



DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR
DANS UNE DRAMATURGIE PERFORMATIVE

PAR
ELAINE JUTEAU

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART
CONCENTRATION CRÉATION

QUÉBEC, CANADA

RÉSUMÉ

Ma recherche s'articule autour d'une démarche expérientielle et subjective sur le travail de l'acteur, que je nomme aussi auteur de plateau (parce qu'il intervient dans la création du spectacle au-delà de sa fonction d'interprète). Ce mémoire restitue un processus de recherche-crédation et constitue un document d'accompagnement d'une œuvre présentée en public. J'y démontre que mon concept du décentrement de l'acteur, que je développe à l'intérieur de celui-ci, relève un potentiel de circulation dramaturgique et une scène performative permettant à ce même acteur un processus créatif toujours ouvert. En chapitre I, je me concentre à définir le cadre théorique de ma recherche. J'élabore sur le concept du décentrement (Pavis/Derrida) qui vient rejoindre les principes d'un théâtre environnemental (Schechner), ainsi que d'une phénoménologie de la sensation (Bernard/Merleau-Ponty/Deleuze et Guattari), notamment en considérant la notion de corporéité adaptée au travail d'un acteur-auteur. En chapitre II, je définis mon cadre esthétique. C'est à partir de trois références artistiques (Julie André T. /Le Bureau de l'APA /Jérôme Bel) que j'effectue un repérage qui m'aide à analyser ma pratique. Je constate que les stratégies que je déploie s'appuient sur le travail du corps et du dispositif, de l'adresse aux spectateurs et de l'élargissement de la notion personnage vers celle de la figure théâtrale et de l'idée d'étranger. Au chapitre III, j'écris sur mon processus de création lors d'une résidence de recherche-crédation d'un mois au Mexique et sur sa transposition au Québec. J'y aborde entre autres plusieurs expérimentations méthodologiques sur les rencontres d'artistes de différentes disciplines et de non-artistes, ainsi que sur les archives. Je mets de l'avant les nombreuses stratégies de décentrement qui ont été mises en place. Je soulève l'importance de l'écoute (au lieu, à soi, à l'autre, à la rencontre) ainsi que de l'exploration sensible des nouveaux médias et de la technologie, dont le son et la vidéo. Finalement, je reviens de manière critique sur mon projet final *J'aurais aimé traverser*, présenté dans un local commercial à Chicoutimi. Je mets en valeur mon concept de l'acteur décentré et de son lien inhérent avec une approche performative de la dramaturgie. Enfin, j'ouvre ma réflexion en m'intéressant la position elle-même décentrée du spectateur au sein de l'événementialité qui caractérise mon projet.

MOTS CLÉS

Acteur-auteur, acteur décentré, archives, Bernard, collaboration scénique, corporéité, décentrement, Deleuze, Derrida, dispositif, dramaturgie performative, écoute, étrangèreté, événementialité, expérimentation, Guattari, interculturalité, interdisciplinarité, intermédialité, Mexique, Pavis, phénoménologie, Schechner, son, spectateur décentré, théâtre performatif, théâtre environnemental, vidéo, recherche-crédation

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES FIGURES	iv
REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	4
LE MOI-QUOI, L'AUTRE-QUI, LE COMMENT-COMMUN ET LE OÙ-USÉ.....	4
1.1 GENÈSE : LE MOI-QUOI OU SAVOIR CE QU'ON A DÉJÀ CRÉÉ	5
1.2 ANCRAGES THÉORIQUES : L'AUTRE-QUI OU CEUX QUI NOURRISENT L'ACTEUR QUI PENSE	9
1.2.1 PAVIS / DERRIDA : LE DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR.....	9
1.2.2 SCHECHNER : LE THÉÂTRE ENVIRONNEMENTAL.....	13
1.2.3 BERNARD/NANCY/DELEUZE ET GUATTARI: SENSATION, ÉCOUTE ET CORPS SANS ORGANE	16
1.3 MÉTHODOLOGIE DE TRAVAIL : LE COMMENT-COMMUN OU LE PROCESSUS ARTISTIQUE VERS LES DÉCENTREMENT	21
1.3.1 BERNARD/MERLEAU-PONTY ET L'EXPÉRIENCE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU CORPS.....	21
1.3.2 ROY : LA COLLABORATION SCÉNIQUE	22
1.3.3 SCHECHNER : LA RECHERCHE PERFORMATIVE DE L'ACTEUR AVEC LE LIEU ET LE SPECTATEUR	26
1.4 PROBLÉMATIQUE : LE OÙ-USÉ OU LE TERRITOIRE À EXPLORER.....	28
CHAPITRE II	30
2.1 INTRODUCTION	31
2.2 LA CORPORÉITÉ ET LE DISPOSITIF CHEZ JULIE ANDRÉ T.	31
2.3 LA PLASTICITÉ DES FIGURES ET L'ADRESSE DE L'ACTANT CHEZ LE BUREAU DE L'APA.....	37
2.4 L'ÉTRANGER CHEZ JÉRÔME BEL	43
CHAPITRE III	50
3.1 ÉTAPE 1 : DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR LORS D'UNE RÉSIDENCE DE RECHERCHE-CRÉATION AU MEXIQUE : <i>DIME CON QUIÉN ANDAS Y TE DIRÉ QUIÉN ERES</i> ⁵¹	51
3.1.1 MISE EN SITUATION ET MÉTHODOLOGIE DE TERRAIN.....	51
3.1.2 EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE I : LES RENCONTRES.....	55

3.1.3	EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE II : LE CIRCONSTANCIÉ ET L'ÉCOUTE	58
3.1.4	EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE III : LES ARCHIVES	63
3.2	ÉTAPE 2 : RECHERCHE D'UNE DRAMATURGIE PERFORMATIVE ET TRANSPOSITION	66
3.3	ÉTAPE 3 : RETOUR SUR LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE FINALE <i>J'AURAIS AIMÉ TRAVERSER</i>	72
	CONCLUSION	82
	BIBLIOGRAPHIE	85
	ANNEXE : J'AURAIS AIMÉ TRAVERSER	DVD

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Que l'inoubliable se pendre (2011)	5
Figure 2 : Le bain (2011)	6
Figure 3 : Avatars (2012)	7
Figure 4 : Avatars (2012)	7
Figure 5 : <i>Fracaso y choque</i> (2012)	8
Figure 6 : <i>Fracaso y choque</i> (2012)	8
Figure 7 : Schéma Cycles Repère	23
Figure 8 : Rouge de Julie André T. (2009)	32
Figure 9 : <i>Dime con quién andas y te diré quién eres</i> (2015)	33
Figure 10 : <i>Dime con quién andas y te diré quién eres</i> (2015)	33
Figure 11 : Cartographies de l'attente (2015)	35
Figure 12 : Les oiseaux mécaniques du Bureau de l'APA (2001)	38
Figure 13 : Les oiseaux mécaniques du Bureau de l'APA (2001)	38
Figure 14 : Que l'inoubliable se pendre (2011)	39
Figure 15 : Cartographies de l'attente (2015)	39
Figure 16 : Performance Val Lombrette (2014)	41
Figure 17 : Performance Val Lombrette (2014)	41
Figure 18 : Performance sur le toit de l'UQAC (2014)	42
Figure 19 : Répétition de Pitchet Klunchun and Myself de Jérôme Bel (2005)	44
Figure 20 : Vue de la ville de Toluca (2015)	51
Figure 21 : Christian R. Gonzales (2015)	56
Figure 22 : Pépé Tonio à la Galería Brummell (2015)	56
Figure 23 : Cyntia Socorro à l'UAEMEX (2015)	56
Figure 24 : Diego Ortega (2015)	56
Figure 25 : Giguère et Juteau à l'UAEMEX (2015)	60

Figure 26 : Giguère, Juteau et Ortega à l'UAEMEX (2015)	60
Figure 27 : Performance réalisée sur un toit à Toluca (2015)	64
Figure 28 : Performance réalisée sur le volcan Nevada de Toluca (2015)	64
Figure 29 : Local de présentation vue de l'extérieur (2015)	75
Figure 30 : Local de présentation vue de l'intérieur (2015)	75
Figure 31 : J'aurais aimé traverser (2015)	77
Figure 32 : J'aurais aimé traverser (2015)	77

REMERCIEMENTS

Merci à...

Mon directeur de recherche Jean-Paul Quéinnec qui par le partage de ses connaissances et par son grand amour pour la recherche-création a su me guider.

Au CRSH, au FRQSC, à la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, au C  LAT, au MAGE-UQAC, à la fondation Thomas-Léon-Tremblay, au D  canat de la recherche et de la création, au Module des arts et au Département des arts et lettres de l'Université du Québec    Chicoutimi pour leur confiance et leur soutien financier.

Ma collègue de bureau à la maîtrise Catherine Bouchard pour nos échanges intellectuels sur la pratique.

Mon amoureux Yves Whissell qui me soutient dans mes folles démarches, qui a relu le mémoire lors des corrections finales, qui m'a également apporté son aide technique et morale en plus d'avoir archivé les présentations finales.

Andrée-Anne Giguère et Luis Felipe Ortega Gil pour leur précieuse collaboration lors de la résidence au Mexique *Dime con quién andas y te diré quién eres* et pour l'ensemble du projet final *J'aurais aimé traverser*.

Vicky Côté, Karla Cynthia Garcia Martinez et Guillaume Thibert pour vos commentaires lors de la construction du projet final.

Patrick Simard pour les photos de *J'aurais aimé traverser*.

Maude Cournoyer pour l'aide à la correction.

Tous les professeurs, chargés de cours et techniciens de l'Université du Québec    Chicoutimi que j'ai croisés durant mon parcours et qui ont nourri ma réflexion.

Mon jury de soutenance, composé de Michaël La Chance et André Éric Létourneau.

L'Universidad Autonoma del estado de México, la *Galer   Brummell*, au *Centro ADM* et à tous nos collaborateurs du Mexique.

Mes collègues de la Maîtrise en art.

INTRODUCTION

En tant que praticienne interdisciplinaire en art qui cherche à mieux comprendre le lieu de sa recherche, je me sens concernée par la recherche-création. Depuis quelques années maintenant, elle a intégré les universités et a permis aux étudiants-praticiens en art, tels que moi, de réfléchir sur leur processus de création.

En fait, une démarche méthodologique se situe dans le champ de la recherche en création lorsqu'on lie art de penser et art d'agir ; art d'articuler sa propre pensée (individuellement ou collectivement) et art de poser les gestes artistiques cohérents engendrant autant l'œuvre que le discours produit à propos de cette œuvre. Ainsi, le « comment » de l'œuvre devient la manière particulière de raisonner, de procéder et d'agir pour énoncer la manière dont on va s'y prendre pour répondre à l'objectif de la recherche.¹

C'est en effet à partir des gestes créatifs que j'articule ma recherche autour du jeu de l'acteur pour développer tout d'abord mes affiliations théoriques. En chapitre I, j'exposerai d'abord quatre réalisations artistiques effectuées avant mon entrée à la maîtrise pour saisir les points d'ancrage de ma recherche et afficher mon affiliation au champ du théâtre performatif. Puis, je tenterai de préciser ma problématique à l'aide de Pavis et de sa compréhension des concepts derridiens de déconstruction et de décentrement.   galement, je m'appuierai sur la notion de théâtre environnemental de Schechner, qui m'intéresse pour avoir développé tout un champ de recherche sur le lieu et la relation aux spectateurs. Une approche qui me permettra non seulement de montrer que la fonction d'acteur peut s'ouvrir à une pratique événementielle, mais aussi à une dimension critique.    partir d'une démarche heuristique et phénoménologique, je poserai la question suivante : est-ce que ce processus complexe qui m'aiderait à conceptualiser le décentrement de l'acteur dans une dramaturgie performative pourrait augmenter le jeu de l'acteur tout en maintenant une relation avec sa tradition

¹ LAURIER, D. et LAVOIE, N. (2013). Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension. *Hors-thème*, Vol. 32(2), p.300.

d'interprète (d'un texte comme d'une situation)? Il s'agirait donc d'une recherche-création qui se veut non pas une rupture, mais une circulation entre des modes conventionnels et d'autres, plus singuliers.

En ce sens, je vais m'intéresser dans le chapitre II à des artistes qui défendent certains aspects esthétiques de cette singularité, notamment à travers les œuvres de Julie André T., du Bureau de l'APA et de Jérôme Bel. Par un rapprochement, je mettrai en parallèle plusieurs formes expérimentales de ma démarche artistique réalisée durant la maîtrise qui ouvrent, à l'instar de ces artistes reconnus, sur des esthétiques processuelles cherchant à décomposer et à recomposer, à travers des problématiques techniques et dramaturgiques, le rôle de l'acteur-auteur.

C'est à partir d'un point de vue plus concret qu'en chapitre III, je décrirai et analyserai ma problématique de création qui se situe en deux temps. Prem  ri  ment, trouver un lieu dans un milieu étranger qui active ma place de créatrice me permettant d'entamer mon processus d'écriture. Ainsi, j'exposerai ma dernière recherche-création, *Dime con quién andas y te diré quién eres*, réalisée au Mexique à partir du thème de l'identité. Deuxi  m  ment, je présenterai mon investigation concernant un dispositif pour la présentation finale qui influence au présent le jeu théâtral tout en rendant compte d'une partie de l'expérience vécue. Mon choix s'arrête sur un local commercial au centre-ville de Chicoutimi, lieu théâtral non conventionnel qui répond au concept de l'   espace trouvé à de Schechner. Troisi  m  ment, depuis *J'aurais aimé traverser*, mon projet de fin de maîtrise, je m'interrogerai sur comment réintégrer l'expérience avec un élément étranger pour générer une faille et ainsi créer des situations de plateau de l'ordre du performatif et dans lesquelles les spectateurs occupent une place à conviviale à. J'ouvrirai sur le concept du spectateur décentré. Par une présentation publique, à partir d'une démarche interdisciplinaire et collective où mon concept de décentrement permet, je répondrai à ma problématique.

Depuis cette investigation sur le décentrement de l'acteur, d'importantes pistes de réflexions s'ouvrent et se confirment sur le décentrement du spectateur, sur l'importance du lieu de présentation qui peut augmenter l'événementialité du projet et sur la pertinence d'une dramaturgie performative laissant place aux jeux des identités. J'espère démontrer dans ce mémoire, à travers mon processus de recherche et celui de la création finale que mon concept de l'acteur décentré relève un potentiel de circulation et une dramaturgie performative, permettant à ce même acteur un processus créatif toujours ouvert.

CHAPITRE I

LE MOI-QUOI, L'AUTRE-QUI, LE COMMENT-COMMUN ET LE OÙ-USÉ

1.1 GENÈSE : LE MOI-QUOI OU SAVOIR CE QU'ON A DÉJÀ CRÉÉ

Afin de bien tracer les premiers pas de ma recherche, je vous dresse ici un portrait de quatre projets artistiques réalisés à partir de la fin de mon baccalauréat. Ils sont les lieux de commencement et de poursuite de terrains riches. Ils me permettent de prendre conscience des particularités de ma démarche de création et d'affirmer mon champ de création en théâtre performatif, en plus de poser l'hybridité et la complexité de mon terrain de recherche.



Figure 1 :
Que l'inoubliable se pendre (2011)
Photo : Andrée-Anne Giguère

Tout d'abord, j'aborde mon projet de fin de baccalauréat interdisciplinaire en art, réalisé en 2011: *Que l'inoubliable se pendre*². La création, entre théâtre et cinéma, est un collage et une interprétation libre de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967) et de la pièce *Macbeth* de William Shakespeare (1606). Fortement intéressée par la contradiction dynamique de duo et de dualité, je m'associe à un collègue-artiste qui, quelques mois après le début de la création, pour des raisons personnelles, quitte le projet. Étant une artiste qui travaille à partir de collaboration, je me trouve privée de ce partenaire scénique, source de création et je me vois confrontée à mon autonomie. C'est ainsi que je développe un nouveau projet en récupérant les archives vidéo du travail jusque là accompli pour finalement concevoir un

² Le projet a été présenté en février au Studio-Théâtre de l'UQAC et a été rediffusé dans le cadre des Chantiers du Carrefour International de Théâtre de Québec le 7 juin 2011.

projet traitant de la rupture.³ À partir d'un récit où l'acteur se situe entre le personnage et sa propre personne, j'explore, sur un plateau disposé à l'italienne, la relation sensible à une expérience réelle détournée. Je vis alors une expérience corporelle qui me fait prendre conscience que l'acteur-performeur peut aussi être auteur.



Figure 2 : Le bain (2011)
Photo : Elaine Juteau

Toujours en 2011, je mets en scène le récit *Le Bain* de Jean-Luc Lagarce⁴ dans le cadre du projet de fin de maîtrise d'Erika Brisson, présenté au Petit Théâtre de l'UQAC⁵. L'étudiante effectue une recherche-crédation sur la présence et sur l'absence du comédien au théâtre⁶, en s'inspirant de Claude Régy ainsi que de Marie Brassard et sa pièce *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2011). En laboratoire, je n'arrive pas à saisir la place que l'actrice doit prendre sur le plateau. Je propose d'inviter un danseur contemporain à la production pour confronter sa présence à la sienne. Ce rapport entre deux pratiques artistiques crée des possibilités processuelles et dramaturgiques plus complexes. Même si les actions des deux

³ À partir d'objets hétéroclites, plus particulièrement le pneu, je mets en place des situations performatives où le corps de l'acteur entre en conflit avec la matérialité des objets et les images projetées. Ma partition textuelle est composée d'extraits de *Macbeth*, de chansonnettes écrites pour l'occasion, et de phrases improvisées. Dans cette production, une grande importance est accordée à la manipulation de l'objet et au son.

⁴ Jean-Luc Lagarce est un homme de théâtre (comédien, metteur en scène, dramaturge). Né en 1957 et mort en 1995, il écrit *Le Bain* en 1993. Le récit en prose fait partie du recueil de nouvelles *Trois récits*, publié aux Éditions Les Solitaires Intempestifs. L'histoire est celle d'un homme qui nous raconte ces derniers souvenirs avec son amant mourant.

⁵ Le projet a été rediffusé aux Fêtes internationales du théâtre de Valleyfield en avril 2011.

⁶ Le mémoire peut être consulté en ligne à l'adresse suivante : <http://constellation.uqac.ca/2511/>

interprètes sont rarement liées⁷ je constate, depuis cette expérience, l'importance pour le comédien en scène de renouveler sa présence et son rôle à travers la rencontre d'une démarche scénique différente.



Figure 3 : Avatars (2012)
Centre d'art contemporain Le Lobe,
Chicoutimi
Photo : Jean-Marc E. Roy



Figure 4 : Avatars (2012)
Centre d'art contemporain Le Lobe,
Chicoutimi
Photo : Jean-Marc E. Roy

En 2012, je crée, avec le Collectif Les Poulpes⁸, *Avatars*. Cinquième projet en collectif, cette performance est présentée au Centre d'artistes Le Lobe dans le cadre des Rencontres Internationales des Arts de la Performance⁹. Nous invitons quatre femmes âgées à prendre notre place sur scène afin d'enchaîner une série d'actions que nous avons conceptualisées. Toutes cachées dans des boîtes de réfrigérateurs, les femmes sont guidées jusqu'à la scène où elles doivent découper nos silhouettes dans le carton à l'aide d'un couteau de précision de type Exacto. Une fois l'ouverture créée, elles peuvent enfin se libérer de la boîte. Elles se rejoignent à une table où elles tentent d'ouvrir une gigantesque courge peinte de rose avec des outils inappropriés. Ces femmes, l'espace d'un moment, sont nos avatars. Avec le collectif Les Poulpes, le théâtre devient parfois performance, installation ou même exposition. Avec lui, je consolide la dimension collective et collaborative de ma

⁷ La scène est quadrifrontale. Entre les gradins, réservés aux spectateurs, des trous comme des alcôves deviennent des espaces de jeu. Ce quasi-territoire hors plateau rend les actions parfois impossibles à voir d'un même point de vue. Les corps se déploient, se défont à travers un espace scénique qui se disperse.

⁸ Les Poulpes est un collectif en art interdisciplinaire dont je suis cofondatrice avec Maude Cournoyer, Andrée-Anne Giguère et Anick Martel. Tentaculaires depuis 2011, nous œuvrons dans différents domaines artistiques : théâtre, arts visuels, performance et installation. www.lespoulpes.com

⁹ C'est pour faire suite à une invitation des commissaires Constanza Camelo-Suarez et Julie André T. que nous avons créé ce projet. Une publication, avec un court texte sur Les Poulpes, est disponible : *RIAP 2012*. (2012). Québec : Éditions Intervention, p.117.

démarche. Le concept de rencontre prend de plus en plus de place au sein de mes recherches.



Figure 5 : Fracaso y choque (2012)
Photo : Crc Drama Son



Figure 6 : Fracaso y choque (2012)
Photo : Crc Drama Son

Finalement, dans *Fracaso y Choque*, avec Jean-Paul Quéinnec, professeur et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre de l'UQAC, je développe par différentes étapes de recherche, une nouvelle méthodologie de travail à partir du son, de la performance et de l'écriture.¹⁰ En décembre 2012, nous partons pour une résidence d'une semaine au Mapa Teatro¹¹ à Bogotá, en Colombie. J'y conçois une performance en collaboration avec les artistes colombiens Oscar Cortés Arenas et Mauricio Arango Pinilla. Ce projet me pousse hors de ma zone de confort et m'incite à prendre davantage ma place dans un processus de création interculturel¹². L'action principale se déroule ainsi : alors qu'Oscar et moi sommes situés aux antipodes de la pièce, nous essayons, dans la langue de l'autre, de nous échanger des mots alors que Mauricio nous attache (au lieu physique et l'un à l'autre), à l'aide d'un ruban adhésif transparent. L'action consiste ensuite à tenter un rapprochement entre nos corps, de plus en plus à l'horizontale,

¹⁰ Depuis 2010, je collabore comme assistante, puis comme professionnelle de recherche à plusieurs projets (dont *Dragage*, *Binômes*, *In Situ Simoncouche*). Nous développons des pistes pour une écriture sonore différente au théâtre autour de l'écoute, de la manipulation, de la spatialisation, etc. Les questions que nous posons concernent elles aussi le jeu de l'acteur. Il est possible de consulter le travail de la Chaire au www.dramaturgiesonore.com

¹¹ <http://www.mapateatro.org/>

¹² L'ouvrage « *En situation, du son à l'écriture/de Chicoutimi à Bogotá* » (2014), disponible à SAGAMIE édition d'art, témoigne de l'expérience du projet.

qui se tendent jusqu'à rompre nos liens. Cette expérience met en valeur mon désir d'interculturalité et de mobilité.

