presses universitaires de Caen, n° 1, L'acteur créateur, dir. Sophie Lucet et Jean-Louis Libois, année 2003, p. 13-24.

Lorelle, Yves. « Corps et dramaturgie de l'acteur ou l'acteur à la recherche de lui-même », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n°s 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. IV.j.1-17.

Miquel, Jean-Pierre. *Le théâtre des acteurs, ces étranges animaux*, Paris, Flammarion, 1996, coll. « Essais », 146 p.

Pavis, Patrice. « La dramaturgie de l'actrice : ou « Voilà pourquoi votre fille est muette » », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n°s 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. k.1-30.

Pradier, Jean-Marie. « L'animal dramaturge », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n°s 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. IV.b.1-23.

Vautrin, Éric. *L'acteur en corps*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Université Lumière Lyon 2, Département des Arts du spectacle, sous la direction de Jean Verdeil, septembre 1999, 107 p.

2. Dramaturgie, pratiques théâtrales et réception critique au Québec

Bourassa, André-G. « Vers la modernité de la scène québécoise. Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13, 1981, p. 3-26.

David, Gilbert. « Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », dans *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise, Études Théâtrales*, 2002, n° 24-25, p. 205-213.

David, Gilbert. « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans *Le théâtre québécois : 1975-1995*, dir. Dominique Lafon, Québec, Fides, 1999, p. 13-54.

Féral, Josette. *Les chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 311 p.

- Féral, Josette. « La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations? », dans *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, (dir) Hélène Beauchamp et Gilbert David, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 9-31.
- Féral, Josette. « L'art de l'acteur », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, Tome I, Montréal, Éditions Jeu, Carnières, Éditions Lansman, 1997, p. 13-63.
- Féral, Josette. « L'acteur émancipé », *Théâtre/Public*, n° 117, 1988, p. 96-101.
- Hébert, Lorraine. « La formation du comédien au Québec », dans *Les voies de la création théâtrale. La formation du comédien*, Études réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 247-261.
- Labrie, F., L. Hébert et L. Camerlain. « D'hier à aujourd'hui. Un itinéraire de formation », *Jeu*, n° 33, 1984, p. 152-169.
- Lefebvre, P., Marleau, D. et Laurin, G. « Des spectacles qui nous viennent du corps : la danse-théâtre au Québec », *Jeu*, n° 32, 1984, p. 40-74.
- Mac Dougall, Jill. *Performing identities on the stages of Quebec*, New York, Peter Lang Publishing, *Francophone Cultures and Literatures*, vol.15, 1997, 231 p.
- Perelli-Contos, Irène. « De « l'art » du spectateur », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 41-51.
- Plante, Raymond. *Robert Gravel. Les pistes du cheval indompté*, en collaboration avec Yvon Leduc, Montréal, Les 400 coups, 2004, 301 p.
- Przychodzeń, Janusz. « Le paradoxe du spectateur : une exploration de l'horizon d'attente dans le champ théâtral québécois », dans *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, (dir) Betty Bednarski et Irène Oore, Montréal, XYZ Éditeur, p. 23-35.
- Ricard, André. « Pratique actuelle de la scène au Québec », dans *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, (dir) Betty Bednarski et Irène Oore, Montréal, XYZ Éditeur, p. 11-21.
- Roy, Irène. « L'acteur québécois et la formation en jeu. Recherches et témoignages », dans *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, (dir) Hélène Beauchamp et Gilbert David, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 299-307.

Vigeant, Louise. « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Jeu*, n° 108, « Le corps projeté », septembre 2003, p. 88-92.

L'Annuaire théâtral, « Théâtre et éducation », n° 16, 1994, p. 11-228.

3. Poétique du drame

Aristote. *La poétique*, traduction, introduction et notes par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques de poche », 1997, 141 p.

Barthes, Roland. *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, 275 p.

Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, 221 p.

Danan, Joseph. « Écrire pour la scène sans modèles de représentation? », dans *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, *Études théâtrales*, 2002, n° 24-25, p. 193-201.

Dort, Bernard. « La représentation émancipée », dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker; La Salle, Hurtubise hmh, coll. « Brèches », 1985.