Toutes ces expériences témoignent des notions cruciales et intrinsèques à mon travail de chercheuse à la maîtrise : mes projets personnels et la recherche de l'acteur-auteur, mes participations sur les maîtrises des autres¹³ en contact avec l'interdisciplinarité, mon travail avec le collectif Les Poulpes, l'importance des collaborations et de la rencontre et finalement, mon association avec la Chaire de recherche du Canada et l'élaboration de pistes sur l'interculturalité et la mobilité à travers une recherche sur le son. Ensemble, ils mettent en évidence mon désir de repenser la place traditionnelle de l'acteur en l'invitant à s'inscrire dans différents dispositifs (corporel, d'écoute, d'étrangèreté) qui, selon Agamben, « résulte[nt] du croisement des relations de pouvoir et de savoir »¹⁴, et favorisent un espace d'écriture pour l'acteur-créateur. Ils marquent le territoire depuis lequel je cherche, le théâtre performatif, et démontrent l'espace expérimental et esthétique qui est le mien, à la fois technique et sensible. Ils exposent ma capacité d'ouverture médiatique et disciplinaire à travers une démarche qui s'inscrit dans un art vivant hétéromorphe reflétant la tendance du théâtre contemporain.

1.2 ANCRAGES THÉORIQUES : L'AUTRE-QUI OU CEUX QUI NOURRISSENT L'ACTEUR QUI PENSE

1.2.1 PAVIS / DERRIDA : LE DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR

Pavis évoque, dans *La mise en scène contemporaine*, le concept du décentrement : « Si la mise en scène, au sens classique, et primitif du terme, est une œuvre totale, unitaire, harmonieuse et centrée, sa déconstruction (au sens de Derrida) consiste à repérer et à

¹³ J'ai aussi collaboré sur la maîtrise d'Andrée-Anne Giguère sur les « Relations dialogiques et performatives entre l'acteur-performeur et l'image vidéo projetée sur la scène » (Giguère, 2012) et celle d'Anick Martel ayant pour titre « J'écris : Porosité : (En)jeux des écritures actuelles dans le théâtre contemporain » (Martel, 2012).

¹⁴ AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Rivages poche, p.11.

induire sa possible fragmentation, ses contradictions, ses dissonances et son décentrement. »¹⁵ La déconstruction de la mise en scène, inévitablement, décentre le jeu de l'acteur. Le concept de décentrement ici énoncé par Pavis est donc directement lié à la pensée de Derrida qui lui, n'a par contre jamais formulé le décentrement de cette façon. Si on se réfère à Derrida, nous sommes en présence de « déconstruction », notion qui m'intéresse, car elle n'est pas rectiligne et se rapproche de mon travail sans toutefois en esquisser la forme. C'est d'ailleurs ce qui m'interpelle chez lui, cette pensée en périphérie qui tente d'éviter une pensée trop linéaire. Derrida explique son concept de déconstruction ainsi : « Elle aurait une connotation temporelle, comme généalogie et comme histoire, elle aurait encore un aspect nettement plus spatial en ce qu'elle opère un certain dehors ; elle aurait une portée polémique et guerrière, en tant que résistance à la répression logocentrique »¹⁶. C'est justement cette idée du dehors qu'il propose, liée à celle du mouvement, du déplacement de soi et de ses compétences qui m'intéresse. Toujours, Derrida essaie de mettre des obstacles à l'enfermement et à la mise en ordre. Il tend dans ses différents ouvrages à s'éloigner du paradigme linguistique de Saussure qui est construit sur le rapport signifiant / signifié. Il croit qu'il vaut mieux commencer par reconnaître la structure dans laquelle nous sommes. Il cherche ainsi à rendre l'hétérogénéité aux idées. Si on ramène cette réflexion à la question de l'acteur qui s'inscrit dans une mise en scène et dans une dramaturgie, il en ressort une série de problèmes qui nous intéressent. Il connaît les rouages de son métier depuis longtemps, mais les connaît-il trop? Arrive-t-il à s'ouvrir aux nouvelles possibilités scéniques qui s'offrent à lui avec l'avènement des nouvelles technologies, à se laisser porter par de nouvelles expérimentations, à s'ouvrir à des nouvelles expériences sensibles? Revenons à Pavis. Le concept de déconstruction, à partir duquel il énonce celui de décentrement, m'aide à décroquer le jeu de l'acteur par une multiplication d'espaces (réel, virtuel, culturel, sonore) et par un déploiement de la notion de corps. La déconstruction

¹⁵ PAVIS, P. (2011). *La mise en scène contemporaine*. Paris : Éditions Armand Colin, p.159.

¹⁶ DERRIDA J. (1972). *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, p.15.

pourrait justement permettre à l'interprète de revoir ses fonctions d'acteur. D'autant plus que, chez Derrida, la déconstruction tente, d'une certaine façon, de rendre hommage à ce à quoi il semble vouloir s'opposer. C'est donc par le biais de Pavis, théoricien du théâtre, que je me permets d'établir une filiation avec Derrida sans pour autant développer le concept de décentrement d'une manière philosophique, mais plutôt en tant qu'artiste du théâtre affirmant sa pratique différemment... ou différamment?

En parlant de la « différance » dans *De la grammatologie*, Derrida note ceci : « La différance originaire est la supplémentarité comme structure. Structure veut dire ici la complexité irréductible à l'intérieur de laquelle on peut seulement infléchir ou déplacer le jeu de présence ou de l'absence. »¹⁷. Cette idée d'infléchissement ou déplacement peut tout à fait s'appliquer à l'acteur puisqu'il est possible pour ce dernier de s'inventer une place « différante ». Il peut même être intéressant de reprendre ce concept de supplémentarité structurale de Derrida, écrit pour la littérature, pour voir comment transformer la mise en scène vers l'idée d'une dramaturgie performative afin de la rendre davantage flexible. En fait, ne pouvons-nous pas nous imaginer que l'interculturalité ou l'intermédialité agissent comme une supplémentarité structurale qui vient multiplier les possibilités de jeu de l'acteur? Nous y reviendrons en fin de chapitre.

La structure du jeu de l'acteur décrite par Pavis cerne quant à elle la fragmentation des composantes mêmes du jeu, sorte de circulation à la fois passive et active entre les éléments.

Alors qu'en dramaturgie et en jeu classique ou naturaliste, l'acteur doit avant tout s'efforcer de « se recentrer », de trouver une union harmonieuse du corps et de l'esprit, dans la performance contemporaine, postmoderne ou postdramatique, l'acteur au contraire ne cherche plus cette union

¹⁷ DERRIDA J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, p.238.

d'ailleurs impossible; il préfère dissocier la parole et le jeu, comme pour mieux démontrer leur autonomie et leur identité distincte.¹⁸

L'acteur contemporain comprend que son rôle se situe au-delà de l'interprétation, lui offrant la possibilité de se réappropriier les composantes de la scène, souvent même de mettre à vue sa technique qu'il s'amuse à mettre à mal. Si l'acteur ne cherche plus cette fusion entre l'adresse du texte et ce qui est raconté, ne s'offre-t-il pas alors de nombreuses possibilités d'explorations sur le plateau comme ailleurs? Ainsi, Pavis et Derrida me permettent d'ancrer le concept du décentrement de l'acteur. C'est depuis cette position d'écart, où l'acteur n'est plus au centre de l'action, que je peux accéder à une approche plus performative du théâtre. Je prends le parti, dans ce mémoire, de défendre ma place d'acteur dans la création. Bien sûr, cette position demeure intimement liée à la réflexion sur la mise en scène et à la réception de l'œuvre par le spectateur.¹⁹

Dans *Réflexions sur la mise en scène contemporaine*, Pavis questionne la place de la mise en scène et se demande si elle n'entrave pas les nouvelles formes théâtrales qui pourraient surgir. Il relate un court historique de cette pratique à partir de 1970 jusqu'à aujourd'hui et souligne la différence entre la façon de la concevoir autrefois et maintenant :

Ce qui change, depuis la mise en scène jusqu'à la performance, c'est la paradigme : celui de la hiérarchie et du contrôle des signes dans la mise en scène (I) et (II), puis celui de l'égalité et de l'indécidabilité des systèmes de la performance en (III). On peut donc passer d'une pensée hiérarchisée (I) et centrée (II) à une vision poly-centrée, à un refus de décider, de juger et finalement de théoriser.²⁰

Si je me dissocie de Pavis pour ce qui est du non désir de théoriser, en revanche, j'abonde en son sens lorsqu'il parle d'une « vision poly-centrée ». Cette prolifération du centre est

¹⁸ PAVIS, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre*. Paris : Éditions Armand Colin, p. 59.

¹⁹ Julie Sermon a abordé l'idée de l'acteur décentré. Elle fait référence à d'autres modes de présence, tel que la marionnette, les mannequins, les robots, qui demandent de repenser la place du comédien comme unique centre de la création théâtrale. Je ne pourrai m'attarder sur cette possibilité dans ce mémoire, mais son texte « L'acteur décentré (marionnettes, mannequins, objets, machines) » dans le livre *Théâtre du XXI^e siècle : commencement* suggère des pistes intéressantes qui pourraient aisément être mis en relation.

²⁰ <http://www.criticalstages.org/reflexions-sur-la-mise-en-scene-contemporain/>, consulté le 12 janvier 2016

selon moi une stratégie exemplaire du décentrement puisqu'elle rejoint l'idée de structure explicitée plus haut. Dans le même texte, Pavis s'intéresse à ce qu'implique cette transformation du rôle du metteur en scène en lien avec celui de l'auteur, mais peu d'idées sont avancées quant à la relation avec l'acteur et même la redéfinition de son rôle. Qu'en est-il pour l'acteur lorsqu'il devient à la fois l'auteur et le metteur en scène à une époque où la mise en scène cherche à perdre son centre? Comment s'organise-t-il pour concevoir une œuvre ouverte en espérant s'y perdre, tout en ayant une certaine substance et consistance à présenter aux spectateurs?

Pour saisir la transformation du jeu de l'acteur, il faut demeurer à l'écoute de la structure, qui se fait mouvante, dans laquelle il joue. Si du côté de Pavis et de Derrida (lu par Pavis), la prise en considération des différents centres influe sur le déplacement de la fonction de l'acteur, il est intéressant de constater que le désir de la flexibilité des formes théâtrales était présent bien avant, dans les années 1970, avec Schechner.

1.2.2 SCHECHNER : LE THÉÂTRE ENVIRONNEMENTAL

Schechner représente un exemple typique de recherche sur le théâtre qui ouvre à partir de la performance sur l'événementialité comme agent de transformation scénique (pour l'acteur comme pour le spectateur). La forme, plus ouverte sur l'imprévu, me touche particulièrement, car elle demande à l'acteur une grande écoute, une flexibilité dans son jeu et une attention particulière à l'ensemble des composantes du spectacle. Dans *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Schechner détaille le théâtre environnemental en six axiomes. Si l'on essaie de saisir rapidement l'idée, en reliant l'intitulé de ces axiomes, nous obtenons une description comme celle-ci : le théâtre environnemental est un ensemble de transactions connexes, où l'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance, où l'événement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans

un espace trouvé, où l'attention du spectateur est flexible et variable, où toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langage et où le texte n'est ni obligatoirement le point de départ ni le but du spectacle²¹. De cette situation générale, il pose ensuite une question qui nourrit fondamentalement notre recherche : « Pourquoi l'interprète devrait-il avoir plus d'importance que les autres composantes du spectacle? »²².

Dans le théâtre environnemental, il n'y a pas nécessairement d'auteur en titre. Les textes peuvent avoir différentes provenances et devenir un collage qui s'inscrit dans la pièce : « Le texte est une carte indiquant plusieurs tracés possibles; cette carte peut aussi être redessinée. »²³ Il est question de s'approprier les références pour les remettre en jeu plutôt que d'essayer de leur être fidèle. Cette question du texte éclaté me semble concerner l'acteur qui souhaite se décentrer. En quoi ce qui s'applique au texte pourrait-il aussi concerner la fonction de l'acteur?

Par exemple, si le théâtre orthodoxe utilise fortement l'unicité du point de vue (l'œil du prince dit-on), le théâtre environnemental, lui, multiplie les points de vue. Plusieurs actions se déroulent simultanément autour de lui. Le spectateur peut s'amuser à trouver une cohérence dans les actions qui sont posées sur le plateau :

Les centres d'activités locaux rendent la ligne théâtrale plus complexe et variée que dans les performances sur une focalisation unique. L'espace théâtre environnemental devient comme une ville dont les lumières s'allument et s'éteignent, où il y a circulation et où l'on saisit des bribes de conversation.²⁴

Schechner souligne que pour ceux qui se trouvent plus loin d'une action, un espace de réflexion s'ouvre pendant lequel ils peuvent refaire les trajets de ce qui vient de se passer

²¹ SCHECHNER, R. (2008). *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. France : Éditions Théâtrales, pp.121-129-132-140-143-144

²² *Ibid.*, p.143.

²³ *Ibid.*, p.147.

²⁴ *Ibid.*, p.143.

dans leur tête ou penser à autre chose. Ces moments proches de l'errance, il les appelle de « l'inattention sélective »²⁵. Selon lui, un jeu doit s'établir entre les participants et les interprètes qui, chacun leur tour, deviennent le reflet de l'autre. Cette relation doit être de l'ordre du sensible et de l'expérientiel. Le partage des responsabilités de la présentation y est important. Le contact avec le spectateur, inclus dans le cercle, permet la transformation du théâtre orthodoxe vers un théâtre environnemental. Je reviendrai un peu plus tard sur l'engagement performatif de l'acteur avec le lieu. Je retiens que l'acteur ne peut s'ouvrir aux composantes du spectacle sans que le spectacle, et du fait même, le spectateur s'ouvre lui-même aux composantes du spectacle. Ainsi, pour décentrer l'acteur, n'est-il pas nécessaire de réfléchir à l'entièreté de la forme, et penser à la réception de l'œuvre depuis la construction de sa dramaturgie pour assurer de laisser une place significative pour chacune des composantes de l'œuvre?

Schechner ajoute : « La logique fondamentale du théâtre environnemental n'est pas la logique de l'histoire racontée, mais la logique du fait de raconter. »²⁶ Le « comment » est valorisé davantage que le « quoi » et la « fabrication » est plus importante que la « résultante ». L'acteur, qui est le sujet principal de ce mémoire, doit apprendre à amener le spectateur à le suivre dans son processus de création, ce qui ne veut surtout pas dire devenir le centre de la création. Je reparlerai, plus loin au chapitre II, du danger du glissement des enjeux de l'acteur décentré en abordant mon expérimentation *Laboratoire Val Lombrette*. L'acteur-auteur ou l'acteur-créateur a une responsabilité sur la réception de l'œuvre et la démarche qu'il entame avec lui-même. Pour réussir à entraîner le spectateur dans le monde qu'il déploie, il doit effectuer un cheminement personnel où il se réalise avec authenticité. L'art de la performance, intégré à celui du théâtre, est une des avenues intéressantes pour reconnecter avec son ressenti et ses intuitions. La performance peut

²⁵ SCHECHNER, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 241.

²⁶ *Ibid.*, p. 236.

susciter une démarche matérielle, corporelle et événementielle afin de valoriser une phénoménologie de la sensation au sein de la pratique théâtrale.²⁷

1.2.3 BERNARD/NANCY/DELEUZE ET GUATTARI: SENSATION, ÉCOUTE ET CORPS SANS ORGANE

Qu'est-ce que la sensation? En quoi celle-ci peut guider l'acteur dans son rapport à l'objet, à lui-même, à l'autre? Le philosophe Michel Bernard, surtout connu pour son apport à la danse, consacre ses recherches à ce qu'il considère être le noyau de la corporéité²⁸ : la sensation. Dans son texte *De la corporéité fictionnaire*, il s'appuie sur Deleuze et Guattari pour la définir :

Ce qui constitue la sensation, c'est un devenir cosmique radical ou plus exactement un agencement ou une connexion d'une multiplicité hétérogène et variable de forces ou d'intensités assignifiantes qui parcourent et animent la totalité du monde matériel et vivant, inorganique et organique.²⁹

Cette définition loin d'être suffisante pour définir la sensation, me permet d'apposer clairement une nécessité essentielle à l'ensemble de ma recherche et à ma manière de concevoir l'art, c'est-à-dire en assumant pleinement la complexité que nécessite un travail sur le ressenti. Les mots de Bernard m'aident à ouvrir une réflexion en effectuant un glissement vers le théâtre, et ce, même sans détenir les connaissances philosophiques nécessaires pour saisir l'entièreté de ce que pourrait constituer le concept de sensation. La complexité qu'il décrit come une « connexion d'une multiplicité hétérogène » semble justement venir répondre à mon besoin de briser cette unicité trop souvent proposée comme

²⁷ Josette Féral a également traité du théâtre performatif, surtout dans « Performance et théâtralité : le sujet démystifié » (1985), mais pour des raisons de balisage, j'ai préféré m'appuyer d'une part, sur Pavis qui prolonge la question de la déconstruction vers celle de la performance au théâtre, et d'autre part sur Schechner qui historiquement est celui qui a mis en place le concept de théâtre performatif, dont Féral s'inspire abondamment.

²⁸ Michel Bernard travaille sur la déconstruction du concept de « corps » et souhaite substituer le mot par celui de « corporéité ». Je traiterai de ce sujet au prochain point.

²⁹ BERNARD, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, Vol.4 (no 222). Éditeurs Association Revue internationale de philosophie, pp.523-534.

méthode pour appréhender le jeu théâtral traditionnel. Permettez-moi deux exemples un peu caricaturaux et réducteurs, mais qui aident à saisir rapidement mes propos. L'acteur chez Meyerhold conçoit son personnage depuis le corps à partir d'un échauffement technique rigoureux et de la biomécanique. Chez Stanislavski, l'acteur nourrit son jeu d'un souvenir personnel la psychologie de son personnage afin de mieux l'incarner. Nous aurions pu également parler de Jacques Lecoq, d'Eugenio Barba et beaucoup d'autres encore qui ont eux aussi développé leur méthode, largement adoptées internationalement.³⁰ L'acteur qui œuvre dans un théâtre performatif et environnemental ne cherche pas à s'ancrer dans un « mimetic acting », dans une seule fiction et dans un unique personnage. Il est à l'écoute de ses sensations pour traverser de manière éphémère différents corps, différentes situations de plateau qui le mèneront à des actions, qui, à leur tour, créeront la dramaturgie de la présentation. Il se différencie donc par sa fonction dans la présentation, prenant à la fois davantage de place comme auteur-créateur et devant tout à la fois s'absenter, se mettre en deuxième voir troisième plan, bref laisser de la place aux autres éléments avec qui il interagit.

Si la sensation peut devenir un moteur chez l'acteur, elle est aussi importante chez le spectateur. « Michel Bernard construit son esthétique de la réception à partir d'une hypothèse simple et classique : l'écriture chorégraphique est toujours une réécriture soutenue par le jeu perceptif du spectateur; son histoire personnelle et sociale conditionne la réception de l'œuvre. »³¹ Cette citation écrite pour la danse trouve son écho dans n'importe quelle « écriture de plateau » (Bruno Tackels, 2015) où la relation scène/salle vient intervenir sur le jeu de l'acteur. En chapitre III, j'aborderai davantage le décentrement du spectateur

³⁰ Une analyse complète des différentes techniques du jeu de l'acteur aurait pu être faite afin de constituer un portrait tant historique que iconique de son rôle et ses fonctions, à travers par exemple des ouvrages tels que le « Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde » (Corvin, 2008) et « Qu'est-ce que le théâtre? » (Biet et Triau, 2006). Il peut sembler en effet insensé de proposer une nouvelle approche du jeu pour décentrer l'acteur sans avoir fait une revue de ce qui a été fait. Dans le présent mémoire, j'ai pris le parti de consacrer ma réflexion davantage sur les processus de création de l'acteur qui souhaite se décentrer.

³¹ HUESCA, R. (2001). Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*. Paris : Éditions Centre national de la Danse, 270 p.

pour déplacer sa réception de l'œuvre, une piste de recherche qui, bien que présente dans les différentes étapes de cette recherche, s'est imposée plus en fin de parcours comme élément indissociable au décentrement de l'acteur.

À cette sensation, il me semble nécessaire d'ajouter la notion d'écoute, fondement de ma pratique, qui donne accès à la sensation. Certes, l'écoute est une action qui appartient aussi au théâtre traditionnel, mais lorsqu'elle se situe du côté de la performance, elle s'élargit pour considérer des éléments dus au hasard. L'écoute se déploie alors au-delà d'une relation à un personnage, à l'espace et au spectacle. Elle se multiplie. Liée à l'événementialité, elle positionne l'acteur, comme le spectateur, dans un état de réceptivité accru où l'instantanéité du moment vient aiguïser, mettre en tension leur attention. L'écoute affine les sens et les actions pour permettre une perception différente de l'espace, du son, du temps, de la relation au partenaire et au spectateur. Jean-Luc Nancy va même plus loin décrivant l'écoute comme un phénomène de résonance :

Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge, du moins le son (...) recueilli et scruté pour lui-même, non pas cependant comme phénomène acoustique (ou pas seulement), mais comme sens résonnant, sens dont le sensé est censé se trouver dans la résonance et ne se trouver qu'en elle.³²

Si l'écoute crée de la résonance, son élargissement à l'événementiel pourrait bien alors empêcher la présentation théâtrale de se figer en nous renvoyant sans cesse à de nouveaux éléments ou à des éléments répétés, mais perçus différemment. Szendy, philosophe et musicologue, développe cette idée de l'« écoute désirante » (Szendy, 2001). Daniel Deshays, ingénieur du son et essayiste, le commente :

Nous ne parvenons qu'à des rares instants à saisir la somme qui nous est proposée, le reste du temps est errance poursuivant détails et émergences

³² NANCY, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Édition Galilée, p.21.

et c'est à notre insu que tout se passe, soudain surpris de découvrir où notre écoute a pu nous déposer.³³

Dans cette errance, entre l'écoute et l'action, il y a un geste comme une prise de position qui se renouvelle à chaque instant. L'oreille, alors guidée par la sensation, nous mène vers la rencontre de nouvelles pistes insoupçonnées, laisse place à ce qui pourrait advenir. À cette « écoute désirante », qui ne s'applique plus seulement à l'écoute d'un corps physique s'intègre ce que Deleuze et Guattari ont appelé le corps sans organes.

Le corps sans organes (CsO) est un concept qui ouvre un chemin pour accéder aux sensations depuis le corps. Il m'aide en ce qu'il se dissocie de la définition du corps donnée par les phénoménologues. Inspiré par Artaud, auquel il emprunte le nom CsO, Deleuze cherche à prouver l'existence de sensations au-delà de ce que le corps est peut-être capable de régir, celles qui sont perceptibles à travers une relation plus chaotique avec ce qui l'entoure. « Le corps propre des phénoménologues est pleinement vivant en ceci qu'il est parfaitement organisé pour la constitution ou la fusion pathique. À l'opposé, le CsO est d'autant plus vivant qu'il est désorganisé. »³⁴ Cet appel à la désorganisation me semble logique pour permettre à l'acteur décentré de chercher depuis ses sensations, des relations à son environnement et à l'autre. En évitant de classifier et de rationaliser ce qu'il ressent depuis son corps, il développe sa corporéité et ne brime pas ses pulsions. « L'organisation en organismes d'organes, c'est-à-dire la mise en place par le corps d'un système de défense visant à empêcher les forces d'atteindre et de l'affecter, constitue une sorte de machine despotique qui neutralise le corps dans sa liberté d'expression du désir. »³⁵ Deleuze s'oppose à l'organisme en niant qu'il peut à lui seul gouverner le corps et ses organes. La notion de désir, qu'il développe avec Guattari, vient éclaircir le moteur de ses pensées : « Le désir correspond chez lui à une capacité d'être affecté d'une multitude de façons en vue

³³ <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>, consulté le 6 octobre 2015

³⁴ BEAULIEU, A. (2002). L'expérience deleuzienne du corps. *Revue internationale de philosophie*. Vol. 4 (no. 222), pp.511-522

³⁵ *Ibid.*, pp.511-522

d'accroître la puissance d'agir du corps »³⁶. Appliqué à la scène, on peut s'imaginer que ce concept de désir entraîne l'acteur performeur à ne plus limiter son exploration à ce que le corps lui envoie comme information générale, mais à « Expérimenter la vie dans un état de pure étrangeté et [à] suivre des instincts fondamentaux sans référer à la conscience. »³⁷ Il est donc encore question de dépasser l'opposition du matériel et de l'immatériel, ce qui impliquerait pour l'acteur de considérer la sensation, comme le mentionne Bernard, à travers une écoute chaotique, plurielle, une écoute qui va au-delà du corps :

Le régime dépolarisé de la sensation constitue toujours une variante intensive du corps par rapport à lui-même. Comme c'était le cas avec la perception, la sensation est pensée par Deleuze suivant un axe extra-humain. C'est la matière qui éprouve et non seulement une quelconque faculté humaine. La matière corporelle devient pleinement expressive et sentante. « La Sensation, écrit Deleuze, est dans le corps, fût-ce le corps d'une pomme. »³⁸

La déconstruction du jeu de l'acteur en passant par son décentrement, pourrait donc s'effectuer en provoquant une ouverture non rationalisée de la sensation, depuis laquelle, « Indifférencié et non stratifié, le corps sans organes amène[rait] à l'idée d'un sujet qui s'étale sur le pourtour du cercle dont le moi a déserté le centre. »³⁹

Pour clore cette partie : « Ancrages théoriques : l'autre-qui ou ceux qui nourrissent l'acteur qui pense », j'aimerais spécifier que l'intitulé « l'acteur qui pense », n'est pas un pied de nez à l'acteur qui crée des personnages. Il vient plutôt mettre en valeur l'aller-retour heuristique et donc critique de l'acteur-créateur qui s'intéresse au lien entre théorie et pratique, où la lecture de théoriciens vient le relancer dans sa quête de création sur le plateau, du travail de son corps depuis ses sensations et de son écoute en action. C'est bien

³⁶ BEAULIEU, A. (2002). *Op. Cit.* pp.511-522.

³⁷ *Ibid.*, pp.511-522.

³⁸ *Ibid.*, pp.511-522.

³⁹ DELEUZE, G. et GATTARI, F. (1972), *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, p.28.

cette démarche méthodologique fondamentalement performative et critique à notre recherche-création que nous nous proposons de développer dans la partie suivante.

1.3 MÉTHODOLOGIE DE TRAVAIL : LE COMMENT-COMMUN OU LE PROCESSUS ARTISTIQUE VERS LES DÉCENTREMENT

1.3.1 BERNARD/MERLEAU-PONTY ET L'EXPÉRIENCE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU CORPS

Le philosophe français Merleau-Ponty écrit en 1945 un livre qui deviendra une référence pour les chercheurs en art : *La phénoménologie de la perception*. L'ouvrage jette les bases de la phénoménologie en s'interrogeant sur la pensée cartésienne et en abordant l'expérience vécue comme élément lié au savoir et à la connaissance.    partir de la perception, il développe l'idée de la sensation comme élément subjectif essentiel à la représentation du monde. Plus récemment, Bernard interroge ses recherches et tente d'approfondir ses propos, notamment à partir du concept élargi de corporéité, élément essentiel et moteur de création dans une recherche sur l'acteur au sein d'un théâtre performatif : « [...] l'Art contemporain non seulement remet en question l'unité réelle ou possible du corps, mais déconstruit ce concept lui-même au profit de celui de "corporéité" définie, à l'instar d'Anton Ehrenzweig, comme spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires. »⁴⁰

Ce corps de l'acteur, devenu une corporéité aléatoire, s'affirme au sein de différentes étapes de création. D'abord, sa relation organique et anatomique avec lui-même. « Le corps se constitue en sachant qu'il n'aura jamais atteint sa forme définitive. »⁴¹ Nous l'avons mentionné plus haut avec le corps sans organes. Ensuite, cette mise en forme permanente du corps se prolonge d'autant plus au théâtre où la démarche collective entraîne une mise en contact avec d'autres individus, ayant chacun un corps et un vécu diff  rent. La corporéité

⁴⁰ BERNARD, M. (2002). *Op. Cit.* pp.523-534.

⁴¹ *Ibid.*, pp.523-534.

comprend le corps organique, anatomique, mais elle le dépasse pour intégrer une notion plus transgressive, qui peut considérer aussi bien une approche matérielle ou physique que virtuelle, culturelle ou intellectuelle.

Si Bernard fait souvent référence à la danse, ses réflexions font aussi écho au travail de l'acteur. En danse, il est peut-être plus évident de parler de la perception et du ressenti lié au corps que dans une tradition théâtrale où les mouvements viennent généralement appuyer le texte et où le spectateur sent encore le besoin de saisir l'objectif de chaque action dramatique. Bernard écrit : « [...] l'acte créateur n'[est] pas le fait et l'apanage du pouvoir inhérent à un "corps" comme structure organique permanente et signifiante, mais du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées. »⁴² L'acteur, dans son décentrement, doit ouvrir son jeu à l'expérience de sa corporéité pour entendre différemment les éléments matériels et immatériels qui l'entourent. Une approche phénoménologique où le fait de se rendre présent au moment, à l'événementialité, oblige cet acteur performeur à être dans le « doing » et le « showing doing » (Schechner, 2008) lui permettant de transformer, à travers son rapport indifférencié au matériel comme à l'immatériel, sa participation à la création théâtrale. L'acteur renouvelle ainsi ses relations sur le plateau, pour trouver des situations de jeu qui l'éloignent de la mimesis, et suscitent une position performative plus sensible, plus immédiate, mais aussi plus critique avec les composantes et le processus de présentation qu'il affiche. Le renouvellement de ses relations de plateau peuvent s'effectuer à travers différentes collaborations qui l'amèneront à penser différemment son rôle et ses fonctions.

1.3.2 ROY : LA COLLABORATION SCÉNIQUE

Depuis mon projet *Que l'inoubliable se pend*, il est devenu évident que l'ensemble de mon travail s'affirme et se déploie à travers la relation à l'autre et au contact de différentes

⁴² BERNARD, M. (2002). *Op. cit.*, pp.523-534.

altérités. Irène Roy se dévoue depuis plusieurs années à l'analyse des *Cycles Repère*, un processus de création inventé dans les années quatre-vingt et utilisé par le Théâtre Repère (1980-1994), mettant de l'avant le principe de la collaboration. Jacques Lessard, comédien, metteur en scène et directeur artistique de la compagnie, tient à valoriser le travail de chaque artiste participant au spectacle sans perdre de vue une certaine organisation qui permet un résultat cohérent. Les *Cycles Repère* sont fortement inspirés d'une méthodologie liée à l'architecture élaborée par Lawrence Halprin, les *Cycles RSVP*. Dans sa méthode, Halprin cherche à augmenter la communication entre les différents travailleurs afin de bénéficier le plus possible des qualités et des capacités de chacun. Il désire « [...] redonner à chaque participant un pouvoir réel à la mesure des compétences créatrices de chacun. »⁴³ Sa structure ne rejette pas l'émotivité et la sensibilité de chacun. Au contraire, elle tente de les valoriser. Il est de même pour le système Repère.

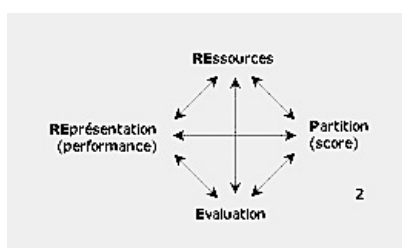


Figure 7 : Schéma Cycles Repère

Dès le début d'une nouvelle création, chaque artiste est invité à se présenter, à nommer ses désirs et à dire ses objectifs dans le cadre du spectacle à venir. En tout, les *Cycles Repère*, modèle en forme circulaire, ont quatre phases : la *Ressource*, la *Partition*, l'*Évaluation* et la *Représentation*. La notion du collectif y est présente et déterminante pour la

⁴³ ROY, I. (1993). Schématisation du parcours créateur au théâtre. *Protée, Théories et pratiques sémiotiques*. (no. 21), p. 85.

finitude de la présentation. Elle permet à chaque participant de prendre place au cœur de la création de façon plus significative que dans un travail de mise en scène régulier. Le risque d'une telle méthodologie pourrait être celui d'une modélisation qui empêcherait de façonner la création sans être véritablement à l'écoute du chaos lié aux contextes ouverts sur la rue, aux collaborations aléatoires, aux destinations non fixées que nous tentons de produire dans notre recherche-crédation. Néanmoins, cette méthode nous permet de montrer que l'idée du collectif est intimement liée à celle du décentrement, car elle induit un mouvement d'altérité, c'est-à-dire une rencontre avec la « qualité de ce qui est autre »⁴⁴ si régulièrement relevée par Roy. L'autre devient source de motivation et source d'idées par sa différence.

Parmi les différentes collaborations scéniques qui existent, il y a aussi tout le travail d'intermédialité et d'interculturalité qui enrichit le jeu de l'acteur qui souhaite se décentrer. L'expérience du collectif nous intéresse d'ailleurs parce qu'elle est capable d'ouvrir sur ces modes collaboratifs qui suscitent l'espoir artistique, culturel, discursif ou encore technologique d'une multiplication de points de vue. C'est en ce sens que, selon Jean-Marc Larrue, l'intermédialité se comprendrait comme, une « [p]ratique fertile où se croisent et se mêlent, des temps immémoriaux, les arts et les technologies, où la question du dispositif est cruciale... »⁴⁵. De même, dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Pavis renforce, à l'aide de Chapple et Kattenbelt, l'idée que « L'intermédialité est un espace où les frontières s'estompent – et nous nous situons entre et à l'intérieur d'un mélange d'espaces, de médias et de réalités. Ainsi, l'intermédialité devient un processus de transformation de pensées et de processus où quelque chose de différent est formé à travers la performance. »⁴⁶ C'est la porosité des différents médias sur le plateau qui rend difficile à cerner la limite entre ses médias. Liés à la dramaturgie, ils n'apparaissent plus comme des objets techniques comme un projecteur vidéo servant à diffuser une vidéo, mais plutôt

⁴⁴ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altérité/2559>, consulté le 15 janvier 2015

⁴⁵ LARRUE, J-M. (2008). Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques. Revue Intermédialités*. (n° 12), p.14.

⁴⁶ PAVIS, P. (2014). *Op. Cit.*, p.152.

comme des entités collaboratives générant de la présence et de la fiction. Le travail de l'acteur avec cette matière s'y fait différemment, demandant une écoute élargie à cette immatérialité. Idem pour le son qui, au-delà d'une trame sonore, appuie l'action dramatique, déploie un espace de création infini, depuis les possibilités d'action que génère son écoute.

Le théâtre devient une discipline déchaînée et hétéromorphe aux prises avec des enjeux théoriques qui échappent à ses méthodes d'investigation et à son champ de compétence historique. Le principe d'intermédialité pourrait aider à fonder durablement cette mutation de la syntaxe scénique : considérés comme des réseaux, les médias mènent à une nouvelle théorie des croisées (Müller, 2007) où l'on voit un art en convoquer un autre et se réinventer en quelque sorte à travers lui. Cette approche met au premier plan non seulement le média, ou les médias, mais aussi ce qu'il y a entre les médias.⁴⁷

Ainsi, l'intermédialité participe au concept de décentrement en s'intéressant au déplacement des médias les uns vers les autres, ce qui inclut le fait même de l'acteur quand son jeu produit de la relation avec ces derniers. C'est toute une culture de l'échange, du dialogue, de l'entre-deux, mais aussi de l'instabilité des pôles conventionnels qui s'opère; *inter* dont l'éthymologie signifie *entre*, en latin.

Cette ouverture des médias entre eux se décline possiblement entre différents contextes culturels, c'est-à-dire dans une démarche interculturelle qui s'avère une condition dynamique dans la recherche de notre concept d'acteur décentré. L'interculturalité se détermine à partir d'une situation dualiste de la spécificité et du dialogue⁴⁸. D'un côté, le terme « culture » contient les valeurs à la base des constructions de l'identité et les modes de vie des individus et des sociétés. De l'autre, le préfixe « inter » implique des dynamiques d'interaction, d'élimination de barrières, de réciprocité, voire de solidarité, se liant donc intrinsèquement au processus performatif et collaboratif. « L'interculturalité représente une chance et une richesse lorsqu'elle est vécue comme une amorce de dialogue, d'échanges

⁴⁷ QUÉINNEC, J.-P., www.dramaturgiesonore.com, consulté le 29 juillet 2015

⁴⁸ SIERRA PEÑA, T. A. (2006). *Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise*. Université du Québec à Montréal, p.16.

entre les différentes communautés. »⁴⁹ Elle est une possibilité de déplacer les méthodologies de travail, d'ouvrir sur des savoirs, d'éviter une unicité. Elle est bien une résultante d'un travail collaboratif puisqu'elle multiplie les points de vue. Chaque expérience individuelle et culturelle vient se confronter à celle de l'autre. Ainsi, à l'intérieur d'un processus de création, les idées peuvent être abordées différemment, repensées, questionnées de nouveau.

Comme vous pourrez le constater au prochain point, si certains aspects de ma méthodologie s'affirment à travers Pavis, Derrida, Schechner et Bernard, leur organisation, voire leur articulation restent toujours à réinventer. C'est ainsi que je conçois la recherche performative de l'acteur.

1.3.3 SCHECHNER : LA RECHERCHE PERFORMATIVE DE L'ACTEUR AVEC LE LIEU ET LE SPECTATEUR

Pour spécifier davantage notre cadre méthodologique, deux éléments de la recherche de Schechner sur le théâtre environnemental seront ici soulevés et développés : l'espace et la participation. Premièrement, l'espace : Schechner parle de l'importance des espaces choisis, lieux qui vont au-delà de la scène, qui créent de la relation avec les corps, qui se dessinent en même temps que la création prend forme. Ces espaces se construisent de façon circulaire parce qu'il y a collaboration. Lors des créations du The Performance Group (TPG), l'espace qui se construit suscite un lien direct avec le travail des acteurs qui participent à leur façon à la construction de l'espace en l'utilisant fréquemment. Il convient donc de dire que l'espace influence ici le jeu de l'acteur, mais également la relation avec le spectateur « Le théâtre environnemental encourage les échanges à travers un espace organisé dans son ensemble et dans lequel les aires occupées par le public s'assimilent à une mer traversée à la nage par les acteurs, et les aires de jeu à des îles ou des continents

⁴⁹ MUNZELE MUNZIMI, J-M. (2004) Interculturalité : enjeux pratiques. *Chemins Actuels. Revue de l'AMIFRAM* (Mexique), pp. 33-35.

bordés par le public. »⁵⁰ Cette analogie de Schechner nous amène au deuxième élément : la participation.

La participation remet en question le pacte qui existe entre acteur et spectateur : « La participation du public élargit le champ de la performance, parce que la participation du public se situe précisément au point de rupture où la performance devient un événement social. » Dans bon nombre de ses expériences avec le TPG, le spectateur est essentiel à la poursuite de l'action scénique. Schechner décrit un éventail d'actions, de la plus simple, comme enlever ses chaussures pour entrer au théâtre, à des actions plus exigeantes, telles qu'incarner un des personnages sur scène. Dans certaines pièces, le spectateur est prévenu que sa participation sera demandée, alors que dans d'autres on lui impose de jouer. Schechner affirme qu'on peut y voir là une idée de manipulation. Il ne le dément pas. Il affirme que le spectateur sachant qu'il est au théâtre est libre de partir ou de rester. Il évoque une notion de risque partagée par les spectateurs et les interprètes. Si, d'un point de vue pratique, il est parfois difficile de le rejoindre, sur le plan théorique, il amène des pistes intéressantes : « La participation implique qu'on reconnaisse ouvertement que le public est l'eau dans laquelle nagent les comédiens. »⁵¹ Schechner affirme la légitimité de la performance seulement lorsqu'elle vient influencer le déroulement de l'œuvre.

Schechner cherche à rétablir un dialogue scène/salle qui est tronqué dans le théâtre orthodoxe parce qu'il se trouve dans un système fermé où le spectateur, assis dans le noir, ne doit pas agir au-delà de la partition qu'on lui a demandée, par exemple rire, pleurer et ne pas déranger. Il développe l'idée de l'humanisation des relations. Pour l'interprète, cette humanisation exige de s'ouvrir aux spectateurs sur un plan plus personnel. En effet, Schechner inclut la dimension du privé à celle du formel pour une présentation plus

⁵⁰ SCHECHNER, R. (2008). *Op. Cit.*, p. 188.

⁵¹ *Ibid.*, p. 236.

performative; l'acteur jouant parfois son propre rôle, c'est-à-dire sa personne même. Ce passage du fictionnel au personnel repose aussi sur un ludisme.

L'ensemble des éléments nommés plus haut exige une structure dramaturgique plus souple. Il suggère de trouser la construction du récit, de laisser des espaces ouverts et non définis afin que l'acteur et le spectateur puissent sentir la fragilité de l'œuvre prenant forme, mais aussi sa malléabilité. Schechner propose d'ouvrir la formation des acteurs qui au-delà de l'interprétation doivent apprendre le rôle de « l'hôte »⁵². L'acteur performeur devient responsable de l'accueil de l'autre dans le processus expérientiel.

1.4 PROBLÉMATIQUE : LE OÙ-USÉ OU LE TERRITOIRE À EXPLORER

La recherche-création sur le décentrement de l'acteur que je mène se situe dans un théâtre post-dramatique; c'est-à-dire que les différentes formes que je propose « [...] s'éloignent du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants, qui réfléchissent aux données fondamentales du théâtre, qui réduisent le texte à un matériau parmi les autres éléments de la scène ».⁵³

   travers ce mémoire, je me pose la question suivante : comment un processus de création performatif peut-il permettre à un acteur de se décentrer de sa fonction traditionnelle d'interprète pour s'ouvrir au statut plus large et plus instable de l'acteur-auteur?

Si avec Schechner nous avons vu que le décentrement peut concerner la considération du lieu et de l'environnement, qu'en est-il quand ce lieu et cet environnement se veulent un enjeu pour une scène indéterminée et incontrôlable? Est-ce qu'une méthodologie phénoménologique suffira à répondre au besoin du décentrement de l'acteur?

⁵² SCHECHNER, R. (2008). *Op. Cit.*, p. 233.

⁵³ LEHMANN, H-T. (2002), *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 307p..

Y a-t-il des concepts particuliers qui permettent à l'acteur-auteur d'explorer, puis de structurer son décentrement? Est-ce qu'au-delà de mon expérience subjective, cet « acteur décentré » peut représenter un concept reproductible pour d'autres productions à venir?

Dans le prochain chapitre, j'aborderai la partie esthétique de ma réflexion. Je ferai l'analyse de trois références artistiques (Julie André T., le Bureau de l'APA et Jérôme Bel) que je vais combiner avec l'énonciation de quelques laboratoires menés durant ma recherche.

Comme première conclusion, je souhaite mettre en évidence une joyeuse insuffisance à ce chapitre I, qui ne peut tenir en quelques pages. D'ailleurs, il en sera de même pour mon chapitre II. L'évocation de quelques laboratoires de recherche semblera incomplète pour nommer le territoire qui, toujours plus creusé, affiche de nouvelles ramifications parfois insoupçonnées et souvent difficiles à définir.