Evreinov, Nicolas. « Introduction au monodrame », *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 149-166.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 p.

Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Klein, Christian. « Un fragment synthétique », dans *Heiner Müller ou l'idiot de la république. Le dialogisme à la scène*, Berne, Peter Lang SA éditeur, coll. « Contacts », 1992.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 358 p.

Meschonnic, Henri. « Qu'entendez-vous par oralité? », dans *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

Pavel, Thomas. « Des univers saillants », dans *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, coll. « Poétique », p. 59-94.

Perron, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, coll. « Les Usuels ».

Todorov, Tzvetan. « Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968.

Vais, Michel. *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p.

Vinaver, Michel. « La mise en trop », *Théâtre / Public*, n° 82-83, 1988.

Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, 602 p.

Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.

Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 22, 2001, 152 p.

4. Esthétique théâtrale

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double : suivi de : Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, 400 p.

Chevallier, Jean-Frédéric. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 27-43.

Corvin, Michel. « La scène éclatée (1920-1980) », dans *Arts de la scène, scène des arts*, vol. I (Brouillage de frontières : une approche par la singularité), *Études théâtrales*, n° 27, 2003, p. 22-33.

Danan, Joseph. « Généalogie d'une question », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 79-89.

- Derrida, Jacques. « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, 436 p.
- Fedida, Pierre. « Le corps, le texte et la scène », dans *Corps du vide et de l'espace de séance*, Paris, Delarge, 1977, 367 p.
- Guénoun, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, 177 p.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- 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, automne 2004, p. 13-26.
- Naugrette, Catherine. *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, coll. « Arts du spectacle, 250 p.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 477 p.
- Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, 205 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « L'impersonnage. En relisant « La crise du personnage » », *Études théâtrales*, n° 20, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », 2001, p. 41-50.
- Stanislavski, Constantin. *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984.
- Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre recherche », 1983.
- 5. Théorie du jeu théâtral**
- Abirached, Robert. « Le comédien : notes sur un autre paradoxe », *Études théâtrales*, n° 20, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », 2001, p. 15-18.
- Augé, Marc. *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.
- Aslan, Odette. *L'acteur au XX^e siècle*, Paris, L'Archipel, Seghers, 1974.

- Barba, Eugenio. *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Cazillac, Bouffonneries, coll. «Lecture», 1993, 242 p.
- Barba, Eugenio. « Dramaturgie » et « Montage », dans *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, ISTA, Bouffonneries, n° 32-33, Lectoure (France), Holstebro (Danemark), 1995, 271 p., respectivement p. 48-53 et p. 132-138.
- Barba, Eugenio. « Faire du théâtre, c'est penser de façon paradoxale », dans Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens, Tome II : Le corps en scène*, Jeu/Lansman, Montréal/Carnières, 1998, p. 85-114.
- Barba, Eugenio. « Théâtre eurasiens », *Bouffonneries*, n°s 22-23, 1989, « Le théâtre qui danse », p. 17-22.
- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes, 1985, 211 p.
- Bernard, Michel. *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976, 417 p.
- Bernard, Michel. « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, t. XXXVIII, n° 370, 1986.
- Bernard, Michel. *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Essais », 163 p.
- Borie, Monique. « Anthropologie théâtrale et approche anthropologique du théâtre », *Bouffonneries*, n°s 22-23, « Le théâtre qui danse », 1989, p. 211-216.
- Borie, Monique. *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources. Essai d'approche anthropologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1989.
- Brecht, Bertolt. *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, Jean-Louis Besson (dir.), Paris, L'Arche, 1989, 235 p.
- Brook, Peter. « À la source du jeu », dans *Le corps en jeu*, Paris, O. Aslan Éditeur, CNRS, 1993.
- Brook, Peter. *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1979, 181 p.
- Chamberland, Roger. « L'expérience du chaos et la pragmatique du corps », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Chantal Hébert et Irène Pirelle-Contos (dir.), Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 15-25.

Decroux, Étienne. *Paroles sur le mime*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Librairie théâtrale, 1963, 206 p.