On pourrait dire qu'aujourd'hui, la recherche-crédation d'une scène interdisciplinaire et performative se manifeste à travers sa volonté de jouer d'une indécision de statut, préférant les zones troubles, poreuses, qui rendent possible une transgression de méthodes, de milieux, de genres, de cultures, de styles... Un champ d'expériences, ouvertement interartistiques et véritablement interdisciplinaires, dresse alors une combinaison de pensées créatives et de pratiques réflexives.⁵⁴

C'est justement cette porosité qui la rend complexe et riche. Un territoire altéré est d'autant plus intéressant, quand les troubles ainsi obtenus deviennent des zones de dialogue où circulent sans opposition les temps ouverts (de l'immédiateté à l'autrefois jusqu'au devenir), les espaces multipliés (organisés ou transformés) ou encore les corps plastiques, technologiques, ambivalents (du personnage à la personne, de sa réalité à sa virtualité).

⁵⁴ QUÉINNEC, J.-P. (2014) Doute et inventivité pour une scène sans bord. *Doute et inventivité : Récits de recherche-crédation pour une scène indéterminée*. Aparté. Printemps (no3), p.29.

CHAPITRE II

DRAMATURGIE DE L'ACTEUR PERFORMATIF : CORPORÉITÉ, ADRESSE, FIGURE ET RENCONTRE

2.1 INTRODUCTION

Dans ce deuxième chapitre, je ferai des liens avec deux artistes et une compagnie artistique qui m'inspirent sur le plan esthétique : Julie André T., Jérôme Bel et le Bureau de l'APA. J'essaierai de voir en quoi leurs pratiques s'apparentent et/ou se différencient de la mienne. Les divers laboratoires que j'ai réalisés depuis le début de ma maîtrise me serviront d'objet de comparaison afin de faire ressortir quelques-uns des éléments importants du décentrement de l'acteur dans ma recherche : la corporéité, le dispositif, l'adresse et la figure. Il pourrait y en avoir d'autres encore. Ces éléments s'inscrivent dans une volonté de déplacement entre la tradition théâtrale du comédien (du corps, de l'espace scénique délimité et du personnage) et des composantes d'un théâtre contemporain qui participent à une ouverture performative de la dramaturgie. Pour clore ce chapitre, je traiterai de la relation à l'étranger en exposant comment elle peut contribuer au décentrement.

2.2 LA CORPORÉITÉ ET LE DISPOSITIF CHEZ JULIE ANDRÉ T.

Dans son spectacle *Rouge*⁵⁵, créé en 2009, la performeuse Julie André T.⁵⁶ présente une pièce qui met de l'avant son corps en confrontation avec des objets scéniques rouges. Tout au long de la présentation, l'artiste pose la question : « What color is this? » puis répond : « Red ». Dans le programme du théâtre de la Chapelle à Montréal, on peut lire : « *Rouge* fait du corps le vecteur de surgissement poétique par l'exploration du chaos. Tableau monochrome excessif, en perpétuelle mutation, la pièce prend forme à travers un délire d'accumulation d'objets et d'actions pour créer un paysage sonore et visuel en

⁵⁵ Il est possible de visionner un montage court de cette présentation à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/31549957>

⁵⁶ Julie André T. est une performeuse et artiste de la scène reconnue internationalement. Elle est diplômée du Studio Art de Concordia et termine présentement une maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi sur la notion de dépayage, du sublime et du momento mori. Elle collabore également depuis de nombreuses années avec le groupe Black Market International.

constante transformation. »⁵⁷ Dans cette prestation comme dans plusieurs de ses œuvres, Julie André T. utilise son corps comme une matière plastique qu'elle va souvent confronter à d'autres corps.



Figure 8 :
Rouge par Julie André T. (2009)
Photo : Christophe Raynaud de Lage

Dès le début du spectacle *Rouge*, la première action qu'elle accomplit consiste à manger un poivron rouge cru. Sans retenue, elle accumule le légume dans sa bouche. Le jus s'écoule sur son visage, dégouline jusqu'à son chandail blanc, le tachant de rouge. Le corps de la performeuse s'implique dans l'action. L'aliment qu'elle mange a aussi son propre corps, sa propre consistance et ses propres qualités : croquant, juteux, comestible et manipulable. C'est en raison de ce corps à corps (l'actrice et l'objet) que la question du rouge devient peu à peu une action qui s'incarne. Vers la fin, l'artiste ira encore plus loin en faisant pénétrer un vibreur rouge dans son sexe, comme si elle tenait une fois de plus à faire entrer la couleur en elle. Cette image, qui peut sembler choquante, est surtout un geste abouti. Le désir de l'artiste est de se confronter à ce rouge représentant autant l'amour que la colère et le sang.⁵⁸ Il ne s'agit pas du premier spectacle où elle essaie d'entrer en contact avec la matière depuis son corps (extérieur et intérieur). Dans *Not Water Proof*, créé en 2008, elle boit en entier une bouteille de vin rouge en début de présentation. Tranquillement, l'alcool agit sur son système et lui donne un état d'ivresse. Plus tard, elle en vomit le contenu à

⁵⁷ <http://lachapelle.org/calendar/84/8694-Rouge/?show=9>, consulté le 5 août 2015

⁵⁸ *Ibid.*, consulté le 5 août 2015

l'intérieur d'un récipient transparent rempli d'eau, donnant l'impression de transformer la matière en la théâtralisant (ou en l'esthétisant) sur le plateau. On peut dire alors que le vin vient établir une relation avec elle, comme un partenaire de jeu.

Lors de mon baccalauréat, j'ai commencé à m'intéresser à la nourriture comme élément scénique. J'ai fait une performance où j'appliquais du beurre d'arachides sur l'ensemble de mon corps et une autre où je travaillais avec des œufs, dont j'étais le contenu sur moi avant d'écraser les coquilles avec mes pieds. Ce champ d'exploration, je le poursuis dans ma maîtrise.



Figure 9 :
***Dime con quién andas y te diré quién eres* (2015)**
Photo : Miguel Gaytán



Figure 10 : *Dime con quién andas y te diré quién eres* (2015)
Photo : Diana Barahona

Lors de ma résidence au Mexique, *Dime con quién andas y te diré quién eres*, dont je reparlerai au chapitre III, j'utilise l'orange. Ce fruit se retrouve également dans mon projet final de création, tant pour ce qu'il évoque sur le plan culturel, politique et alimentaire que pour ce qu'il incarne physiquement : sphère orange, pelure épaisse, quartier juteux, pouvant être divisés, écrasés et roulés. Ces qualités sont essentielles; il ne faut pas oublier que la performance vient des arts visuels. L'orange ne me sert pas à illustrer une action dramatique, où, par exemple, un personnage demanderait à manger le fruit parce qu'il aurait faim. Sa

présence est égale à celle de l'acteur. C'est sa qualité processuelle qui me donne envie de la travailler. Elle est incontrôlable à sa manière : le jus de l'orange qui colle sur notre peau et sur le plancher ou encore l'orange qui explose lorsqu'elle reçoit le poids de notre corps. Lors de mes actions avec le fruit, j'essaie de m'éloigner d'une justification d'une relation mimésique ou d'une instrumentalisation narrative, pour trouver d'autres façons d'exprimer des états et des relations. La corporéité est particulièrement pertinente quand il s'agit de chercher un débordement des corps à travers une confrontation à d'autres corps, d'autres natures de corps.

Second point qui me semble essentiel d'aborder à travers l'artiste Julie André T., c'est la façon dont son corps se confronte à des dispositifs. Dans *Nature Morte*, présentée en 2012 au Festival TransAmériques, elle utilise des panneaux de contreplaqué qui participent à l'esthétique installative du plateau et servent d'objets scéniques à manipuler. À un certain moment, elle en perce un pour y faire sortir une jambe et un avant-bras et, en talons hauts et en robe, elle fait une traversée du plateau encastrée dans le panneau. Son corps physique s'engage tout entier. Le panneau devient une installation dans laquelle le corps est imbriqué. Ce dernier vient masquer une partie de son corps pour mettre en évidence deux de ses membres : la jambe et le bras. Le plateau tout entier devient le dispositif. L'actrice-performatrice se doit d'être à l'écoute de ce dernier pour faire sa déambulation. Prenant en considération le dispositif, la concentration du performeur, mais surtout son écoute, est mobilisée dans l'action. Il ne peut se centrer uniquement que sur son jeu, puisqu'il agit sur différents plans simultanément (technique, physique, sensible, discursif). C'est une voie intéressante pour susciter une plus vaste disponibilité à l'intégralité des enjeux scéniques. L'acteur n'est pas en train de défendre un personnage. Il est plutôt dispersé par le dispositif. C'est ce dispersement qui l'oblige à se ramifier, à s'augmenter, mais aussi à se cacher, voire à disparaître. L'image de l'acteur n'est plus celle d'un seul corps, mais d'une constellation de corps. Pour sa part, le spectateur peut y trouver le plaisir de la reconstruction de l'action.

L'image qu'il voit peut l'amener à réfléchir, soit à la fiction proposée, soit à ses propres idées. Il est entraîné à recoller les morceaux, à errer en choisissant lui-même les liens qui l'intéressent.



Figure 11 :
Cartographies de l'attente (2015)
Photo : Carol Dallaire

Dans *Cartographies de l'attente*, un projet que j'ai réalisé avec l'équipe de la Chaire de recherche en dramaturgie sonore au théâtre, en tant que chercheuse et actante, je repère des similitudes. À partir d'une résidence au Motel Parasol, les étapes de recherches sont effectuées à Chicoutimi, Montréal et Bogotá avant de revenir à Chicoutimi. Dans cette recherche, la scénographie est construite et pensée par Chantale Boulianne. Elle conçoit des panneaux recouverts de tissus qui peuvent représenter les murs de chambre d'un motel. Elle les construit légers et solides, de sorte que l'on puisse les manipuler sans trop se blesser tout en engageant un travail mobile du corps. Dans un des tableaux, je les soulève un à un à bout de bras. Ce mouvement qui me sert à bouleverser l'espace scénique n'est pas utilisé qu'à des fins techniques. Il vient alimenter l'esthétique du décentrement. L'actrice qui s'intègre au dispositif participe à disperser ce dernier et contribue à ne jamais interrompre le mouvement de transformation de la scène. L'engagement de son corps alimente l'instabilité, la fragilité et la vulnérabilité de son environnement. L'émancipation provoquée par l'actrice, qui cherche à ouvrir d'autres voies d'intervention créative que celle de l'interprète, libère du fait même le décor de sa charge uniquement narrative.

Si le rapport entre le panneau troué de Julie André T. et les panneaux que je soulève semble assez évident, même au niveau formel, il est important de mentionner que les dispositifs peuvent varier. Il peut s'agir de dispositifs de rencontre (dispositif qui ne demande pas nécessairement de manipulation de l'acteur, mais qui vient influencer son jeu), de dispositifs sonores ou encore de dispositifs techniques.

Je cherche à faire naître des dispositifs sur le plateau qui deviendront ensuite une situation instable pour l'acteur. C'est en déployant d'autres médias, tels le son et la vidéo, que je crée de la matière scénique qui sera ensuite organisée pour créer une dramaturgie. C'est souvent à partir d'archives et de la réinjection de ces archives à la scène que les situations de plateau naissent. De plus, les médias viennent agir comme élément d'altérité en générant une présence qui demande à l'acteur de se positionner par rapport à ces derniers. Il a le choix d'en faire des outils qu'il soumettra à son jeu (en l'utilisant pour ses qualités esthétiques et en venant s'en servir pour appuyer ses dires) ou au contraire, il peut en faire des partenaires avec qui il peut avoir un dialogue. L'objectif n'est pas de laisser aux médias l'entièreté du plateau pour en faire une démonstration technologique, mais de trouver en quoi ils peuvent générer de la dispersion et de la circulation des rôles sur le plateau.

Dernier point, sur lequel je m'attarderai moins longtemps, mais qui vaut la peine d'être soulevé : la dramaturgie de *Rouge* et *Nature morte*. Dans ces deux créations, Julie André T., tout en conservant des actions performatives percutantes, donne une structure dramaturgique à ses présentations. Autrement dit, il y a un début, un milieu et une fin, qui n'est pas celle d'un personnage qui suit une quête comme on peut le voir dans des dramaturgies traditionnelles, mais qui demeure un mouvement, un déplacement, un ordre choisi pour véhiculer des idées et des sensations chez l'acteur et le spectateur. Julie André

T. devient une référence dans ma recherche sur la construction de la structure à la fois théâtrale et performative.

2.3 LA PLASTICITÉ DES FIGURES ET L'ADRESSE DE L'ACTANT CHEZ LE BUREAU DE L'APA

Le Bureau de l'APA siège à Québec et est fondé en 2001 par Simon Drouin et Laurence Brunelle-Côté. *Les oiseaux mécaniques*, leur dernière création, dure environ une heure quarante. Elle a été présentée pour la première fois en 2013 à l'Espace Libre à Montréal. Les artistes y interrogent notre rapport à la musique en faisant un détournement, tel que défini par Debord⁵⁹, de l'Opus 125 en ré mineur de Beethoven. Sur scène, une jeune femme porte au cou une pancarte sur laquelle il est inscrit « Gabrielle ». Au deux tiers de la présentation, juste avant la fin du troisième mouvement, elle s'avance au microphone et chante « Je m'appelle Gabrielle, mais j'aimerais qu'on m'appelle Caroline, car c'est beaucoup plus beau que le chant d'un oiseau. »⁶⁰ Derrière elle, s'affiche sur un écran la projection de la procédure pour changer de nom au Québec. Un comédien vient couvrir le nom de Gabrielle par celui de Caroline, en expliquant au public qu'un nom est un son auquel nous répondons. Alors que la femme continue de chanter, une actante prend une arme et la vise. On entend le coup de feu et Gabrielle s'effondre.

⁵⁹ Dans le cahier pédagogique du théâtre l'Espace Libre, le détournement est expliqué ainsi : « Le détournement, pour Guy Debord, c'est : l'obligation de la distance envers ce qui a été falsifié en vérité officielle. De manière subversive, il s'agit de transformer des conclusions critiques et esthétiques passées qui ont été figées. » <http://www.espacelibre.qc.ca/sites/default/files/espace-libre-lesoiseauxmecaniques-cahierpedagovf.pdf>, consulté le 29 septembre 2015

⁶⁰ Il s'agit d'une transcription d'une partie du texte que j'ai effectué moi-même depuis une captation vidéo de la présentation.



Figure 12 : Les oiseaux mécaniques du Bureau de l'APA (2001)

Photo : tirée de la captation vidéo

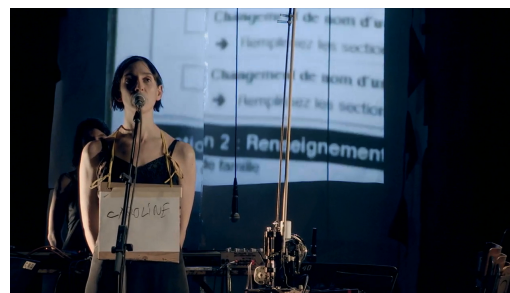


Figure 13 : Les oiseaux mécaniques du Bureau de l'APA (2001)

Photo : tirée de la captation vidéo

La seconde femme se place devant le microphone et déclare : « Bonjour. Je m'appelle Julie, mais j'aimerais qu'on m'appelle Caroline. » Elle poursuit la chanson entamée. Gabrielle se relève pour venir chanter avec elle. Une troisième actante tire sur les deux femmes qui s'effondrent. Elle désire elle aussi s'appeler Caroline. Elle se fait à son tour abattre par un homme qui vient prendre place au milieu des corps couchés au sol et chante qu'il aimerait qu'on l'appelle aussi Caroline, avant de se faire tirer et remplacer par Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin qui répètent le même jeu. À travers ce tableau, le Bureau de l'APA nous donne l'image d'un presque personnage. Pour le spectateur, Caroline devient présente à travers son évocation. Elle devient une figure mobile s'appropriant différents corps. Cette figure m'intéresse, car elle est irrésolue, incomplète. Le fait de ne pas avoir attribué le rôle de Caroline à un seul comédien, qui dans sa tradition de jeu aurait tenté d'incarner son histoire, fait apparaître le portrait fragmenté et instable de la personne qui donne lieu à la fiction.

Dans mon projet de fin de baccalauréat *Que l'inoubliable se pend*, c'est en mettant des perruques blondes et en demandant à mes deux partenaires d'en porter aussi que nous arrivons à faire valoir l'idée de plusieurs figures. Ainsi, je multiplie la présence de ces différents « moi », rendant plurielle pour le spectateur la figure centrale de la présentation. Cette piste de recherche se poursuit dans ma maîtrise. Je tente de plus en plus de substituer le personnage complet et construit pour ne laisser place qu'à des bribes ou à des apparitions et des disparitions de celui-ci.



Figure 14 :
Que l'inoubliable se pend (2011)
Photo : Andrée-Anne Giguère



Figure 15 : Cartographies de l'attente (2015)
Photo : Gisèle Cormier

Si dans *Les oiseaux mécaniques*, les actants deviennent tour à tour « Caroline », dans *Cartographies de l'attente*, « La Demasslada » (voir figure 15); est l'emblème d'un état poreux qui accumule tout ce qu'elle croise et entend. Elle est celle qui en fait trop, qui en veut trop, qui en a trop. Elle apparaît à travers de nombreuses actions performatives. Au début du tableau, j'accumule plusieurs couches de vêtements (chapeaux, manteaux, perruques). Je débute avec un texte qui mentionne de nombreuses rencontres dans une chambre de motel avec plusieurs hommes qui peut-être n'en représentent qu'un seul. Je questionne : « Trois hommes pour une femme. Comment savoir quel homme allait venir? Comment savoir quelle femme devais-je être? » Ensuite, je glisse tranquillement de ce texte plus écrit vers un état plus performatif décrivant une multitude de moi « Moi quand je me lève le matin. Moi quand je n'ai pas pris mon café. Moi quand je passe des heures sous la douche... » créant une incertitude fictionnelle.

Un autre point qui me rattache au Bureau de l'APA est l'attention particulière qu'ils accordent à la relation entre les actants et les spectateurs. Dans *La jeune fille et la mort*, leur création précédant *Les oiseaux mécaniques*, la compagnie invite les spectateurs à visiter l'installation (qui est également décor de la pièce) qui se trouve en avant-scène avant de rejoindre les gradins. Cet accueil place le spectateur dans une relation différente que dans

celle d'un théâtre traditionnel où on lui demande de ne pas franchir la ligne qui sépare le plateau de la salle. Rappelons nous que Schechner a associé à l'acteur le rôle de l'hôte. Les actants du Bureau de l'APA offrent également aux spectateurs un livre qui leur permet d'avoir des compléments d'information pendant la présentation. C'est le personnage du professeur qui indique à quelle page aller. Comme tout étudiant, le spectateur a le choix de suivre ou non la consigne. Il est participatif. De manière ludique, on lui donne même des boules de papier qu'il peut lancer sur le plateau quand bon lui semble. Dans l'ensemble de leur création, le Bureau de l'APA met en place des stratégies pour une communication avec le spectateur. La question de l'adresse devient déterminante comme méthodologie de la rencontre, mais agit également sur la forme de la présentation.

Dans *Les oiseaux mécaniques*, la compagnie développe une stratégie pour amener le spectateur à les suivre dans la construction de la pièce. À l'aide de deux mots « Essayons voir » le spectateur comprend l'articulation possible entre la réflexion critique des créateurs (leurs textes) et une mise en actions de celle-ci (leurs actions). Par ce principe, les artistes placent l'auditeur comme témoin du déploiement de leur pensée. Poussant encore plus loin cette relation, ils proposent au spectateur de devenir un interlocuteur, en lui adressant leurs interrogations :

On ne comprend pas pourquoi il faudrait tant se féliciter de voir par exemple des jeunes gens remplir une salle de concert. Quelqu'un peut-il réellement expliquer en quoi un jeune qui préfère Chopin à U2 devrait être un motif de consolation pour la société? Est-on vraiment si sûr que le meilleur endroit pour être là... Où ça? Là. Là où? Là où le présent se fait soit un auditorium et non une salle de cinéma ou les trottoirs d'une rue? ⁶¹

D'autres fois, se rapprochant de la confidence, l'actant tisse des liens personnels avec le public. Par exemple, un des chanteurs conte que, dans sa jeunesse, il jouait du cor français et qu'il y a renoncé pour jouer du piano mécanique. Livrer une partie de soi, de son intimité, demande une ouverture supplémentaire pour l'acteur ce qui suscite généralement

⁶¹ Il s'agit d'une transcription que j'ai faite d'une partie du texte depuis une captation vidéo de la présentation.

une plus grande réceptivité de celui qui écoute. L'ensemble du travail du Bureau de l'APA aurait pu être cité à titre de référence. J'essaierai donc ici de voir en quoi mon travail s'en différencie.



Figure 16 : Performance Val Lombrete (2014)
Photo : Maxime Girard



Figure 17 : Performance Val Lombrete (2014)
Photo : Patrice Tremblay

Je crois que j'apporte à mes œuvres cette question de l'inattendu. En effet, dans plusieurs laboratoires, j'éprouve le décentrement de l'acteur à l'aide de données incontrôlables. Dans le *Laboratoire Val Lombrete*, c'est par le travail *in situ* que j'espère amener cet élément, mais c'est finalement les conditions météorologiques qui deviennent sources d'incertitude. Les spectateurs sont invités à nous suivre dans le bois Val Lombrete, ma collègue et moi, pour une performance sur chaises dans la neige. Or, lors de la journée de la présentation, nous sommes surprises par la grêle. La performance devient un événement. Nous ne pouvons pas faire fi du climat. Nous offrons des ponchos et des bâches pour que les spectateurs puissent se couvrir. Le bruit de la grêle sur la bâche rend la performance quasi inaudible. Cette situation d'incongruité devient un dispositif performatif qui modifie notre adresse : nous devons mieux diriger notre voix, accepter de nous répéter, de trouser notre texte et de ne pas être entendues. Le spectateur s'empare de l'événement pour devenir joueur à son tour. Comme si l'acteur n'ayant pas « ses armes » (textes, voix, mouvement) laisse place au spectateur qui se met à jouer de la situation. Ici, le décentrement

consiste en quelque sorte en un « renoncement » du performeur pour inviter le spectateur à laisser vivre les enjeux inattendus de la performance.

Cette importance du lieu dans ma recherche, pour acquérir une situation d'adresse, je ne l'ai pas saisie sur le coup. C'est en analysant mes laboratoires que je m'en suis rendue compte. D'ailleurs, ce fut pareil pour la performance sur le toit de l'UQAC. Ce laboratoire, réalisé lui aussi dans le cadre du cours *Production en art*, donné par Constanza Camelo Suarez, visait à travailler le thème de l'hétérochronie.



Figure 18 : Performance sur le toit de l'UQAC (2014)
 Photo : tirée de la captation vidéo de Kenny Leguier

La performance consiste à placer une chaise sur le toit du bâtiment des Humanités de l'UQAC et à compter jusqu'à 60, en cinq minutes. Si le principe est simple, il vise surtout à étirer le temps et à essayer de me décentrer par rapport au lieu. Le paysage, vu de cette hauteur et à travers cette temporalité dilatée, prend pour le spectateur une place équivalente, sinon plus grande qu'un partenaire de jeu. Le laboratoire m'apprend à laisser place à des éléments imprévus dans mon travail, tout en m'aidant à en saisir les limites, car les deux derniers exemples d'expérimentation que j'ai mentionnés ne sont pas sans risque. Est-ce qu'un trop grand décentrement peut mener à l'effacement de l'œuvre ou de l'artiste? Où se situe la limite entre l'inattention sélective et l'inattention complète dans un projet comme le *Laboratoire Val Lombrette* où le spectateur en vient à pratiquement prendre le contrôle sur la

proposition artistique en cours? Qu'est-ce qui fait que le spectateur arrive davantage à suivre la proposition de l'expérimentation sur le toit?

Les œuvres du Bureau de l'APA ont, majoritairement été produites dans une boîte noire, c'est-à-dire dans des salles de théâtre conventionnelles, quoi qu'ils aient présenté à quelques reprises dans des galeries, comme pour le projet *Si ma tente avait deux roues, ce serait une bicyclette* en 2007. En cours de laboratoires, ils se sont aussi produits dans différents lieux in situ comme c'est le cas pour *Premiers matériaux pour une théorie de La Jeune-Fille* où ils sont allés dans une salle communautaire, un bar et même un terrain de tennis. Quelles sont les raisons qui les poussent à revenir régulièrement à la boîte noire? Je pense que chercher à décentrer le théâtre au sein même de son lieu demeure une piste intéressante pour amener de l'inattendu. Nous pouvons alors nous demander : est-ce profitable de présenter les résultats finaux dans des lieux dit alternatifs? Est-ce préférable de les utiliser pour contribuer à la construction de l'œuvre, mais de les ramener à la dite boîte noire pour faciliter ensuite la diffusion du projet? Encore faut-il laisser place à l'occasionnel, à l'événement si modeste soit-il. Est-ce que les espaces traditionnels sont utilisés pour éviter qu'ils détournent trop l'attention du spectateur de l'expérience que nous souhaitons lui faire vivre ou n'ont-ils tout simplement pas évolué en même temps que le jeu de l'acteur, les limitant dans leur rapport à l'extérieur?

2.4 L'ÉTRANGER CHEZ JÉRÔME BEL

Dans *Pichet Klunchun and Myself*, créé en 2004, l'artiste Jérôme Bel fait la rencontre de Pichet Klunchun, un danseur thaï de Bangkok (Thaïlande). Le spectacle d'environ une heure quarante, est une commande de Tang Fu Kuen pour le Bangkok Fringe Festival. Présenté entièrement en anglais, il fait foi de la manière dont les deux artistes réalisent une création et des différences entre leurs approches. À noter que j'analyse des extraits de

l'œuvre depuis une vidéo réalisée par Aldo Lee et Jérôme Bel, enregistrée au Kaaaitheater à Bruxelles (Belgique) en mars 2011⁶² et non à partir d'une réception du spectacle lui-même.



Figure 19 : Répétition de Pichet Klunchun and Myself de Jérôme Bel (2005)
Photo : R.B.

J'apprécie particulièrement l'idée du duo, de la rencontre, du dialogue et de la mise en jeu de la différence qui composent cette œuvre. Lors de la présentation, on assiste en quelque sorte à la fabrication de leur méthodologie; la réunion improbable de ces deux artistes. L'esthétique de l'œuvre est processuelle. Le plateau est une scène vide ou presque. Deux chaises sont disposées en face l'une de l'autre. Aux pieds des chaises, quelques bouteilles d'eau. Du côté de Jérôme Bel, un ordinateur au sol diffuse la musique. Chacun leur tour, ils se questionnent mutuellement. Souvent, l'un reste en silence pour écouter l'autre. Ils se montrent, physiquement dans l'espace, comment ils abordent différentes thématiques. Une de celles qui m'a le plus marquée est lorsqu'ils s'interrogent sur leur représentation de la mort. Pichet Klunchun agit le premier. Il passe par une série de gestes codifiés, nous montrant des personnages importants comme le démon, le roi ou la femme. Il montre, par des mouvements précis, le roi qui meurt sous l'effet d'une flèche lancée par le démon. Le spectateur ne le voit pas mourir sur scène; il se cache dans les coulisses. Klunchun explique à Bel que le public comprend la mort du roi par les autres personnages qui marchent de

⁶² La vidéo du spectacle d'une heure quarante minutes est disponible à l'adresse suivante : http://www.ubu.com/dance/bel_pichet.html

façon très lente, qui font une traversée du plateau d'environ vingt minutes. Il fait un extrait de cette marche, puis joue ensuite le personnage de la mère qui, dans la scène suivante, apprend la mort de son mari, et cache sa peine. Chaque mouvement raconte une histoire, de la tête, à la position du menton et des doigts. Ensuite, c'est à Jérôme Bel de montrer comment il traite le sujet. Il se lève et se place face au public au fond du plateau. Il s'effondre tranquillement pendant cinq minutes, passant d'une position verticale, yeux ouverts, à une position horizontale, yeux fermés, le tout en faisant du « lip-sync », c'est-à-dire une synchronisation labiale, sur *Killing Me Softly* de Roberta Flack. Lorsqu'il est au sol, la chanson continue de jouer, mais ses lèvres ne bougent plus. Avec l'utilisation de cette musique populaire, j'ai l'impression qu'il offre aux spectateurs, dans son expérience avec une situation étrangère, un élément sur lequel ils peuvent se raccrocher. La musique choisie permet au public de s'identifier, de repérer sa position, tout en le sécurisant. Il peut ensuite mieux réaliser l'écart entre l'étranger et lui. Dans cette mise en scène, Bel évite de faire de la récupération colonialiste d'une culture. Il tente d'abord et avant tout un dialogue ouvert avec l'autre artiste, de mettre en relation deux approches artistiques d'origines différentes.

Cette œuvre est rapidement devenue une référence artistique dans mon travail. Alors que pour Jérôme Bel la rencontre semble s'être directement transposée en spectacle, je cherche plutôt dans ma recherche sur le décentrement de l'acteur, une dramaturgie performative dont la forme s'éloigne d'une transposition à la manière d'un calque. Le *Projet inconnu* est une expérimentation que je fais dans le cadre du cours *Production et démarche critique* donné par Marcel Marois. Je réalise une résidence au Motel Parasol, à Chicoutimi. Je loue une chambre durant cinq nuits et m'organise avec des collègues pour qu'ils me mettent en contact avec une personne majeure, que je ne connais pas et qui ne me connaît pas non plus. L'individu doit dormir deux soirs dans la même chambre d'hôtel que moi, dans son lit double, puis quitter la chambre pour que je me retrouve seule pendant les deux nuits

suivantes. Au cinquième jour, je présente une installation performative. Voici un extrait qui explique l'objet de ma démarche qui se trouve dans ma lettre de demande :

Durant sa résidence à l'auberge, l'artiste veut se confronter à une présence étrangère dans un lieu fermé. Une présence qui lui permet de créer et d'écrire sur elle, sur l'autre et sur une relation fictive à l'autre. Il ne s'agit donc pas d'une analyse de comportement sociologique qui vise une étude de l'individu, mais plutôt un travail artistique sur la fiction à partir d'une expérience réelle et d'un travail d'archives.⁶³

Cette invitation est une manière pour moi de m'assurer une nouvelle rencontre, tout en évitant de me mettre dans une situation dangereuse. Ici, mon travail se différencie de celui de Jérôme Bel en ce sens que la rencontre de l'autre s'est d'abord produite par le son, et non par le mouvement. L'homme inconnu avait amené une guitare électrique dans la chambre. Il m'a joué plusieurs morceaux de son répertoire, des chansons avec lesquelles il a une connexion, dont Carlos Santana et Rod Stewart. Pour ma part, je suis d'abord restée dans le silence. Nos sons, sa guitare et sa voix, mon silence, sont devenus le territoire de la rencontre. Puis, vers l'heure du souper le premier soir, j'ai senti que le silence devait être rompu pour continuer la rencontre. C'est en acceptant de manger une pizza avec lui, en disant mon premier mot « oui », en échangeant autour d'un premier repas et en buvant quelques bières que nous avons pu continuer à se rencontrer. Cette altérité de la rencontre rejoint mon désir de décentrement. Elle rejoint l'idée de l'inattendu, mais encore plus, elle permet une délocalisation de ma personne pour mieux en saisir l'identité. Cette rencontre est aussi devenue une inscription dans le corps et dans le lieu.

Ce projet se conclut par une installation performative dans laquelle les spectateurs n'accèdent qu'à des fragments de la rencontre avec Carlos. Pendant la performance, j'accueille les gens dans le lieu. Je les laisse observer l'espace, lire les mémos auto-adhésifs dits « post-it » et écouter les enregistrements de la voix de Carlos dans des postes d'écoute

⁶³ Extrait de la lettre rédigée pour rencontrer un inconnu

prévus à cet effet. Je les observe. Parfois, je leur parle, leur raconte une anecdote véridique ou fictive à propos de l'expérience et leur fais part des écritures produites dans la chambre d'hôtel. D'autres fois, je m'adresse à une seule personne dans le creux de l'oreille, en amène une autre dans le garde-robe pour lui conter quelque chose de plus intime. Il m'arrive de m'adresser à tous les spectateurs en même temps, de leur jouer de la musique, de leur offrir un café ou du rhum. Si parfois je danse ou chante avec eux ou pour eux, d'autres fois, je vaque simplement à mes occupations, me préoccupant peu de leur présence. J'écoute des archives. J'écris de nouveaux « post-it » et les intègre à l'installation, ou j'en déplace un pour le mettre ailleurs. Occasionnellement, je sors du lieu un certain temps, soit pour prendre l'air ou pour interagir avec les gens qui attendent à l'extérieur. Je cherche à ouvrir un espace convivial où l'hospitalité est gage de création, comme c'est le cas, par exemple, pour *le DJ qui donnait trop d'informations* de Jacob Wren et du PME ART. L'installation performative n'est pas le calque du processus de création. Il y a eu transformation.

Dans le même cours, l'exercice de fin de session consiste à revisiter un de nos laboratoires et de l'amener encore plus loin. Je décide de partir du *Projet inconnu* pour créer une présentation artistique empreinte de décentrement : *L'homme du motel et la femme subséquente*. J'essaie une autre transposition; je veux une forme plus théâtrale. Le projet réalisé, d'environ 25 minutes, est présenté dans le cadre de l'événement *Zone de risque* des étudiants de la maîtrise en art. Seule sur scène, l'idée est de remettre en jeu l'expérience vécue avec l'inconnu, tout en la confrontant avec le décentrement. Projeter des images, des photos, et diffuser des sons de la rencontre de Carlos (un homme d'une cinquantaine d'années natif du Mexique et réfugié au Québec) amène de la corporéité sur le plateau. Parmi les actions effectuées, l'une consiste à aller chercher de la neige dans la cour de l'UQAC et à la ramener sur scène. Ainsi, la matière conserve son autonomie. Elle fond tranquillement jusqu'à disparaître. Un peu plus tard, le déplacement des praticables qui

modifie la scène questionne le rapport à l'espace et au dispositif permettant un contact avec le plateau qui s'éloigne d'un rapport traditionnel à l'espace. Entrecoupé de longs moments sans paroles, le texte se compose d'anecdotes racontées et d'extraits du journal écrit lors de la résidence *Projet inconnu*. Ce dernier est d'ailleurs mis en circulation dans le public. À certains moments, les spectateurs répondent à ma demande de lire un extrait à voix haute, ce qui me donne l'occasion de le commenter. Il y a également une relation d'adresse à l'homme du motel, Carlos. La présentation porte les marques du travail sur l'étrangèreté tout en continuant de s'ouvrir à des données imprévisibles qui découlent de la relation avec le spectateur. En effectuant des actions performatives tel que déplacer des praticables, je diffuse, tout comme Bel, de la musique populaire. J'envoie *Have you ever seen the rain* de Rod Stewart pour les mêmes raisons, c'est à dire donner un peu de repères aux spectateurs que j'aime ne pas constamment diriger, leur offrir une source connue pour mieux les déstabiliser par la suite.

L'expérience de *L'homme du motel et la femme subséquente* me semble intéressante pour clore mon chapitre II, car elle éclaire mes différents désirs de corporéité, de dispositif, de figure, d'adresse et d'étrangèreté. Certaines zones demeurent volontairement troubles. Je cherche encore une place où le passage du réel au fictionnel s'articule plus aisément. Dans mon processus, je sens le besoin de quitter la boîte noire pour aller faire une résidence de recherche-crédation. Sortir de territoires connus pour bien saisir mon enjeu de décentrement, créer depuis l'étranger, se rappeler que nous sommes toujours étrangers à soi-même.

[...] si les schémas de perception d'un spectacle diffèrent d'une culture à l'autre, cela signifie que les codes de lectures d'un spectacle ne sont nullement des composantes inscrites dans la représentation elle-même, mais, au contraire, que ce code de lecture s'actualise à chaque fois dans

une réalité sociale spécifique et au moment même où il est reçu par un spectateur ou un public donné.⁶⁴

À travers la planification de ma résidence de recherche-crédation à Toluca et à Mexico, l'étranger n'est plus seulement vécu à travers la rencontre d'un inconnu dans la chambre d'hôtel, mais plus ouvertement à travers tout un contexte culturel. Ainsi, lors de mes laboratoires au Mexique, qui coïncident avec le pays d'origine de Carlos, l'interculturalité devient une autre expérience de décentrement qui se traduit par une délocalisation géographique des savoirs de l'acteur et de sa relation au spectateur. Le chapitre suivant sera consacré à cette expérience maîtresse à partir de laquelle j'ai construit une démarche de création pour une œuvre finale où l'acteur décentré devient un concept pour développer un processus et pour assumer une esthétique.

⁶⁴ FÉRAL, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier : Éditions L'Entretemps, p.380.

CHAPITRE III

PROCESSUS DE CRÉATION DEPUIS LE DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR

3.1 ÉTAPE 1 : DÉCENTREMENT DE L'ACTEUR LORS D'UNE RÉSIDENCE DE RECHERCHE-CRÉATION AU MEXIQUE : *DIME CON QUIÉN ANDAS Y TE DIRÉ QUIÉN ERES*

3.1.1 MISE EN SITUATION ET MÉTHODOLOGIE DE TERRAIN

Pour donner suite au *Projet inconnu* (un laboratoire fort et concluant dans une chambre d'hôtel avec un inconnu) et à *L'homme du motel et la femme subséquente* (la forme théâtrale de l'expérience), je mets en place une résidence de recherche-crédation d'un mois au Mexique qui se concrétise avec l'obtention d'une bourse CRSH, du FRQSC, de l'UQAC et de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre. Je valide avec grande joie la dimension internationale de ma recherche. Je veux mettre l'acteur-auteur dans une situation immersive et phénoménologique en y injectant des éléments étrangers qui sont de nouvelles rencontres, des lieux différents (public, privé, intérieur, extérieur) et une autre culture que la mienne. Je souhaite que ces perturbations externes agissent comme des failles pour déplacer l'acteur de son rôle traditionnel, le déterritorialiser (Deleuze et Guattari, 1972).



Figure 20 : Vue de la ville de Toluca (2015)
Photo : Elaine Juteau

Inspirée par ma rencontre avec l'inconnu de la chambre d'hôtel qui vient de ce pays, mon choix s'arrête sur le Mexique. Je trouve intéressant de développer les échanges

artistiques entre les Amériques, rencontrer les gens qui l'habitent, leur culture et leur façon de créer à partir de celle-ci.

C'est en mars 2015 que je pars mener des expériences sur le décentrement de l'acteur dans une dramaturgie performative (telle que délimitée sur le plan théorique dans mon chapitre I et illustrée sur le plan esthétique dans mon chapitre II). Je convie deux collègues-artistes multidisciplinaires à se joindre à moi : Andrée-Anne Giguère et Luis Felipe Ortega Gil. La première est une grande complice avec qui j'ai souvent œuvré sur scène. Elle partage mes idées d'écriture du plateau et d'action performative au théâtre, travaille à partir de son corps et se spécialise dans la question de la vidéo projetée au théâtre⁶⁵. Le second, je le connais depuis plusieurs années, mais n'ai pas eu la chance de collaborer beaucoup avec lui. Il m'intéresse parce qu'il sait manipuler des sons et faire des installations qui touchent la décomposition de l'objet. Il a une présence scénique performative non négligeable. Il s'intéresse aussi grandement à l'écologie sonore.⁶⁶

Dans cette recherche, je les invite à réfléchir sur le décentrement autour du thème de l'identité qui résonne avec la question de l'étranger et de la plasticité des figures, abordé en chapitre II, ainsi qu'avec l'approche in situ et interculturelle des espaces. J'espère que de ce thème, surgiront d'autres thématiques à partir des préoccupations des artistes que nous allons rencontrer et des nôtres. Je cherche en quelque sorte un endroit de résonnance entre ma démarche et la leur. Pour éprouver cette question et pour essayer de situer ma pratique théâtrale au sein de ces différentes notions (collaboratives, performatives, interdisciplinaires, intermédiaires, interculturelles), nous tentons d'établir des dispositifs qui imposent une posture d'écoute et d'écriture à l'acteur *mis en situation*. Comment devons-nous nous y

⁶⁵ Elle est également membre fondateur du Collectif Les Poulpes. J'ai aussi collaboré sur son projet de fin de maîtrise *Leuleu* sur « Les relations dialogiques entre l'acteur-performeur et la vidéo projetée au théâtre » présenté au Petit Théâtre de l'UQAC en 2012. Il est possible de voir son mémoire à l'adresse suivante : <http://constellation.uqac.ca/2589/>

⁶⁶ Son mémoire de maîtrise porte le titre *Installation sonore ou le son devient le geste spatial à écouter*. Il est possible de voir son mémoire à l'adresse suivante : <http://constellation.uqac.ca/2608/>

prendre pour créer des dispositifs qui nous offrent une situation de jeu ludique et poreuse avec l'autre? Je leur propose de travailler avec moi, à partir de différentes rencontres, sur le corps en action et sur le corps en relation avec l'objet comme agent de transformation identitaire, mais surtout comme transformation de la fonction acteur-actant. Je leur parle de mon désir de développer et de nourrir ma recherche sur la plasticité, la pluralité et la mobilité de l'individu ainsi que de m'interroger sur le sujet de l'identité. Rapidement, ils entendent mon désir d'interculturalité dans lequel les échanges alimentent la rencontre. Ils adhèrent à cette idée d'ouverture performative comme terrain propice à créer un dialogue entre les cultures, la performance nous autorisant à aller au-delà des codes scéniques du théâtre traditionnel et d'élargir ainsi la notion de (re)présentation, passant entre autres par un langage plastique et corporel différent.

Ensemble, nous parions que ce déplacement géographique pourra donner les bases de mon projet final de maîtrise. Notre choix s'arrête sur la ville de Toluca, où Luis a vécu son enfance et où il a gardé de précieux contacts. Nous sollicitons trois lieux de résidence, chacun pour des raisons distinctes. Le premier, l'*Universidad Autonoma del Estado de México*⁶⁷, nous permet de conserver un lien avec une institution universitaire. Nous travaillons dans une salle de cinéma ayant un grand mur vert, trois autres blancs et une mezzanine que nous n'utilisons pas, mais où les spectateurs se juchent. Nous trouvons également une porte qui ouvre vers le stationnement des étudiants et nous permet de faire des allers-retours entre des actions intérieures et extérieures. Le second, la *Galería Brummell*⁶⁸, est parfait pour établir une relation avec un centre d'artistes, donc un réseau professionnel, à Toluca. Cette galerie d'art est en fait une maison qui a été scindée en deux et dont l'une des moitiés sert désormais de lieu d'exposition. Elle est constituée de deux petites salles blanches qui communiquent entre elles. La première donne accès à un garage

⁶⁷ <http://www.uaemex.mx/fartes/>

⁶⁸ <https://brummellmexico.wordpress.com/>

et à une porte-fenêtre qui ouvre sur la rue, la deuxième à un jardin intérieur. Le dernier lieu, le *Centro ADM*⁶⁹, se situe à Mexico. Nous espérons que l'urbanité de la métropole, mais également la quantité de gens qui y habite influe notre démarche. Le directeur nous offre une place dans une salle de projection rectangulaire qui n'est pas du tout adaptée à une présentation, mais dans laquelle nous acceptons le défi d'essayer.

L'immersion dure trois semaines à Toluca et une semaine à Mexico. Nous sommes ambitieux. Nous désirons rencontrer un artiste différent par lieu de présentation, plus d'autres personnes qui appartiendraient à des disciplines différentes des nôtres. Nous espérons créer une dynamique de ces rencontres. Pour que puissent se développer des idées, il est important que notre processus ne soit pas trop rigide. Des espaces vacants pour vivre des imprévus et conserver une certaine spontanéité sont donc placés au calendrier. De plus, nous stipulons que l'horaire ne doit nous servir qu'à titre de repère et ne doit pas soumettre nos faits et gestes. En effet, si nous souhaitons un réel contact avec les lieux, les personnes et les situations, nous devons maintenir une place pour l'imprévu comme pour la vacance. Nous voulons laisser place au « circonstancié »⁷⁰. Nous apportons du matériel pour enregistrer nos laboratoires (caméra vidéo, appareil photo, enregistreur numérique) et d'autres pour le plateau (console de son, microphone, mini haut-parleur). Nous tenons également un blogue, sur lequel je reviendrai un peu plus tard, qui nous permet de garder des traces de notre méthodologie. Cette résidence prendra le nom de *Dime con quién andas y te diré quién eres*. La traduction littérale : dis-moi avec qui tu marches et je te dirai qui tu es. De cette marche, l'idée du déplacement vient faire écho à notre propre mouvement pour aller à la rencontre de l'autre, qui aide à définir le soi.