De Marinis, Marco. « En quête de l'action physique, au théâtre et au-delà du théâtre, de Stanislavski à Barba », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n^{os} 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. IV.c.1-20.

Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*, introduction et notes par Stéphane Lojkine, préface par Georges Benrekassa, Paris, Armand Collin, 1992, 233 p.

Dort, Bernard. « Paradoxes et tentations de l'acteur contemporain », *L'envers du théâtre, Revue d'esthétique*, n^o 1-2, CNRS 1977, p. 90-91.

Dort, Bernard. « Le retour des comédiens », dans *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 129-156.

Féral, Josette. « Le texte spectaculaire : la scène et son texte », dans *La dramaturgie de l'actrice*, numéro spécial composé par Patrice Pavis, Degrés, n^{os} 97-98-99, printemps-été-automne 1999, p. IV.i.1-21.

Gardner, Stanton. *Bodied Spaces*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

Giraudet, A. *Physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. Del Sartre pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1895.

Grostowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Paris, La Cité / L'âge d'homme, 1971.

Hall, Edward T. *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, coll. «Points — Anthropologie/ Sciences humaines», n^o 160, 1984 [1959], 237 p.

Jeschke, Claudia. « Le corps représenté », *Protée*, Patrice Pavis, Rodrigue Villeneuve Éditeurs, vol. XXI, n^o 3, 1993.

Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press, 1987, 233 p.

Jousse, Marcel. *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. «Voies ouvertes», 1975-1978 [1969], 3 vol.

Kirby, Michael. *A formalist theatre*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1987, 159 p.

- Le Breton, David. *Usages culturels du corps*, Colette Méchin (dir.), Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1997, 241 p.
- Le Breton, David. « Le corps en scène », *Internationale de l'imaginaire*, n° 2, 1994.
- Levi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plan, 1962.
- Lorelle, Yves. *Le corps, les rites et la scène des origines au XXe siècle*, Paris, Les éditions de l'Amandier, 2003, 387 p.
- Liotard, Jean-François. « La dent, la paume », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, 229 p.
- Pavis, Patrice. « Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson », dans *La dramaturgie de l'actrice, Degrés*, n°s 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. IV.d.1-25.
- Picon-Vallin, Béatrice. « Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold », dans *Les fondements du mouvement scénique*, Rumeurs des Ages et Polichinelle, 1991, p. 65.
- Pradier, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C. – XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, série « Corps de l'esprit », 2000, 351 p.
- Pradier, Jean-Marie. « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, « Méthodes en question », printemps 2001, p. 51-67.
- Ruffini, Franco. « Texte et scène », dans Barba, Eugenio et Nicola Savarese. *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes, 1985, p. 190-195.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, U. P. Press, 1985, xiv-342 p.
- Skansberg, Catherine. « La recherche des gestes oubliés – L'école de Jacques Lecoq », dans *Les voies de la création théâtrale. La formation du comédien*, Études réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 79-96.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal, 1956, 568 p.
- Zeami. *La tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1960.

Zumthor, Paul. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, 129 p.

The Anthropology of the Body, John Blacking (ed.), London, New York, San Francisco, Academic Press, 1977, 426 p.

The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, vol. I-II, Edited by Dennis Kennedy, Oxford, New York, Oxford University Press, 2003.

6. Sémiologie théâtrale

De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 266 p.

Kristeva, Julia. « Le geste, pratique ou communication? », *Langages*, n° 7, juin 1968.

Kristeva, Julia. *Sémiotique : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, 318 p.

Meyerhold, Vsévolod. *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963.

Ouellet, Pierre. « Signification et sensation. La représentation sémiolinguistique du sensible », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 20, p. 1-33.

Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, série « Arts du spectacle », 1996, 312 p.

Pavis, Patrice. *Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, série « Littérature générale », 1982, 225 p.

Pavis, Patrice. « Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson », dans *La dramaturgie de l'actrice*, *Degrés*, n°s 97-98-99, printemps-été-automne 1999, numéro composé par Patrice Pavis, p. IV.d.1-25.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1988, 302 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin 8, coll. « Lettres sup », 1996, 318 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin 8, coll. « Lettres sup », 1996, 217 p.