⁶⁹ <http://centroadm.com/>

⁷⁰ Cette expression, je l'ai relevée chez Simon Harel lors d'une conférence à la journée d'études de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre sur « L'écouter ensemble » (avril 2015). Simon Harel l'a employée pour décrire sa méthodologie concernant sa recherche sur le récit de soi qu'il situe à même les rues de Montréal à l'aide de son laboratoire mobile.

3.1.2 EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE I : LES RENCONTRES

Pour donner une vraie valeur à ma démarche de déplacement vers un autre pays, il m'apparaît primordial de collaborer avec des artistes et non-artistes du Mexique. C'est ainsi que je mets en place des rencontres dans l'espoir de décentrer mon savoir sur ma pratique. En tout, plus d'une vingtaine de personnes contribuent de manières directes et indirectes à la résidence.

La première personne que nous rencontrons est Monsieur Janitzio Alatrisme, directeur de la maîtrise en arts visuels de l'*Universidad Autonoma del Estado de México* (UAEMEX). Avec lui, j'organise une partie de ma venue au Mexique. Il nous ouvre les portes de ses classes pour présenter notre travail, nous prête un local et du matériel. Pour faire suite à notre demande, il nous met en contact avec deux étudiants de l'UAEMEX pour faire les archives des laboratoires et des présentations⁷¹. Ils deviennent rapidement des collaborateurs ayant la liberté de proposer les cadrages qu'ils veulent pour laisser des traces de notre passage.

Nos deux premiers rendez-vous sont placés à l'horaire et nous espérons en ressortir avec des pistes théoriques sur l'identité. Nous souhaitons capter le son de ces rencontres pour le rediffuser sur le plateau et ainsi ouvrir un espace théorique et critique du thème. Nous voulons aussi voir s'il est possible d'extraire des entrevues, des idées d'actions pour le plateau. La sociologue Flor Gomez et le philosophe Orlando Tamez,⁷² acceptent tous deux de discuter avec nous pour entamer une première exploration de notre thème depuis leur discipline. Le premier entretien a lieu dans la maison de Flor, alors qu'elle s'occupe de sa jeune fille Uva, et le second à notre appartement autour d'un verre ; des lieux intimes qui suscitent une discussion plus personnelle que formelle. Les deux entretiens d'environ une

⁷¹ Ils ont été présents pour les étapes de recherche à Toluca, soit à l'UAEMEX et à la *Galería Brummell*.

⁷² Il s'agit d'amis que Luis a côtoyés à l'université il y a plusieurs années maintenant. Même après les avoir questionnés de nouveau, je n'arrive pas à vous donner plus d'informations sur eux.

heure nous ouvrent différentes pistes. Avec Flor, nous touchons au capitalisme émotionnel qui pourrait se résumer en prenant compte, dans un processus d'achat, des émotions utilisées pour nous porter à consommer. Avec Orlando, nous abordons l'autre comme un miroir qui nous aide à nous définir. Sur le plateau, nous utilisons des extraits des conversations mélangés avec d'autres sons de la ville. Le spectateur n'a donc pas accès à l'ensemble de la réflexion, mais peut saisir au vol les idées et venir y frotter son sens à nos actions.



Figure 21 :
Christian R.
Gonzales (2015)
Photo : Elaine
Juteau



Figure 22 : Pepe Tonio à la
Galería Brummell (2015)
Photo : Elaine Juteau

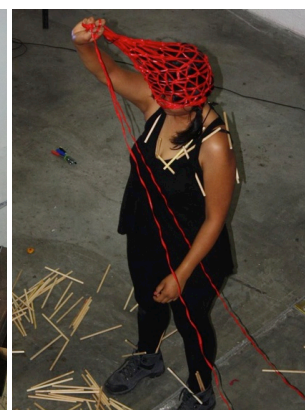


Figure 23 : Cynthia
Socorro à l'UAEMEX
(2015)
Photo : Elaine Juteau



Figure 24 : Diego
Ortega (2015)
Photo : Diana
Barahona

À la *Galería Brummell*, à Toluca, nous collaborons avec Christian R. Gonzales, artiste du son.⁷³ À l'UAEMEX, toujours à Toluca, c'est la performeuse Cynthia Socorro Muciño

⁷³ Pour gagner sa vie, Christian vend des disques piratés dans la rue. Il se définit davantage comme un artiste *Do It Yourself* (expression anglaise pouvant se traduire librement en français par « Faites-le vous même » ou « Fait à la main »), au sens où il se considère comme personne touche à tout qui ne se préoccupe pas d'avoir une expertise dans un domaine précis et qui veut bien s'attaquer à n'importe quelle pratique pour en faire la sienne. Néanmoins, il s'intéresse plus particulièrement à l'art sonore et à la poésie.

Esquivel, que nous avons rencontrée.⁷⁴ Au *Centro ADM*, troisième et dernier lieu, cette fois-ci dans la ville de Mexico, nous retrouvons Diego de Jesus Ortega Garcia, concepteur graphique. Nous avons choisi ces trois artistes parce qu'ils étaient de disciplines différentes et qu'ils nous permettaient d'explorer notre projet sous l'angle de leur recherche, soit le son, le corps et l'image.

Ici, je me concentre sur les rencontres à la *Galería Brummell*. Lors de notre première journée de laboratoire, Christian insiste pour nous donner une entrevue dans laquelle il nous présente des portraits de lui pour se décrire et nous lit des poèmes. Ensuite, il nous promène à travers différents quartiers pour que nous puissions enregistrer quelques sons de la ville. Il nous parle sans cesse, laissant peu de place à l'environnement sonore autour de nous. Il a envie de nous raconter ce qu'il voit. Parfois, alors que nous sommes assis à écrire des pensées sur ce qui nous traverse, il se met à improviser des poèmes à haute voix. Le lendemain, quand nous travaillons sur le plateau, il apporte des enregistreurs cassettes et un tourne disque pour nous faire entendre des pistes sonores où l'accumulation des sons vient saturer leur audibilité. Il utilise également un microphone que nous avons amené pour improviser des chansons. Lors des présentations, il apporte du nouveau matériel que nous n'avons jamais essayé dont une assiette d'aluminium sur laquelle il fera des percussions avec une cuillère de bois. Si les nombreuses interventions et le jeu plus individuel de Christian sont difficiles à inclure dans un travail collectif, cette rencontre a provoqué chez nous un décentrement inattendu, et non négligeable, celui de devoir développer de nouvelles stratégies d'écoute et d'adresses dans l'équipe. Je reviendrai sur ces stratégies un peu plus loin.

⁷⁴ Diplômée en littérature, professeure d'arts plastiques au primaire et artiste-performatrice à ses heures, Cynthia ne travaille pas souvent en équipe, mais a bien voulu se prêter à l'expérience. Elle apporte des objets avec lesquels elle a l'habitude d'œuvrer : morceaux de bois, petits miroirs et fils de plastique. Influencée par des artistes comme Orlan et Abramović, elle utilise son corps comme espace de fiction. Sa présence nous a amenés à nous confronter à d'autres manières d'intégrer le plateau.

Nous invitons aussi un cuisinier, Antonio Barreto, appelé amicalement « Pepe Tonio ». L'idée du non-comédien et son rapport physique à la nourriture, comme se servir de ses mains pour faire la pâte, nous séduisent. Nous souhaitons aussi sa présence pour investir davantage cet espace de convivialité que nous recherchons. À l'opposé de Christian, il est plutôt discret. Sans être un artiste de la scène, il accepte de participer à un de nos laboratoires puis à la présentation. Il nous permet un décentrement de l'acteur en multipliant, pour le spectateur, les actions simultanées qui se déroulent.

Les rencontres informelles avec les personnes qui dirigent les lieux où nous allons, les spectateurs et les passants sont aussi importants. Les deux derniers prendront de plus en plus de place dans la recherche, devenant essentiels à la présentation. Nous pouvons aussi compter sur la famille de Luis qui nous accueille comme si nous étions des leurs. Ses parents, en plus de nous amener manger dans des lieux traditionnels, nous invitent chez eux et même à fêter l'anniversaire du petit-fils qui a eu trois ans. Un des frères, Raúl Ortega, nous fait visiter de nombreux lieux de la région. Ces faits plus anecdotiques influencent également notre immersion parce qu'ils nous amènent à vivre leur culture plus intimement et plus sensiblement, par leur approche à eux.

3.1.3 EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE II : LE CIRCONSTANCIÉ ET L'ÉCOUTE

Ces rencontres et cette immersion, fort nourrissantes, ne pourraient être possibles sans écoute, telle que définie en chapitre I, des différents lieux, des structures dans lesquelles nous nous inscrivons et de la diversité des publics, tout comme des différents collaborateurs, et de notre capacité à nous rapprocher de la manière de créer et du rythme de vie des Mexicains.

Si je croyais davantage créer depuis une méthodologie collaborative, je réalise que notre déplacement génère une approche plus pertinente encore. La méthodologie

circonscrite, nommée par Simon Harel, qui prône une recherche-action (qui peut se décliner évidemment en une recherche-création) issue d'un processus qui se construit depuis les circonstances, guide vraiment cette r  sidence⁷⁵. En effet, dès l'arrivée à Toluca, notre dit calendrier est ébranlé. Bien qu'heureux de l'avoir réfléchi, (car il nous aide à visualiser la résidence, à nommer des désirs de pistes de travail et à se donner des possibilités) nous devons rapidement improviser avec les aléas du moment présent.

Un bon exemple de ce sujet est notre rencontre avec le directeur de la maîtrise en arts visuels à UAEMEX. Il était convenu que nous ferions une conférence à notre arrivée pour énoncer nos pistes de recherche de départ. Lors de notre premier entretien, il nous informe qu'il n'est plus intéressé par ladite conférence, préférant nous voir en action. Nous tentons de lui expliquer que nous sommes arrivées depuis quelques jours avec quelques prémisses seulement : notre thématique et des rencontres à venir. Il insiste, car pour lui c'est la meilleure manière d'entrer dans notre recherche. Il nous propose une discussion avec les étudiants après nos présentations dans ses classes au baccalauréat. Nous finissons par accepter. Quatre jours plus tard, nous sommes donc de retour avec nos premières pistes de travail qui portent sur les premières impressions de notre arrivée. Déjà, le décentrement de l'acteur est présent. Le contexte l'invite à sortir de sa zone de confort et à se mettre en action. Ces conditions non-idéales (tel que nous présenter dans une salle de cours et exposer des actions peu explorées) nourrissent sa créativité et lui demande de trouver de nouvelles stratégies afin qu'advienne tout de même l'œuvre.

⁷⁵ Si je repère bien la pertinence de cette méthodologie concernant mon expérience, en revanche, je dois admettre que je ne peux en dire davantage, car elle n'est pas encore creusée par l'auteur sur le plan théorique.



Figure 25: Giguère et Juteau à l'UAEMEX (2015)

Photo : Diana Barahona



Figure 26 : Giguère, Juteau et Ortega à l'UAEMEX (2015)

Photo : Diana Barahona

Nous développons donc une courte présentation performative où nous pressons des oranges pour en retirer le jus avant de l'offrir aux spectateurs. Pendant ce temps, deux extraits sonores sont envoyés dans l'espace depuis un mini haut-parleur portatif trouvé dans un marché local. Il s'agit du son de notre première entrevue avec la sociologue mixée avec l'ambiance sonore d'un restaurant spécialisé en *enchiladas* que Luis nous a fait découvrir. Les actions se terminent lorsque nous allons face au mur pour murmurer une confession ; un geste intéressant que nous avons soulevé lorsque nous sommes allés visiter un ancien couvent à Malinalco. Contraint par le lieu, ce début de recherche nous amène à réfléchir à la position du spectateur dans l'espace. Nous soulevons rapidement l'idée que le spectateur ne doit pas toujours avoir accès à toutes les actions. Nous souhaitons qu'il choisisse et parfois même qu'il s'égare dans ses pensées. Il y a là l'idée de l'inattention sélective de Schechner qui demeure l'une des prémisses du concept du décentrement du spectateur⁷⁶.

Les différentes rencontres performatives servent à nous déplacer pour nous faire évoluer dans la manière de développer notre sujet. Une méthodologie circonstanciée peut devenir épuisante lorsqu'elle n'est pas désirée. Cependant, si on la laisse agir, plutôt que de se battre avec un échéancier strict, elle permet une réelle immersion et donc un rapport plus sensible à l'autre. C'est grâce à l'« écoute désirante » (Szendy, 2001) que nous avons des

⁷⁶ Si en chapitre I, je vous ai parlé qu'il aurait été intéressant d'essayer de définir l'acteur, il aurait été tout aussi intéressant dans cette recherche d'essayer de cerner théoriquement la notion de spectateur ou encore celle du public. « Qu'est-ce qu'un public? » ou encore « Qu'est-ce qu'un contre public? » (Warner, 2002). Or, dans ce mémoire, les efforts ont davantage été consacrés sur le processus méthodologique d'une phénoménologie où l'expérience rend compte de pistes à développer.

lieux, des personnes et des objets que nous croisons par hasard, une sorte d'état naïf, que des désirs surgissent et alimentent concrètement la recherche. Cette sensation du moment, de la rencontre et de la circonstance que nous entretenons nous lance sur des pistes sonores et des récoltes d'objets qui constituent finalement le cœur de cette résidence. Les contraintes présentes se transforment en opportunités, en défis. Ces mises à l'épreuve, remplies d'imprévus, d'échecs et d'errance deviennent des champs de possibles.

Tout au long de notre processus, ces deux méthodologies, collaborative et circonstanciée, me semblent liées à une approche performative, telle une dynamique profitable à un acteur qui souhaite se décentrer. La difficulté à se comprendre entre l'anglais, le français et l'espagnol, les heures d'arrivée des collaborateurs, les changements d'horaire et la disponibilité des locaux ne sont que quelques-uns des éléments qui font que nous devons détendre l'organisation et prendre les choses comme elles arrivent. Toutefois, ces délais imprévisibles, qui sont en lien direct avec l'expérience de l'interculturalité, viennent créer une dynamique qui répond à mon besoin de perdre le contrôle sur une fonction, celle de l'acteur.

Revenons sur la rencontre avec Christian. À la *Galería Brummell*, sur le plateau, il amène des pistes sonores difficiles à gérer, avec des bruits forts sur de longues périodes, déstabilisant l'écoute que Luis, Andrée-Anne et moi essayons d'installer. Tout compte fait, cette perturbation nous permet de trouver des stratégies pour maintenir une circulation du son sur le plateau. Nous prenons conscience de l'importance de créer plusieurs zones d'écoute à différents endroits sur le plateau. Nous nous dispersons dans l'espace. Nous circulons davantage dans les lieux : près de la fenêtre, dans le garage, près du cuisinier, etc. Nous sollicitons l'attention de quelques spectateurs plutôt que l'ensemble d'entre eux. Nous allons les chercher comme témoin lorsque nous souhaitons être entendus. Ces stratagèmes d'adresse, nous les réutiliserons lors de la création du projet de fin de maîtrise.

Concernant P  p   Tonio, lorsqu'il prépare des *tacos con papas y chorizo* pour le public, nous interagissons avec lui en lui posant des questions sur l'identité, en allant derrière sa table pour cuisiner avec lui ou pour le déranger dans sa routine. Sa présence, fort appréciée, laisse entendre que nous allons partager le repas avec les spectateurs ; ce qui est le cas. Il agit à titre d'allié, de complice. Si Schechner écrit que l'acteur doit se faire hôte, Lesage soulève le geste de l'invitation : « [...] l'invitation, qui appelle la rencontre, ne cherche pas l'union, mais une sorte de dialogue permettant d'explorer tant les affinités que les écarts entre le théâtre et d'autres pratiques artistiques. Il n'y a pas effacement des différences pour l'édification d'un sens commun, mais travaille de et dans la différence. »⁷⁷ Ici, il s'agit d'inviter l'autre simplement. Le cuisinier n'est pas là pour jouer, car sa mission est de préparer le repas et en même temps, il se prête au jeu. Il répond à nos questions. Il nous assure une place de dialogue et d'écart. Nous établissons un lien de confiance et de convivialité avec lui comme nous essayons de le faire avec le spectateur. Nous travaillons constamment à lui redonner une place visible dans la structure performative. Il décentre l'acteur qui doit interrompre son jeu ou son action pour assurer la place de cet invité.

Lorsque Andrée-Anne offre des oranges aux passants dans la rue depuis la fenêtre de la galerie, l'interaction avec ceux-ci l'amène à faire évoluer son action qui glisse tranquillement vers des demandes de signatures. La participation du spectateur est nécessaire à la réalisation de son action. Cette même orange, qui sera récupérée comme matière de travail lorsque nous serons de retour à Chicoutimi, devient elle aussi partenaire. Si plutôt nous l'offrons, la mangions, plus tard nous l'  craserons, la lancerons. Nous sommes dans un réel rapport de corporéité avec le fruit.

L'écoute ne me sert pas d'outil d'homog  n  sation, mais bien de confrontation qui amène du dialogue et du mouvement avec l'autre. Deshays   crit : « L'écoute du monde n'est

⁷⁷ LESAGE, M-C. (2008). L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Revue d'études théâtrales*. Presse Sorbonne nouvelle. Registre 13, p.13.

pas du tout une écoute globalisante et totalisante telle que nous le donne le microphone. Notre écoute, c'est une écoute désirante ; je ne cesse d'aller chercher des choses et de perdre le reste. La question de la perte est au moins aussi intéressante que la question de l'acquisition, si ce n'est plus importante. »⁷⁸ L'écoute m'amène à faire des choix sensibles liés au circonstancié et m'assure une relation phénoménologique. Ce sont ces choix intuitifs, liés à la sensation, qui seront plus tard mis en relation lorsque viendra le moment de prendre la décision d'une structure de présentation.

3.1.4 EXPÉRIENCE MÉTHODOLOGIQUE III : LES ARCHIVES

Pendant la résidence, il est d'une importance capitale pour nous de garder une trace de notre passage à Toluca. Les archives produites sont sonores (pistes audio enregistrées), visuelles (vidéos et photos) et textuelles (blogue). Elles servent à plusieurs fins. Tout d'abord, elles permettent une première analyse rapide de l'utilisation du plateau, de la relation entre les actions, et la validation de certaines d'entre elles. Les cadres de l'image de la caméra sont choisis pour montrer le plus possible l'espace et les actions. Passant de plans plus larges à des cadres serrés, nos archivistes nous offrent une lecture générale des laboratoires et mettent en évidence des détails de manipulation, d'installation et autres. Ponctuellement, j'observe des extraits filmés pour lesquels je sens le besoin de me tenir à distance. Sans uniquement se fier à cet œil extérieur, car l'essence de ce qui se produit sur le plateau ne peut être décidée depuis la vidéo, ces archives de type documentaire me sont d'une grande aide. Comme des partenaires supplémentaires, venant m'aider pour une analyse de la recherche, les archives me permettent de remettre en question des moments ou des situations ou d'évacuer certaines pistes. Surtout, ces documents sont des repères pour soulever des intuitions et les explorer davantage. Ainsi, dès le lendemain des écoutes, je peux interpeller mes collègues en leur désignant des moments intéressants à creuser davantage dans les laboratoires à venir.

⁷⁸ http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_daniel-deshays.pdf, consulté le 6 octobre 2015

Non seulement les archives nous soutiennent dans le processus pour dynamiser des va-et-vient entre ce qui a eu lieu et ce qui pourrait advenir, mais elles sont aussi des sources d'inspiration. Il m'est arrivé dans d'autres productions de m'en emparer à l'état brut pour les projeter sur scène. Dans le cadre de la résidence au Mexique, nous ne retenons pas cette piste. Nous sentons plutôt le besoin de créer des performances vidéo pensées en fonction de leur diffusion sur le plateau.

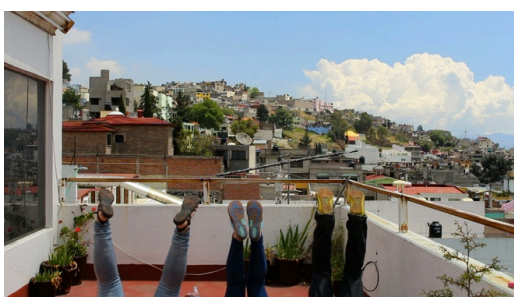


Figure 27 : Performance réalisée sur un toit à Toluca (2015)

Photo : tirée d'une captation vidéo par E.Juteau, L.Ortega et A-A.Giguère



Figure 28 : Performance réalisée sur le volcan Nevada de Toluca (2015)

Photo : tirée d'une captation vidéo de D.Barahona

Nos actions filmées inscrivent nos corps dans le lieu, dans le là-bas, à Toluca. Ces vidéos performatives sont d'abord utilisées pour les présentations au Mexique, mais verront leur potentiel se décupler lorsqu'elles seront injectées dans le projet de fin de maîtrise. Elles viendront valoriser les actions posées au Mexique et agiront comme des fenêtres vers l'ailleurs.

Dès les premiers jours de la résidence, nous sommes interpellés par ces idées de hauteur et de panorama. La ville, construite sur des montagnes, donne accès à des paysages magnifiques. On y voit les nombreuses maisons colorées et les toits sur lesquels les cordes à linge exposent les vêtements des gens, au vent flottant. Ce sont ces lieux que nous désirons rapporter sur le plateau à Chicoutimi. Nous accomplissons une série de courtes actions sur le toit d'une maison située en hauteur de la ville de Toluca (voir figure 27)

et des actions au volcan Nevado de Toluca (voir figure 28). Nous voulons des images construites, investies, mais incomplètes. Nous les inventons à partir de l'objet et du lieu, laissant place à l'imagination spontanée et à la non-efficacité des pistes avancées. À partir des objets et des actions déjà utilisés sur le plateau, comme presser des oranges pour en extraire le jus ou porter des masques de lutteurs et de vieillards, nous investissons ces lieux qui nous permettent un décentrement de l'espace de jeu.⁷⁹

À ces dernières images captées s'ajoutent d'autres images volées rapidement dans des lieux publics, depuis la voiture lorsque nous sommes en déplacement ou dans une fête d'anniversaire. Un peu plus banales et quotidiennes, elles complètent des corpus d'images composées et d'images spontanées, auxquels se joignent les sons (autre source d'archives) que nous avons enregistrés : la ville qui se réveille le matin, le brouhaha du midi dans un marché, le bruit des vagues contre la rive le soir alors que le soleil se couche, etc. Ces archives deviendront essentielles à la transposition des laboratoires au Mexique jusqu'au local commercial où sera jouée l'œuvre finale.

Récupérés sur scène, les images projetées et les sons diffusés deviennent de la matière artistique comme peut l'être un texte ou un objet. De réels partenaires qui sont nés sous l'impulsion de collaborations intermédiaires. Créant des liens entre des actions du passé (la mémoire d'un lieu et d'un autre temps) et des actions du présent (celles du plateau), un dialogue poreux s'installe. Cette piste de la vidéo ouvre un espace d'actions pour les acteurs-performeurs qui peuvent, par exemple, réinscrire leur corps dans l'image ou encore disparaître physiquement du plateau tout en y demeurant sous forme filmique. Également, le spectateur voit ses possibilités d'interprétation de récits se multiplier pouvant effectuer des

⁷⁹ Cette piste de performance filmée n'est pas à négliger. Quelques essais ont été réalisés dans le cadre de ma maîtrise, dont je n'ai pu vous présenter dans ce mémoire. C'est le cas de mon *Œuvre méthodologique* réalisée dans le cours de *Méthodologie de la recherche-crédation* avec Madame Diane Laurier (automne 2013) et d'un de mes premiers laboratoires sur le décentrement, dans le cours de *Production en art* avec Madame Constanza Camelo Suarez (hiver 2014), lors d'une réflexion sur l'hétérotopie.

liens incongrus entre les différents médiums. Nous pouvons donc dire que ces archives contribuent à la fois au décentrement de l'acteur et à celui du spectateur.

Un autre élément important est le blogue⁸⁰ conçu pour l'occasion qui garde des traces des avancées de nos recherches, ainsi que de nos récits personnels fictifs ou réels. Nous sommes trois à écrire depuis Toluca (Andrée-Anne et moi en français et Luis en espagnol) et un depuis le Québec. En effet, parmi les collaborateurs que nous avons, je n'ai pas encore mentionné Paul Kawczak. Doctorant en littérature à l'UQAC, je l'invite à titre d'auteur sur le blogue afin de mettre en place une relation virtuelle qui rappelle cette distance et cet écart entre nos lieux géographiques et nos récits. Il publie donc plusieurs textes qui parfois répondent à ce qu'on écrit et parfois pas. Ces textes deviendront de la matière à transporter sur scène. Sauront-ils résonner dans un lieu physique autant que dans le contexte électronique où ils ont été écrits? Feront-ils échos aux actions que nous mènerons à Chicoutimi? Déjà, un espace narratif émerge de l'expérience. Un récit se présente, sans structure fixe. Il relate des lieux et des organisations inopinées. Cette recherche méthodologique sur les archives jumelée aux méthodologies des rencontres, du circonstancié et de l'écoute, contribuent intimement et organiquement à la découverte de la forme que prend la création à travers un récit. Ensemble, elles viennent nourrir une esthétique qui se dessine autour d'identités fragmentaires, de fables incomplètes, d'objets culturels hybrides et de costumes inachevés.

3.2 ÉTAPE 2 : RECHERCHE D'UNE DRAMATURGIE PERFORMATIVE ET TRANSPOSITION

Alors que je suis à la recherche d'une dramaturgie performative pour mon projet final, je réalise mon étonnement face au fait qu'elle ne se traduit pas par des idées

⁸⁰ <https://projetmexique2015.wordpress.com/>

d'enchaînements d'actions, comme je l'aurais pensé, mais par un désir de collaborations. Ce sont les individus, leur discipline, leur savoir, leur culture, leur personnalité, leur présence et leur corps qui me donnent envie du plateau, et qui stimulent chez moi les différentes relations, images, dialogues et actions que ces personnes pourraient provoquer. Après avoir pensé travailler avec une équipe d'une dizaine de personnes pour mettre en jeu des corps d'âges et de cultures différentes, je reviens à l'équipe du Mexique, soit Andrée-Anne Giguère, Luis Felipe Ortega Gil et moi-même. Après discussion avec mon directeur de recherche, je réalise que je dois m'entourer d'une équipe solide. Mes deux partenaires actuels sont déjà à l'aise sur un plateau et ont partagé avec moi une expérience significative qui mérite de se poursuivre au Québec.

Concernant le lieu, je déduis, à partir de ma méthodologie et des recherches accomplies sur Schechner et le théâtre environnemental, qu'il influence grandement la présentation, tant du côté du jeu de l'acteur que de la réception pour le spectateur. La salle de théâtre, comme une grande boîte noire, a des avantages tels que la possibilité de contrôler la lumière et le son, en plus de faciliter la tournée d'un spectacle. En contrepartie, je sais que beaucoup d'espaces non traditionnels sont souvent négligés et ont un potentiel de récits incroyables. Quels lieux pourraient venir se frotter au contenu de la recherche sur le décentrement et ainsi ouvrir la possibilité d'un dialogue entre la dimension incontrôlable de l'événement et celle repérée d'une dramaturgie performative? Comment la partie géographique et culturelle du décentrement vécu à Toluca peut-elle être transposée dans mon choix d'espace de présentation? J'opte pour un local commercial de la rue Jacques-Cartier à Chicoutimi. Située face à une résidence pour personnes âgées, et au bord d'une rue empruntée par un nombre impressionnant de véhicules, sa grande vitrine en façade (qui peut nous permettre un jeu intérieur/extérieur) n'empêche pas son isolement. Un ancien salon de coiffure dont il ne reste que des traces de meubles retirés, un plancher de tuiles usé et des murs couleurs mauve pastel ; une impression de lieu ayant son expérience propre.

L'espace, d'environ 1200 pieds carrés, est ouvert avec un muret au centre coupant la pièce principale en deux sur la longueur, ce qui réduit la visibilité et peut pousser le spectateur à se déplacer pour mieux voir. D'autres petites pièces fermées nous permettent de disparaître. Ainsi, nous retrouvons certains aspects qui nous avaient plu au Mexique tout en ayant de nouvelles contraintes créatives.

Pour ce qui est de la relation aux spectateurs : dans *Dimé con quién andas y te diré quién eres*, je veux poursuivre l'exploration sur l'accueil et la convivialité. Je souhaite qu'ils puissent prendre une place significative sans qu'ils prennent d'assaut l'ensemble de la présentation effaçant alors des éléments essentiels à l'épanouissement de l'œuvre, comme abordé en chapitre II concernant le *Laboratoire Val Lombrette*.

Depuis la résidence se confirment de nouvelles pistes concernant le spectateur participatif. À la *Galería Brummell*, lorsqu'Andrée-Anne demande aux gens dans la rue quels sont leurs surnoms, elle revient ensuite à l'intérieur avec une liste pour redistribuer ces noms aux spectateurs. Elle les positionne dans un état moins passif que traditionnellement, sans nécessairement les mettre au centre. Que se passera-t-il si cette action est reprise dans ce local à Chicoutimi? Le spectateur participera-t-il? Se sentira-t-il interpellé par ce type d'action dans ce genre de lieu? Si l'expérience vécue au Mexique semble un socle suffisamment solide pour creuser des principes de décentrement, l'écart entre ce qui a été produit là-bas et ce qui est prévu ici me montre combien la quête de décentrement inclut une période d'égarement.

En ce qui concerne le thème, si au commencement de la recherche au Mexique, il tourne autour de l'identité, toute une ramification de sous-thèmes, qu'il faut maintenant réfléchir, apparaissent : la mort, la nourriture et le partage à travers une vision culturelle, les surnoms que l'on se voit attribués comme second soi. Créant un corpus encore très large, qu'advierait-il si ceux-ci devenaient des sujets pour des tableaux performatifs? Peuvent-ils

créer une œuvre rhizomatique et performative? Une situation similaire se produit pour les objets qui sont mis en jeu. Au cours du mois passé à l'étranger, certains objets sont devenus des partenaires précieux. Parmi ces derniers, les crânes, objets emblématiques de la relation des Mexicains avec la mort. Trouvés dans des marchés, avec différentes formes et couleurs, ils nous ont accompagnés sur le plateau comme des présences. Les oranges, mentionnées un peu plus haut, ont aussi été importantes. Ces corps spongieux qui à leur ouverture (percés, pelés, séparés, creusés, écrasés) ne peuvent laisser le plateau propre, nous ont offert une relation sensible avec la nourriture et son partage. Que deviennent ces objets une fois sur le sol du Québec? Au-delà de leur qualité « plastique » seront-ils encore évocateurs sur le plan culturel? Cette question de la transposition nous rappelle qu'il ne faut pas reproduire, mais bien continuer de produire. Seulement, face à ces différentes réflexions sur la transposition d'une expérience originale, beaucoup de questions demeurent : comment transmettre l'expérience vécue au Mexique en se dégageant de l'effet de reconstitution pour créer davantage un récit qui s'en inspire? Comment poursuivre le décentrement de l'acteur à partir des pistes sur le corps, l'objet, la vidéo et le son déjà repérées? Quels types de collaboration et d'organisation favoriseront une ouverture performative? Quel type d'adresse nous permettra de ne pas perdre un rapport convivial et participatif au spectateur?

Dimé con quién andas y te diré quién eres aura été une expérience marquante comme nous le souhaitions qui a servi à cerner les constituants théoriques de cette recherche sur le décentrement de l'acteur. À partir de nos connaissances d'un théâtre performatif, nous avons éprouvé les concepts du théâtre environnemental depuis une situation interdisciplinaire et interculturelle. D'un point de vue esthétique, nous avons trouvé des dispositifs qui incluent la participation du spectateur, ainsi que des pistes sur le corps en action en lien avec la matière telle l'orange.

De retour à Chicoutimi, lors de notre entrée dans notre nouveau local, nous nous confrontons à une nouvelle réalité liée au lieu de la présentation. Les expériences menées au Mexique, bien que riches, ne s'enracinent pas aussi bien que souhaité. Des problématiques font surfaces auxquelles nous tentons de répondre.

Lors de notre résidence mexicaine, les spectateurs sont très présents. Lorsqu'ils ne sont pas dans la salle avec nous, nous allons vers eux dans la rue. Au Saguenay, rares sont les piétons sur la rue Jacques-Cartier. Nous développons donc un jeu différent où nous essayons de les interpeller alors qu'ils ne sont pas là. Nous tentons aussi une approche avec les automobilistes, car de la voiture, ici, il y en a beaucoup. Nous cherchons à constituer un espace convivial, dans le local comme sur le trottoir. Nous sommes intéressés de passer d'une action réalisée à l'intérieur vers une action faite à l'extérieur, car cela apporte une tension dramatique supplémentaire. Cette prise de risque augmente l'apport d'événementialité au théâtre et enrichit le contenu de la présentation.

En revanche, le local commercial se prête bien à nos actions. Puisque celui-ci n'est pas neuf, nous nous accordons le loisir de percer les murs ou d'enlever de vieilles planches. La grande vitrine située du côté de la rue nous permet de définir différentes zones de jeu : celle à l'intérieur du local où nous faisons des actions dans une certaine intimité, celle près de la fenêtre qui devient un seuil poétique où nous aimons aller observer ce qui se passe à l'extérieur, et celle de l'extérieur où nous nous soumettons à la vue des passants. Enfin, nous sommes situés à proximité d'un centre de personnes âgées qui nous permet de remettre en jeu les pistes que nous avons abordées concernant la mort, mais aussi sur le devenir d'une identité qui se construit.

Les objets du Mexique sont encore utilisés, mais leur résonnance n'est pas gagnée. Nous décidons donc de les mettre en jeu avec de nouveaux objets achetés au Québec : perruques, matériaux de construction (planches de bois, panneau de gypse) et autres. Ainsi,

objets du Mexique et objets du Québec se côtoient dans un dialogue parfois improbable qui active la dynamique fictionnelle. Nous réinjectons des textes du blogue écrit au Mexique qui nous servent d'inspiration et nous permettent de tisser des liens vers l'ailleurs. À partir du moment où nous avons décidé de ne pas les conserver dans leur intégralité, ils ont commencé à mieux résonner. Nous décidons de faire la même chose avec notre récit, c'est-à-dire de le construire par accumulation d'anecdotes. La fable que nous développons arrive à faire écho aux actions que nous menons à Chicoutimi parce qu'elle est incomplète, fragmentaire, ouverte. La famille, la mort, la nourriture, les différences culturelles et plusieurs autres sous-thèmes se rassemblent pour constituer un ensemble hybride traitant de l'identité. Nous accordons une grande place à la culture du Québec et celle du Mexique. Nous sentons le poids de porter un projet interculturel. Nous évitons de faire de la récupération dite post-coloniale. Nous demandons à la copine de Luis, originaire du Mexique, de venir voir quelques enchaînements afin qu'elles nous disent si elle ressent des glissements non désirés dans nos propos (comme une affirmation d'un savoir prédominant sur une culture sud américaine ou sa réappropriation gratuite).

La démarche de création de ce projet qui conclut ma maîtrise, du voyage au Mexique à la transposition au Québec, participe à l'éclaircissement de ma recherche en ouvrant des pistes sur le lieu et sur la participation du public au théâtre. Les conclusions et les nouvelles préoccupations vous seront données au prochain point. Déjà, sur le plan processuel, nous pouvons affirmer que ces pistes influencent le jeu de l'interprète en l'invitant à s'ouvrir sur l'événementialité et à chercher de nouvelles situations (géographiques, culturelles et collaboratives) qui déplacent sa méthodologie d'acteur traditionnel. Le décentrement provoque également des répercussions sur l'esthétique de l'œuvre en demandant une dramaturgie plus souple ouverte à l'acteur-auteur qui propose maintenant des idées, des situations de plateau et des dispositifs créatifs. Le spectateur est davantage inclus dans la

présentation et est amené à se décentrer à son tour. La relation qui s'installe entre l'acteur et le spectateur doit se réinventer à chaque lieu.

3.3 ÉTAPE 3 : RETOUR SUR LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE FINALE *J'AURAIS AIMÉ TRAVERSER*

J'aurais aimé traverser est mon oeuvre finale dans le cadre du présent projet de recherche sur le décentrement de l'acteur. Le titre évoque le désir d'aller au-delà de ce qui nous représente, la difficulté à passer par dessus ces étiquettes qui nous définissent et le regret parfois éprouvé face à cette incapacité. La création entre théâtre, performance et événement a été présentée huit fois dans un local commercial de la rue Jacques-Cartier à Chicoutimi, en novembre 2015. À travers une dramaturgie performative, la création met en jeu trois actants qui ouvrent un espace ludique et convivial d'actions/réflexions qui relancent sur les choix qu'ils mènent. La nourriture, la famille, la relation à la mort et les surnoms qui nous sont attribués y sont entre autres abordés. Sur le plateau, les corps se transforment, passant d'un corps quotidien, à un corps transformé (portant une perruque ou une robe à paillettes), donnant le signe d'un personnage. Jumelés à plusieurs manipulations d'objets (des oranges données dans la rue, des tacos fabriqués en direct, etc.) cela ouvre l'espace d'un moment, des fictions. Des sons de la ville de Toluca, mais aussi des sons composés, étranges, des voix, des voix modifiées habitent le local. Des vidéos filmées au Mexique sont remises en jeu sur la scène saguenéenne; des fenêtres sur les paysages de là-bas. La présentation est intime : un maximum de vingt personnes par soir.

De façon générale, à travers cette oeuvre, je décentre l'acteur en augmentant sa fonction d'interprète, en lui attribuant les rôles d'acteur, de technicien, de manipulateur, d'hôte. Pour y arriver, nous travaillons à décentrer à son tour le spectateur. J'y reviendrai un peu plus loin. C'est à partir du sensible que se construit l'oeuvre, en étant à l'écoute d'affects

qui surgissent depuis l'expérience menée au Mexique en écho avec ce qui se produit à Chicoutimi. Loin de la sensiblerie, il s'agit pour nous de prendre des risques importants du côté de l'affect pour nourrir ce projet sur l'identité. Au-delà d'associer un acteur à un personnage, nous demandons à l'acteur d'être témoin, raconteur, penseur, etc. À travers une dramaturgie qui peut sembler assez classique, ayant un commencement et une fin, et où le décor s'installe au début pour devenir installation à la fin, nous cherchons à construire un canevas qui nous assure de guider le spectateur dans l'acception de l'univers éclaté auquel nous le confrontons. Cette dramaturgie, qui met en valeur des repères et des conventions théâtrales pour ensuite glisser davantage vers la performance, nous permet de travailler l'écoute de l'acteur et ainsi lui offrir une place plus complexe et intéressante. Dans les prochaines lignes, je vous démontrerai par des exemples concrets que c'est à travers une organisation scénique rigoureuse (du texte au déplacement de l'acteur, de la lumière au son, de l'espace du jeu à la durée de la pièce), que nous laissons place à l'événement, à l'imprévu, à la confusion et à la perte.

Ne pouvant vous résumer l'ensemble de la création de deux heures, j'aborderai plus précisément trois points cruciaux de l'oeuvre: la relation aux spectateurs, le lieu et le jeu des identités extérieures. Avant tout, je commencerai avec un petit point rapide concernant le texte et le thème.

Dans le cas de ma recherche, j'ai choisi le thème de l'identité comme prémisse pour la résidence au Mexique. Il nous a semblé cohérent de poursuivre avec ce dernier en tentant de l'affiner. L'identité, bien que nous ne l'ayons jamais attaqué de front, est devenue un endroit de prise de risques qui nous a induits des positions techniques et esthétiques. Elle s'inscrit plus largement dans des thématiques qui me sont chères et qui sont récurrentes dans mon cheminement: celles du désir et de l'ailleurs. Éventuellement, la thématique de

l'identité jumelée avec ces deux autres thématiques pourrait faire l'objet d'une recherche sur le décentrement culturel.

Pour la création finale, nous ne sommes pas partis d'un texte d'auteur. Nous élaborons notre dramaturgie performative depuis une sorte de confiance avec l'expérience du Mexique. Le texte est construit à partir d'extraits du blogue du Mexique, de paroles inventées en direct en lien avec les éléments qui nous entourent (comme le local et la résidence de personnes âgées situées en face) et qui souvent même nous perturbent (les piétons dans la rue, la relation avec le spectateur). Bien qu'il y ait eu présentation de l'œuvre, je considère encore que le texte, les actions et même la forme demeurent en construction. Pour le moment, le texte relève d'une conversation binaire entre Toluca et Chicoutimi. Si la production est amenée à voyager comme je le souhaite, le texte ainsi que la dramaturgie se constituera en incluant le nouveau lieu. Autrement dit, je tiens à ce que l'œuvre se déplace avec l'expérience. Elle ne peut être saisie comme un objet fixé et fermé.

Passons maintenant aux trois points que je souhaite aborder. Décrivons d'abord la relation aux spectateurs. Dans cette présentation performative de *J'aurais aimé traverser*, le spectateur est accueilli par les acteurs du spectacle et invité à déposer ses vêtements d'hiver dans une salle prévue à cet effet avant d'aller choisir sa place. Il peut décider de s'installer sur une chaise, prendre un coussin qui est au sol ou encore rester debout. Dès les premières minutes du spectacle, il est convié à se déplacer tant qu'il le souhaite durant la présentation pour changer son point de vue ou d'écoute, ou tout simplement pour son confort. Plusieurs stratégies sont mises en place pour décentraliser son regard. Dépendant de la posture qu'il prend pour vivre l'œuvre, celle-ci se révèle différemment à lui. Par exemple, un cahier contenant l'entièreté du blogue circule entre les mains des spectateurs. Cette idée du livre, inspirée de la pièce *La jeune fille et la mort* du Bureau de l'APA, et de mon œuvre *L'homme*

du motel et la femme subséquente, lui donne le choix de se concentrer sur celui-ci pour y lire des extraits ou de passer au voisin. Une autre stratégie consiste à employer un vidéo projecteur pour diffuser des images de la résidence artistique réalisée en mars 2015. Ces images, n'étant pas toujours entièrement visibles depuis sa position, éveillent la curiosité du spectateur. Nous utilisons le muret qui était déjà présent dans le local à notre arrivée, et qui sépare l'espace en deux, pour masquer certaines actions ou images, ce qui l'incite à vouloir se déplacer. Les moments de diffusion sont pensés avec soin dans la dramaturgie pour éviter de nous retrouver avec un plateau illisible dû à trop grande circulation. La dernière stratégie que je veux abordée est celle de l'adresse. Si parfois nous parlons à l'ensemble des spectateurs, bien des fois nous parlons qu'à un petit groupe dans le but de peut-être faire tendre l'oreille à ceux qui sont plus loin ou encore nous baissons volontairement la voix pour que les spectateurs se rapprochent de nous dans une sorte d'esprit de confiance. Dans cette création, il s'agit donc pour nous d'offrir aux spectateurs à la fois des moments structurés de paroles et d'actions et d'autres, où il a plus de liberté dans son écoute et peut ainsi vivre à son tour « l'écoute désirante » de Szendy. En aucun cas, depuis cette position instable, il est obligé de se déplacer ou de participer à une action contre son gré. Les stratégies visent à lui offrir des possibilités, toujours dans un esprit de convivialité. Si parfois, il est vrai que l'action dominante est plus intéressante s'il se déplace, si le spectateur tient à garder sa place, il doit accepter la perte d'une partie du récit, mais pourra s'y raccrocher aisément plus tard.



Figure 29 : Local de présentation vue de l'extérieur (2015)
Photo : Patrick Simard



Figure 30 : Local de présentation, vue de l'intérieur (2015)
Photo : Patrick Simard

Deuxième point : les différentes relations établies avec le spectateur sont intimement liées aux lieux. D'abord, en ce qui concerne celui de la présentation finale, il est important de dire qu'il a énormément contribué à l'œuvre. Notre recherche d'un endroit poreux s'est avérée riche pour créer du lien entre la résidence du Mexique et la réalité de la présentation à Chicoutimi. Ce n'est pas l'histoire du local qui nous a interpellé. Bien que nous nous sommes amusés du fait qu'il soit un ancien salon de coiffure et un ancien bar de danseuses, comme une donnée ludique, c'est plutôt le fait qu'il soit un lieu de circulation qui séduit. Avec un peu de recul, nous réalisons que les espaces au Mexique qui nous ont intéressés avaient souvent une fenêtre et/ou une porte qui nous permettait ce lien avec l'extérieur. Les relations que nous avons suscitées avec les gens se sont entre autres produites par là. À chaque fois, la corporéité du lieu qui nous autorise ce dedans/dehors, devient une réelle prise de risque. Cela augmente l'apport d'événementialité à l'œuvre qui enrichit à son tour le contenu de la présentation. La bâtisse rue Jacques-Cartier nous offre de l'inattendu, à cause de sa vitrine qui donne à inventer sur ce qui se passe de l'autre côté de cette frontière transparente. Du moment que nous la prenons en considération dans la création, elle assure des données incontrôlables qui nourrissent le jeu de l'acteur, que ce soit la relation avec les piétons et les automobilistes, le rapport à la température extérieure (en fonction des sorties que nous y faisons) ou ce qui se passe dans les appartements de la résidence de personnes âgées en face de notre local. Nous voulons nous placer dans une situation incongrue (dûe au décalage Toluca / Chicoutimi) qui est devenue notre dispositif performatif. Notre judicieux choix du lieu a su ouvrir la possibilité d'un dialogue entre la dimension incontrôlable de l'événement et celle repérer d'une dramaturgie performative. La partie géographique et culturelle du décentrement à Toluca a, quant à elle, été transposée à travers les archives vidéos et sonores, les objets et les qualités similaires des lieux.



Figure 31 : J'aurais aimé traverser (2015)
Photo : Patrick Simard



Figure 32 : J'aurais aimé traverser (2015)
Photo : Patrick Simard

Dans l'image ci-dessus (figure 31), nous pouvons observer Luis qui propose l'invention d'un texte, une écriture vocale en direct, à la fois en français et en espagnol, d'une scène qui se passe à l'extérieur (figure 32). Il s'installe face à la vitrine avec un microphone. Ce moment de la présentation nous permet de saisir les différentes réactions possibles des spectateurs en lien avec le choix dramaturgique que nous faisons. La majorité des spectateurs se rassemble à ses côtés pour voir l'action d'Andrée-Anne sur le trottoir devant le bâtiment de personnes âgées. Au même moment, de l'autre côté de la salle (ce qu'on ne voit pas sur l'image), une vidéo est projetée sur un mur. Il s'agit d'une archive de la rue de Toluca captée par un véhicule qui circule dans la ville. Certains y jettent un coup d'œil. Un ou deux autres spectateurs restent à l'écart pour regarder la situation tout en écoutant le texte de Luis. Certains semblent dans leurs pensées. Ils sont, comme le dirait Schechner, dans un état d' « inattention sélective ». Durant certaines présentations, quelques spectateurs décident d'affronter le froid hivernal. Ils sortent du bâtiment sans manteau pour entendre ce que la comédienne qui improvise sur la rue dit. Depuis la vitrine, on comprend qu'elle offre des oranges aux gens dans la rue et on arrive à percevoir la réaction des passants. On ne sait pas nécessairement tout ce qu'elle leur dit. Puis, il ne faut pas oublier la relation avec les spectateurs de la rue. Eux aussi font partie de l'événement. Parfois, ils ne savent pas qu'ils y participent. À d'autres moments, ils ont pleine conscience qu'ils sont en représentation, saluant de la main les spectateurs qui les regardent depuis la vitrine. Nous pouvons aussi

observer toutes sortes de réactions des piétons. Certains refusent de s'arrêter pour dialoguer avec Andrée-Anne, tout comme des conducteurs ralentissent et parfois même s'arrêtent pour prendre une orange.

À travers la quantité de postures que le spectateur peut prendre ou que nous pouvons lui donner dans *J'aurais aimé traverser*, l'hypothèse du spectateur décentré continue de se construire en lien avec notre situation d'adresse, notre relation d'écoute avec eux et les différents lieux que nous lui proposons. Pour chaque action, certes, plusieurs places physiques lui sont proposées, mais, plus encore, des positions réflexives et critiques. Le spectateur a définitivement une place instable, à la fois présente, concrète, et à la fois mentale. Il ne peut avoir accès à une seule version figée de la présentation. Il doit prendre des décisions. Tant son corps dans l'espace est sollicité (comme lorsqu'il est invité à manger une orange, un taco ou encore à répondre à un questionnaire) que son imaginaire. Il demeure actif et participatif, bien que souvent il vacille entre ses pensées et la réalité de la scène. L'espace convivial qui lui est offert ne le contraint pas à demeurer attentif à tout ce que nous disons et faisons. Sa place est participative, sans nécessairement qu'il soit le centre ou le but de la création. Il demeure une composante parmi les autres. Sa place est nommée, mais non définitive. Toute la présentation se déroule dans cet esprit de circulation.

Les spectateurs ont répondu avec enthousiasme au projet. Ils ont été nombreux à se présenter, des adultes comme des enfants, la majorité étant des Canadiens, mais également des Mexicains. Les moins initiés ont parfois même eu plus de facilité à profiter de l'œuvre que le spectateur qui a des attentes théâtrales traditionnelles. Ils ont été pour nous un lien fort pour travailler l'événementialité. Ils ont été notre élément d'« étrangeté » qui offrait aux comédiens un espace de remise en danger important. Les réactions de ces derniers ont été variées. Ils semblent avoir été interpellés tant par nos actions, par notre discours que par le

lieu. Beaucoup de rire, quelques pleurs et surtout bien des échanges sincères. Plusieurs ont mentionné que l'œuvre les avait fait voyager. Les objets utilisés ont su au-delà de leur qualité plastique être évocateurs, tout comme les différentes archives. Un Mexicain nous a dit avoir été sincèrement touché de ressentir ainsi la présence du Mexique (avec les objets, les images, les odeurs) en étant si loin de là-bas.

Le troisième et dernier point que je veux aborder est celui du jeu des identités extérieures. Dans *J'aurais aimé traverser*, nous accordons une grande importance au ludisme. Le costume est donc travaillé dans ce sens. Au début de la présentation, rien de spécial, les habits de plateau sont sélectionnés en fonction de couleur vive et de la structure qu'il donne aux corps. En cours de présentation, s'ajoutent des vêtements et accessoires qui viennent les transformer. Le costume apparaît pour donner signe d'un éventuel personnage, mais il ne demeure pas sur nous. Il glisse. Il est là le temps d'une ou plusieurs actions pour laisser dire quelque chose de l'acteur qu'il ne dit pas. Les différents éléments choisis donnent une apparence relative et glissante : un manteau d'hiver, une perruque couleur châtain, un tablier du Mexique, etc. Cela donne une transformation au corps qui est superficielle, qui n'est pas du côté de l'interprétation. L'acteur n'incarne pas son costume, pas plus qu'il y a fusion entre ce qui est dit dans le texte, et le vêtement. Le jeu se situe davantage du côté du ludisme, parfois de l'enfance, et surtout du côté de la plasticité. L'acteur doit faire preuve d'une grande disponibilité. Pour le spectateur qui regarde cet acteur, il le voit traverser des identités indéterminées.

À la figure 31 (p.77), nous voyons Luis regardant par la fenêtre. Durant cet extrait, que nous avons déjà abordé, je m'amuse à le dévêtir et à l'habiller pour transformer son image. Je fais de lui pratiquement une sculpture. Il ne joue pas les morceaux que je mets sur lui. Il est affairé à inventer un texte en direct en relation avec les actions d'Andrée-Anne pendant

que celle-ci passe de l'intérieur à l'extérieur de la bâtisse, se revêtant différemment à chaque fois pour offrir des oranges aux passants. Lors de sa première sortie, Andrée-Anne porte un tablier, habit de travail des femmes du ménage du Mexique. La deuxième fois, elle y retourne avec une robe jaune à paillettes. La dernière fois, elle sort avec une combinaison blanche à capuchon pour faire de la peinture et une perruque mauve. Il y a donc cette idée de l'instabilité et celle du passager. Pour ma part, je joue un double rôle. Je suis parmi les spectateurs à regarder ce qui se passe par la vitrine et je suis également responsable de modifier la visibilité du corps de Luis. D'abord, je lui mets un des tabliers se trouvant sur le plateau. Puis, je lui pose une perruque blonde avant de lui enfiler la robe jaune à paillettes portée par Andrée-Anne quelques secondes auparavant. Chaque soir, je choisis un autre chemin pour le dévêtir. Ces transformations, bien qu'elles jouent sur le déplacement des identités culturelles et des rôles sexuels, sont là pour renforcer cette idée d'instabilité fictionnelle. Elles créent des figures irrésolues et incomplètes, des portraits fragmentés. Ces juxtapositions de transformations ajoutées à la liste de nos gestes performatifs (tel que lancer des oranges contre un mur) construisent la présentation. Les différentes situations ne sont pas là pour créer un comparatif entre deux pays ni, comme lorsque Luis porte une robe, pour faire une critique postcoloniale des rôles sexuels et des stéréotypes culturels. Bien au contraire, l'acteur n'est pas soumis à sa culture. Nous ne nous inscrivons pas dans l'absorption d'une culture, mais bien dans l'idée d'un rapport d'échange qui tente de créer une nouvelle langue artistique. Notre désir est de mettre en dialogue l'ici et l'ailleurs, le soi et l'autre, le soi en contact avec l'ailleurs et le plaisir de rencontrer l'autre ici pour écrire une œuvre hybride en co-création entre le Québec et le Mexique.

Finalement, ces trois points sur le spectateur, les lieux et l'instabilité fictionnelle démontrent que le travail de l'acteur qui souhaite se décentrer repose en grande partie sur l'attention portée à une dramaturgie performative, c'est-à-dire sur un enchaînement préparé

(répété) pour être contrôlé et un accueil de l'inattendu. Les nouvelles responsabilités de l'acteur-auteur révèlent cependant de nombreux défis. Il doit pouvoir composer en dialogue avec le spectateur, la rencontre d'un passant, sa situation d'artiste (jouant à la fois une figure et lui-même) et les zones émotives que cela peut comporter. Il est responsable des propos qu'il invente en direct (surtout lorsqu'il évoque des comparaisons Mexique/Québec) et doit porter une attention particulière à ne pas opérer de débordement qui pourrait nuire à la proposition artistique. Il se voit aussi confronter à des aspects techniques qu'il doit assumer : le travail avec la technologie, le lieu peu conventionnel et sa sécurité, la gestion des éclairages, etc. Autrement dit, il est responsable de la lisibilité de l'œuvre. Il y gagne en pouvant affirmer davantage ses désirs de créations, en assurant un renouvellement de son expérience scénique et celle du spectateur à chaque présentation avec la notion d'inattendu, en développant une relation plus sensible au spectateur et à lui-même et en ayant le plaisir de requestionner son domaine à partir d'une circulation entre une tradition théâtrale et une ouverture à d'autres formes d'art telles que la performance.

CONCLUSION

Pour conclure, dans ce mémoire, j'ai tout d'abord relevé, en chapitre I, depuis la courte analyse de quatre œuvres réalisées avant mon entrée à la maîtrise, des notions importantes dans mon parcours artistique (l'acteur-auteur, la collaboration, la rencontre, la mobilité, l'étrangèreté et l'écoute), tout en affirmant ma pratique dans le champ du théâtre performatif. Ces thématiques m'ont permis d'élaborer mon concept de recherche-crédation sur le décentrement de l'acteur en m'appuyant sur la pensée du philosophe Jacques Derrida et sur les lectures que Patrice Pavis en a faites pour le théâtre. Ce socle posé, j'ai pu m'intéresser plus spécifiquement à l'engagement de l'acteur dans une recherche performative à l'aide de notions comme l'événementiel, l'espace trouvé et à la participation du spectateur, qui caractérisent le théâtre environnemental de Richard Schechner. Je conclus ce chapitre en me concentrant sur la question de la méthodologie et particulièrement de la phénoménologie explorée par le biais de Michel Bernard, qui vient creuser mon sujet, notamment en ce qui concerne la sensation et l'« écoute désirante » à travers les concepts de corporéité et de corps sans organes, mots clés pour l'acteur décentré. En chapitre II, j'ai cherché à saisir l'esthétique qui concerne ma recherche en analysant des œuvres d'artistes actuels. En me positionnant face à leur création, j'ai essayé de mettre en lien ma propre production. Le travail artistique de Julie André T. dans *Rouge*, révèle ma nécessité de corporéité et de dispositifs. Le Bureau de l'APA, dans sa création *Les oiseaux mécaniques*, me rappelle que souvent les lieux de mes laboratoires sont sélectionnés pour rendre possible une situation d'adresse multimodale. En ce sens, tout comme la compagnie, il m'arrive de chercher à traverser une plasticité des figures plutôt que de travailler le personnage théâtral. Jérôme Bel, lui, dans sa pièce *Pichet Klunchun and myself*, invite un homme à collaborer à lui. Cette idée de collaboration est aussi présente dans ma recherche. Elle est souvent liée à un élément étranger qui me demande de repenser ma position culturelle de créatrice. En chapitre III, j'ai exposé mon processus de création lors d'une recherche-crédation au Mexique

qui a pour titre *Dimé con quién andas y te diré quién eres*. Pour éprouver ce concept d'acteur décentré, je souhaite délocaliser les savoirs de l'acteur en lui faisant vivre une expérience culturelle et géographique. Les nombreuses rencontres avec des artistes mexicains m'amènent vers un décentrement inattendu. J'élabore avec mon équipe de nouvelles stratégies d'écoute, en plus de consolider le rapport de l'acteur au lieu et à sa relation avec le spectateur. La méthodologie circonstanciée vient compléter notre démarche collaborative. De retour au Québec, ces expériences vécues sont analysées et m'aident à mettre en branle mon projet de fin de maîtrise *J'aurais aimé traverser*. La nouvelle problématique de la transposition d'une exploration plurielle et in situ au Mexique vers un unique lieu in situ au Québec s'impose alors à nous.

En introduction de ce mémoire, je souhaitais vous démontrer que mon concept de l'acteur décentré rend possible l'émancipation du rôle de l'acteur vers celui d'acteur-auteur. Grâce à un processus expérimental de délocalisation géographique et culturelle et de sa transposition (non de sa restitution) dans une œuvre théâtrale, une dramaturgie performative émerge à travers une relation plus ouverte au lieu et aux spectateurs, qui, à la vue de mes résultats de recherche, fait la preuve que les méthodes et les fonctions de l'acteur sont encore à inventer. Le comédien a-t-il finalement maintenu sa relation avec sa tradition d'interprète? Bien que la question demeure à investiguer davantage, j'oserais avancer que oui. Bien qu'il aborde « différamment » son texte comme la situation, n'en demeure pas moins que la relation au spectateur, toute la question de l'adresse et du travail du corps, demeurent présente et essentielle pour lui. Son processus de création plus performatif l'ouvre au statut plus large et plus instable de l'acteur-auteur en prenant davantage de risques dans sa pratique, notamment en s'engageant dans une démarche collaborative, intermédiaire ou interculturelle. Je suis persuadée que l'acteur décentré est un concept reproductible pour d'autres productions à venir.

Dans un futur rapproché, je tenterai de voir si une création comme celle de *J'aurais aimé traverser*, peut prendre place dans des festivals de théâtre, alors que sa forme semble beaucoup plus liée au milieu des arts visuels. J'ai l'intention également d'aller présenter le résultat de cette recherche au Mexique, là où les premiers laboratoires ont été réalisés. Je crois que je voudrais participer à une nouvelle résidence de recherche-crédation dans un autre pays afin de voir comment s'élabore cette notion de l'acteur décentré et de sa relation aux spectateurs dans une culture différente que celle que j'ai déjà expérimentée. Finalement, je me demande ce que pourrait devenir cette recherche, après avoir proposé une forme théâtrale écrite à partir d'improvisations, si le concept de l'acteur décentré pourrait s'appliquer dans d'autres circonstances. Que se passerait-il si cet acteur décentré utilise un texte déjà écrit? Cette recherche pourrait bien, dans quelques années, faire l'objet d'un doctorat.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

BEAULIEU, A. (2002). L'expérience deleuzienne du corps. *Revue internationale de philosophie*. Vol. 4 (no. 222), pp.511-522

BERNARD, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, Vol.4 (no 222). Éditeurs Association Revue internationale de philosophie, pp.523-534.

FÉRAL, J. (1985). Performance et théâtralité : le sujet démystifié. Dans J. Féral, J. Laillou Savona et E. A. Walker (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal : Hurtubise HMH, pp.125-140

LARRUE, J-M. (2008). Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*. *Revue Intermédialités*. (n° 12), p.14.

LAURIER, D. et LAVOIE, N. (2013). Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension. *Hors-thème*, Vol. 32(2), p.300.

LESAGE, M-C. (2008). L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Revue d'études théâtrales*. Presse Sorbonne nouvelle. Registre 13, p.13.

MARTEL, R. (2010). *Tenir compte du contexte : le performatif*, Inter : art actuel, no 105, pp.4-5.

MUNZELE MUNZIMI, J-M. (2004) Interculturalité : enjeux pratiques. *Chemins Actuels*. *Revue de l'AMIFRAM* (Mexique), pp. 33-35.

QUÉINNEC, J-P. (2014) Doute et inventivité pour une scène sans bord. *Doute et inventivité : Récits de recherche-crédation pour une scène indéterminée*. Aparté. Printemps (no3), p.29.

ROY, I. (1993). Schématisation du parcours créateur au théâtre. *Protée, Théories et pratiques sémiotiques*. (no. 21), p. 85.

LIVRES

AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Éditions Rivages poche, 64 pages.

APRIL, M-P., BERGERON, A., CÔTÉ, N., FIALA J., GODIN, M-A., MARTEL, R.,... ST-HILAIRE, J-C. (2012). *Rencontre Internationale d'Arts Performance 2012*. Québec : Éditions Intervention, p.117.

BIET, C. et TRIAU, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*. Paris: Gallimard, 1050 pages.

DELEUZE, G. et GATTARI, F. (1972), *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 494 pages.

- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 448 pages.
- DERRIDA, J. (1972). *Positions*, Paris : Éditions de Minuit, 136 pages.
- FÉRAL, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier : Éditions L'Entretemps, 446 pages.
- HUESCA, R. (2001). Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*. Paris : Éditions Centre national de la Danse, 270 pages.
- LEHMANN, H-T. (2002), *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 307 pages.
- NANCY, J-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Édition Galilée, 96 pages.
- PAVIS, P. (2011). *La mise en scène contemporaine*. Paris : Éditions Armand Colin, 332 pages.
- QUÉINNEC, J.-P. (2014). *En situation, du son à l'écriture/de Chicoutimi à Bogotá*. Alma : SAGAMIE édition d'art, 144 pages.
- RYNGAERT, J-P. et SERMON, J. (2012). *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Paris : Éditions Arman Colin, coll. "Lettres Sup.", 256 pages.
- SCHECHNER, R. (2008). *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. France : Éditions Théâtrales, 544 pages.
- SZENDY, P. (2001). *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris : Collection « Paradoxe », 176 pages.
- TACKELS, B. (2015). *Les écritures de plateau (État des lieux)*. Paris : Solitaires intempestifs, Collection « Essais », 128 pages.
- WARNER, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. New York : Zone Books, 336 pages.

DICTIONNAIRES

- CORVIN, M., dir. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 1580 pages.
- PAVIS, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre*. Paris : Éditions Armand Colin, 293 pages.

MÉMOIRES

- BRISSON, E. (2012). *Solitudes scéniques : la présence de l'absence*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi.

GIGUÈRE, A-A. (2012). *Relations dialogiques et performatives entre l'acteur-performeur et l'image vidéo projetée sur la scène*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi.

MARTEL, A. (2012). *J'écris : Porisité (En)jeux des écritures actuelles dans le théâtre contemporain*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi.

ORTEGA Gil, Luis. (2012). *Installation sonore où le son devient le geste spatial à écouter*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi.

SIERRA PEÑA, T. A. (2006). *Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise*. Université du Québec à Montréal

RÉFÉRENCES EN LIGNE

BLACK MARKET INTERNATIONAL
<http://blackmarketinternational.blogspot.ca/>

BLOG DU MEXIQUE
<https://projetmexique2015.wordpress.com/>

BUREAU DE L'APA
<http://www.bureaudelapa.com/>

CENTRO ADM
<http://centroadm.com/>

CHAIRE DE RECHERCHE DU CANADA EN DRAMATURGIE SONORE AU THÉÂTRE
www.dramaturgiesonore.com

COLLECTIF LES POULPES
www.lespoulpes.com

CRÉATION SONORE
http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_daniel-deshays.pdf

CRITICAL STAGES (REVUE)
<http://www.criticalstages.org/reflexions-sur-la-mise-en-scene-contemporain/>

DERRIDEX
<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>

ENTRE-TEMPS
<http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>

GALERIE BRUMMELL
<https://brummellmexico.wordpress.com/>

JÉRÔME BEL
<http://www.jeromebel.fr/>

LAROUSSE

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altérité/2559>

MAPA TEATRO

<http://www.mapateatro.org/>

PERFORMANCE « PICHET KLUNCHUN AND MYSELF » DE JÉRÔME BEL

http://www.ubu.com/dance/bel_pichet.html

PERFORMANCE « ROUGE » DE JULIE ANDRÉ T.

<https://vimeo.com/31549957>

THÉÂTRE ESPACE LIBRE

<http://www.espacelibre.qc.ca/sites/default/files/espace-libre-lesoiseauxmecaniques-cahierpedagovf.pdf>

THÉÂTRE LA CHAPELLE

<http://lachapelle.org/calendar/84/8694-Rouge/?show=9>,

UAEMEX

<http://www.uaemex.mx/fartes/>

MON SITE INTERNET

www.elainejuteau.com

